

**PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL MONTAJE DE SEIS PIEZAS  
TRADICIONALES CUBANAS**

**CRISTIAN CAMILO CARRASCAL MANTILLA  
SERGIO EMMANUEL IBAÑEZ JACOME**

**COMITÉ DE PROYECTOS DE GRADO DE LA ESCUELA ARTES - MÚSICA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2013**

**PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL MONTAJE DE SEIS PIEZAS  
TRADICIONALES CUBANAS**

**Proyecto de grado para optar por el título de Licenciado en Música**

**CRISTIAN CAMILO CARRASCAL MANTILLA  
SERGIO EMMANUEL IBAÑEZ JACOME**

**PROYECTO DE GRADO**

**DIRECTOR  
HENRY RODRIGUEZ SILVA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA**

**2013**

## **AGRADECEMOS:**

**A Dios por ayudarnos a elegir nuestros compañeros en este bello trabajo, a nuestras familias, amigos y personas que nos brindaron sus consejos, sugerencias, recomendaciones e información. Todo lo anterior con el fin de aclarar el panorama en la elaboración de este proyecto.**

**A Henry Rodríguez Silva quien con mucha paciencia y dedicación nos ayudó a consolidar nuestras ideas.**

**A Luis Felipe Jeréz Torres quien nos brindó su amistad y cariño colaborándonos en cualquier quehacer durante todo nuestro proceso de estudios.**

**A María Andrea Claro por su ayuda incondicional en la edición y redacción.**

**A Víctor Carreño por sus aportes teórico-prácticos, quien desde su experiencia nos permitió entender un poco más el lenguaje de esta exquisita música.**

**A Javier Armando Serrano quien muy amable y desinteresadamente editó en el programa virtual cada una de las partituras anexadas.**

## CONTENIDO

|  |    |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN .....                             | 16 |
| 1. JUSTIFICACIÓN .....                         | 17 |
| 2. OBJETIVOS.....                              | 18 |
| 2.1. Objetivo General.....                     | 18 |
| 2.2. Objetivos Específicos .....               | 18 |
| 3. MARCO TEÓRICO .....                         | 19 |
| 3.1. Breve Historia de la Música Cubana .....  | 19 |
| 3.2. La música tradicional cubana.....         | 21 |
| 3.3. Repertorio seleccionado.....              | 22 |
| 3.3.1. El Manisero .....                       | 22 |
| 3.3.1.1. Moisés Simons.....                    | 23 |
| 3.3.2. Lágrimas Negras .....                   | 24 |
| 3.3.2.1. Miguel Matamoros.....                 | 25 |
| 3.3.3. La Engañadora.....                      | 26 |
| 3.3.3.1. Enrique Jorrín .....                  | 27 |
| 3.3.4. Chan Chan .....                         | 28 |
| 3.3.4.1. Máximo Francisco Repilado Muñoz ..... | 29 |
| 3.3.5. Cómo fue .....                          | 31 |
| 3.3.5.1. Ernesto Duarte .....                  | 31 |
| 3.3.6. Suavecito.....                          | 32 |
| 3.3.6.1. Ignacio Piñeiro .....                 | 33 |
| 3.4. Características de los Géneros .....      | 34 |
| 3.4.1. El Son .....                            | 34 |
| 3.4.2. El Son Montuno .....                    | 35 |
| 3.4.3. El Pregón.....                          | 36 |
| 3.4.4. Bolero .....                            | 37 |
| 3.4.5. Bolero-son .....                        | 38 |
| 3.4.6. El Chachachá .....                      | 38 |
| 3.5. Conceptos de la Música Cubana .....       | 40 |

|             |   |           |
|-------------|---|-----------|
| 3.5.1.      | La música cubana y la improvisación.....  | 40        |
| 3.5.2.      | La notación de las congas bongoes y timbales .....  | 40        |
| 3.5.3.      | El uso de la clave en el son cubano.....  | 41        |
| <b>3.6.</b> | <b>Instrumentos de Tradición Cubana .....</b>   | <b>43</b> |
| 3.6.1.      | El tres cubano .....  | 43        |
| 3.6.2.      | La Claves .....   | 44        |
| 3.6.3.      | El Chequeré .....   | 46        |
| 3.6.4.      | El Bongó .....  | 46        |
| 3.6.5.      | La Tumbadora .....  | 48        |
| <b>4.1.</b> | <b>Instrumentos Transculturados .....</b>   | <b>49</b> |
| 4.1.1.      | La Guitarra .....   | 50        |
| 4.1.2.      | La Trompeta.....  | 52        |
| 4.1.3.      | El Violín.....  | 53        |
| 4.1.4.      | Las Maracas.....  | 54        |
| 4.1.6.      | La Flauta travesa .....   | 56        |
| 4.1.7.      | El Güiro .....  | 57        |
| 4.1.8.      | El Cencerro .....   | 58        |
| 4.1.9.      | El Contrabajo.....  | 59        |
| <b>5.</b>   | <b>TIPO DE ESTUDIO.....</b>   | <b>60</b> |
| <b>6.</b>   | <b>PROPUESTA METODOLOGÍA .....</b>  | <b>61</b> |
| <b>6.1.</b> | <b>Primera Etapa: Descripción de la actividad de recopilación.....</b>                    | <b>61</b> |
| 6.1.1.      | Investigación .....   | 61        |
| 6.1.2.      | Selección del repertorio.....   | 62        |
| 6.1.3.      | Selección de los Músicos.....   | 62        |
| 6.1.4.      | Entrega del repertorio.....   | 62        |
| <b>6.2.</b> | <b>Segunda Etapa: Montaje del repertorio y realización del material metodológico.....</b> | <b>63</b> |
| 6.2.1.      | Repertorio .....  | 64        |
| 6.2.1.1.    | EL MANISERO .....   | 64        |
| 6.2.1.2.    | LA ENGAÑADORA.....  | 69        |
| 6.2.1.3.    | LÁGRIMAS NEGRAS .....   | 72        |

|          |                    |    |
|----------|--------------------|----|
| 6.2.1.4. | CÓMO FUE .....     | 78 |
| 6.2.1.5. | SUAVECITO .....    | 82 |
| 6.2.1.6. | CHAN CHAN .....    | 85 |
| 7.       | CONCLUSIONES ..... | 87 |
|          | BIBLIOGRAFÍA.....  | 88 |

## LISTA DE FIGURAS

|   |           |
|---|-----------|
| Figura 1. Ibrahim Ferrer y Buena Vista Social Club .....        | 19        |
| Figura 2. La Música tradicional se vive en cualquier lugar..... | 21        |
| Figura 3. Moisés Simons.....                                    | 23        |
| Figura 4. Miguel Matamoros.....                                 | 25        |
| Figura 5. Enrique Jorrín.....                                   | 27        |
| Figura 6. Compay Segundo.....                                   | 30        |
| Figura 7. Ernesto Duarte Brito .....                            | 31        |
| Figura 8. Ignacio Piñeiro .....                                 | 33        |
| Figura 9. Notación de los Timbales.....                         | 40        |
| Figura 10. Notación de los Bongoes y las Congas.....            | 41        |
| <b>Figura 11. Imágen.....</b>                                   | <b>42</b> |
| Figura 12. Ignacio Piñeiro.....                                 | 43        |
| Figura 13. Las Claves (percusión).....                          | 44        |
| <b>Figura 14. Clave de Son en 3-2.....</b>                      | <b>45</b> |
| <b>Figura 15. Clave de Son en 2-3.....</b>                      | <b>45</b> |
| Figura 16. Chequeré.....  | 46        |
| Figura 17. Bongó (Instrumento Membranófono) .....               | 46        |
| 4. Figura 18. Tumbadora.....                                    | 48        |
| Figura 19. Guitarra clásica o acústica.....                     | 50        |
| Figura 20. Nombres de las partes de la guitarra clásica.....    | 51        |
| Figura 21. Trompeta .....                                       | 52        |
| Figura 22. Violín .....   | 53        |
| Figura 23. Maracas.....   | 54        |
| <b>Figura 24. Timbales Latinos .....</b>                        | <b>56</b> |
| Figura 25. Flauta travesa metálica.....                         | 56        |
| Figura 26. Güiro.....   | 57        |
| <b>Figura 27. Cencerro o Campana .....</b>                      | <b>58</b> |
| Figura 28. Contrabajo.....                                      | 59        |
| Figura 29. Ostinato del Manicero.....                           | 65        |
| Figura 30. Acentos del Ostinato del tres en el Son Montuno..... | 65        |
| Figura 31. Acentos que coinciden entre el tres y la clave ..... | 67        |
| Figura 32. Martilleo del Bongó .....                            | 68        |
| Figura 33. Variaciones del Martilleo.....                       | 68        |
| Figura 34. Bloque Rítmico predominante en La Engañadora.....    | 69        |
| Figura 35. La engañadora. Compases 53 y 54.....                 | 71        |
| Figura 36. Clave 3-2 .....                                      | 72        |
| Figura 37. Líneas originales .....                              | 72        |
| Figura 38. Ejercicio A.....                                     | 73        |

|   |           |
|---|-----------|
| Figura 39. Ejercicio B.....   | 73        |
| <b>Figura 40. Ejercicio A. Mordente.....</b>                            | <b>74</b> |
| <b>Figura 41. Ejercicio B. Mordente.....</b>                            | <b>74</b> |
| <b>Figura 42. Ejercicio C. Mordente.....</b>                            | <b>74</b> |
| <b>Figura 43. Ejercicio D. Mordente.....</b>                            | <b>74</b> |
| Figura 44. Ejercicio para Marcato.....                                  | 75        |
| <b>Figura 45. Ejercicio para Martelle.....</b>                          | <b>75</b> |
| <b>Figura 46. Ejercicio de Independencia para el Contrabajista.....</b> | <b>76</b> |
| Figura 47. Bloque Rítmico predominante en Cómo Fue.....                 | 78        |
| <b>Figura 48. Compás 21 y 22.....</b>                                   | <b>79</b> |
| <b>Figura 49. Compás 33.....</b>  | <b>80</b> |
| <b>Figura 50. Compás 29.....</b>  | <b>80</b> |
| <b>Figura 51. Progresión armónica guitarra.....</b>                     | <b>81</b> |
| <b>Figura 52. Ejercicio del vibrato para la trompeta.....</b>           | <b>82</b> |
| Figura 53. Introducción del tres en Suavecito.....                      | 82        |
| <b>Figura 54. Pequeño bloque rítmico del contrabajo y el tres.....</b>  | <b>83</b> |
| <b>Figura 55. Escala Jónica (Corcheas).....</b>                         | <b>84</b> |
| <b>Figura 56. Escala Jónica (tresillos).....</b>                        | <b>84</b> |
| <b>Figura 57. Escala mixolidia (Corcheas).....</b>                      | <b>84</b> |
| <b>Figura 58. Escala Mixolidia (tresillos).....</b>                     | <b>84</b> |
| <b>Figura 59. Secuencia Jónica en terceras.....</b>                     | <b>84</b> |
| <b>Figura 60. Secuencia Mixolidia en terceras (ascendente).....</b>     | <b>84</b> |
| <b>Figura 61. Secuencia Mixolidia en terceras (descendente).....</b>    | <b>85</b> |

## **LISTA DE ANEXOS**

### **Partituras:**

Anexo A. Score y Partes del Manisero

Anexo B. Score y Partes de Lágrimas Negras

Anexo C. Score y Partes de La Engañadora

Anexo D. Score y Partes de Chan Chan

Anexo E. Score y Partes de Cómo fue

Anexo F. Score y Partes de Suavecito

## RESUMEN

### TÍTULO: PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL MONTAJE DE SEIS PIEZAS TRADICIONALES CUBANAS \*

**AUTORES: SERGIO EMMANUEL IBAÑEZ JACOME**

**CRISTIAN CAMILO CARRASCAL MANTILLA \*\***

**PALABRAS CLAVES:** Música cubana, tradicional, ensamble, montaje, metodología.

### DESCRIPCIÓN:

El siguiente trabajo fue diseñado para la realización de un montaje o ensamble de seis piezas populares de música tradicional cubana, en las cuales se interpretarán algunos de los principales ritmos cubanos, tales como: Son, Pregón Son, Bolero, Bolero-son y Chachachá. Para esto se inició con la investigación a grandes rasgos de los elementos culturales y folclóricos de los cuales destacamos los componentes instrumentales, rítmicos y tímbricos que permitieron por medio de un sincretismo generar la música cubana y su tradición. Las piezas seleccionadas fueron escogidas teniendo en cuenta su gran influencia en la música tradicional cubana, en sus géneros, autores e intérpretes. Para el desarrollo de este proyecto se realizaron las transcripciones y adaptaciones de algunas versiones de compositores e intérpretes reconocidos, tales como Moises Simons, Miguel Matamoros, Enrique Jorrín, Compay Sengundo (Máximo Francisco Repilado Muñoz), Ernesto Duarte, e Ignacio Piñeiro. De igual manera, a partir de la experiencia en la práctica de conjunto realizada en los ensayos se generarán las indicaciones pertinentes y sugerencias metodológicas que permitirán resolver las dificultades (principalmente rítmicas) de los intérpretes logrando así un mejor desempeño en la ejecución musical individual y grupal dentro del ensamble, garantizando de esta manera el éxito de la propuesta.

---

\* Proyecto de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Licenciatura en Música. Director Profesor Henry Rodríguez Silva.

## **ABSTRACT**

**TITLE: METHODOLOGICAL PROPOSAL FOR THE ASSEMBLY OF SIX TRADITIONAL CUBAN PIECES \***

**AUTHORS: SERGIO EMMANUEL IBAÑEZ JACOME  
CRISTIAN CAMILO CARRASCAL MANTILLA \*\***

**KEYWORDS:** Cuban music, traditional, assembly, assemblage, methodology.

### **DESCRIPTION:**

The study introduced in this work was designed to perform a set of different popular songs of traditional Cuban music in which some of the most important Cuban rhythms are included, such as Son, Pregón-son, Bolero, Bolero-son and Chachachá. Therefore, we started with an extended research based on the cultural and folkloric elements, from which we highlight the main instrumental and rhythmic components that allowed us, using a syncretism, to perform Cuban music and its tradition. The selected pieces were chosen taking into account their great influence on the traditional Cuban music, their type, authors and interpreters. For the project development stages, we generated the transcriptions and adaptations of some versions from famous composers and distinguished interpreters, such as Moises Simons. On the other hand, from the experience and practice gained during the group rehearsals, a sequence of suggestions and methodological indications are generated, which allows us to solve the difficulties, mainly rhythmic. Therefore, this enables a better performance on the musical execution, individually and in groups in the musical ensemble, achieving the final objectives of this project.

---

\* Degree of Project.

\*\* Humane Sciences Faculty. Music degree. Director teacher Henry Rodríguez Silva.

## INTRODUCCIÓN

La presente “PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL MONTAJE DE SEIS PIEZAS TRADICIONALES CUBANAS”, tiene el propósito de aportar y sugerir a la comunidad musical y en especial a la escuela de Licenciatura en Música, un repertorio musical encaminado al desarrollo de elementos y conceptos que permitan el montaje de algunas piezas representativas cubanas en un ensamble tradicional.

Dentro del material expuesto se agregarán conceptos y se elaborarán ejercicios que permitirán resolver los inconvenientes que presentarán los integrantes inmersos en la proceso del acople, y a su vez se fomentará la interpretación o ejecución instrumental consciente, de tal manera que cada uno de los intérpretes analicen el papel y la función de cada uno de los integrantes en dicho ensamble.

En el repertorio seleccionado encontramos piezas de gran trascendencia histórica musical como: “*El Manisero*” de Moisés Simons, “*Lágrimas negras*” de Ernesto Duarte, “*Chan chan*” de Máximo Francisco Repilado Muñoz, “*Como fué*” de Ernesto Duarte y “*Suavecito*” de Ignacio Piñeiro y “*La Engañadora*” de Enrique Jorrín.

De este modo nos acercamos a la música popular cubana poniendo en escena canciones representativas de la Música de la Isla y algunos de sus ritmos más influyentes.

## 1. JUSTIFICACIÓN

En Colombia podemos encontrar que la música de raíces cubanas es practicada en todos los rincones del territorio nacional, ya sea en manifestaciones de agrupaciones pequeñas o conjuntos más “elaborados” como orquestas de músicaailable en el cual se interpretan canciones que tienen algunos típicos patrones rítmicos provenientes de Cuba. También podemos afirmar que hay espacios de divulgación de éste tipo de música como reconocidos festivales y concursos. Esto nos lleva a concluir que el folclor cubano en nuestro país ha conseguido una gran aceptación en el mercado musical.

Sin embargo el sector académico musical no cuenta con suficiente material pedagógico que permita instruir al músico en el montaje de ensambles de música tradicional cubana. Esta problemática se simboliza en la dificultad que tienen algunos músicos de interpretar con naturalidad los elementos que representan la variedad rítmica implícita en esta música.

Atendiendo a este problema, se elaborara este proyecto con el fin de sugerir una posible solución que mediante metodologías e instrucciones claras escritas como anexos a las partituras de cada canción permitirán generar competencias que ayuden a enriquecer el trabajo instrumental de manera individual y grupal, es decir en el desempeño y ejecución de los ritmos cubanos en una práctica de conjunto o presentándose como solistas.

De este modo damos paso al proyecto PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL MONTAJE DE SEIS PIEZAS TRADICIONALES CUBANAS como material que facilitara y formara al músico aprendiz en la creación de un grupo de música tradicional cubana, llevándolo a ejercer el papel como instrumentista, pero también a aprender a trabajar en equipo como objetivo en su preparación y crecimiento como músico.

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1. Objetivo General**

Elaborar una propuesta metodológica para el montaje de seis piezas tradicionales cubanas.

### **2.2. Objetivos Específicos**

- Realizar las adaptaciones necesarias para la implementación de seis piezas tradicionales cubanas.
- Estimular la creación de agrupaciones o ensambles de música cubana.
- Realizar un concierto en el que se interpretarán las seis canciones con formatos instrumentales que varían según el género.

### 3. MARCO TEÓRICO

#### 3.1. Breve Historia de la Música Cubana

**Figura 1. Ibrahim Ferrer y Buena Vista Social Club**



Fuente: [http://www.eltangoysusinvitados.com/2009\\_04\\_05\\_archive.html](http://www.eltangoysusinvitados.com/2009_04_05_archive.html)

El discutido origen de la música pudo en gran parte ser el resultado de la curiosidad y percepción que el hombre primitivo compartió en su relación con la naturaleza, fue así como imitando sonidos de su entorno se dio cuenta de las posibilidades sonoras que existían, por medio de su cuerpo, con objetos como huesos y varas dio sin querer el inicio al espacio musical. La música cubana nace como una mezcla influenciada por las culturas europeas, africanas, asiáticas y la Indocubana; fue así como inicia el proceso de sincretismo y reforma en el espacio musical de la isla, permitiendo dar riqueza y carácter a la diversidad inagotable de lo que hoy conocemos como el folclor musical cubano. La música cubana surge en gran medida por el aporte de la tradición Española; el viejo mundo o mundo medieval trajo consigo aspectos tradicionales en cuanto instrumentos y ritmos, es así como llegan formas de expresión musicales como la música sacra o eclesiástica y a su vez instrumentos como el laúd y la guitarra los

cuales se usaban como acompañantes a la voz, para el siglo XVI se incorporó las violas, violines y pífanos creando así los primeros grupos instrumentales los cuales acompañaban eventos de la iglesia católica, pero también fiestas populares. La colonización trae casi la extinción de los aborígenes criollos de cuba, llevando a los españoles a traficar esclavos africanos y de la misma forma permitiendo sin querer la inclusión de una nueva raza y cultura a la isla, de esta forma llegan los cantos de mujeres, los bailes y la utilización de tambores y sonajas en sus ceremonias. También podemos agregar el aporte de la cultura asiática que sobre los años 1850 con la llegada de inmigrantes chinos a la isla permitieron la inclusión de la trompeta china a los festejos cubanos. Poco a poco fueron apareciendo instrumentos autóctonos como la tumbadora, el bongo, los timbales, los güiros, y las claves, este último de un altísimo valor musical para el nacimiento del son. Por otra parte el aporte de la contradanza española permitió a los indocubanos empezar a generar el proceso de acriollamiento e invención de los ritmos propiamente cubanos. De esta manera cada cultura con sus saberes permitió aportar características musicales e instrumentales para dar lugar a lo que conocemos como música tradicional cubana, y a su vez dar su sello mundial como música autentica, de alto potencial y riqueza.

La música cubana es uno de los símbolos y fuentes globales de recursos tímbricos, instrumentales y expresivos más ricos e importantes del mundo. Esto llevó a compositores extranjeros como el norteamericano George Gershwin a visitar la Habana Cuba en 1936 en donde incorpora el son '*Échale Salcita*' del músico Ignacio Piñero en su *Obertura Cubana*.<sup>1</sup> De igual forma grandes músicos como Ravel, Debussy, Milhaud han tomado parte de elementos ritmos y temas populares cubanos para sus composiciones y arreglos musicales. Cuba ha logrado conseguir todas las condiciones musicales necesarias para convertirse en símbolo y centro musical del caribe, llevando el éxito de su música a lugares como New York, Caracas, Puerto Rico y México destacando en este último el papel de

---

<sup>1</sup> BETANCUR ALVAREZ, Fabio. Sin clave y bongó no hay son: Música afrocubana y confluencia musicales de Colombia y Cuba. Primera edición. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 1993. P 142.

grandes músicos cubanos como Benny More, Pérez Prado y Mariano Mercerón. La influencia de la música popular cubana seguirá vigente como contaminante del ambiente musical en todo el mundo; así como el jazz y su versatilidad ha logrado conquistar grandes espacios culturales.

### **3.2. La música tradicional cubana.**

La música tradicional cubana nace del acriollamiento de las formas musicales europeas traídas a Cuba en la colonización, fue así como los negros en sus espacios de ocio tocaban los tambores y los campesinos o criollos interpretaban el timble o bandola acompañado de sus cantos, combinando de esta forma elementos tímbricos y ritmo en una sola atmósfera. Por otra parte la contradanza ritmo extranjero cede ante el mestizaje de los afrocubanos, naciendo a partir de este sincretismo géneros populares como el danzón, el Son, el Bolero y la canción cubana. De esta forma para el siglo XX la música folclórica cubana es un hecho, llevando a los indocubanos a transformar los compases ternarios en formas binarias. A partir de estas primeras creaciones cubanas, se desencadena múltiples subgéneros y tendencias musicales, es así como surgen nuevos géneros como el danzonete, la clave, la guajira, la conga, el mambo, el Chachachá entre muchos otros.

**Figura 2. La Música tradicional se vive en cualquier lugar**



Fuente: [http://blog.aireuropa.com/wp-content/uploads/2013/02/AirEuropa\\_Cuba\\_Musica-620x413.jpg](http://blog.aireuropa.com/wp-content/uploads/2013/02/AirEuropa_Cuba_Musica-620x413.jpg)

### 3.3. Repertorio seleccionado

#### 3.3.1. El Manisero

El manisero es una afamada canción de origen cubano compuesta por el reconocido pianista y compositor **Moisés Simons**.

Moisés Simons compone el son-pregón en 1928 dedicado a la cantante *Rita Montaner*. La cantante cubana lo interpreta por primera vez ese mismo año en un viaje al Palace de Paris Europa. Desde entonces numerosos artistas y agrupaciones musicales de gran reconocimiento han arreglado El Manisero en diferentes versiones, tal es el caso de la orquesta de Don Aspiazu quien en 1930 en compañía del cantante Antonio Machín llevaron el tema al éxito. Otro ejemplo se da en el año 1931 en donde el jazzista norteamericano Duke Ellington hace un arreglo del Manisero en una versión jazz *The peanut vendor*. Louis Armstrong también puso su sello, sumando una versión más, debido a su interés por los ritmos afrocubanos haciendo parte de las más de mil muestras del tema que encontramos en la actualidad. La letra del manisero está basada en un personaje folclórico de cuba como lo es el vendedor ambulante de maní (el manisero), quien con su estilo sencillo se paseaba por las calles ofreciendo por medio de pregones su producto a los transeúntes.

### 3.3.1.1. Moisés Simons

**Figura 3. Moisés Simons**



Fuente: [http://es.wikipedia.org/wiki/Mois%C3%A9s\\_Simons](http://es.wikipedia.org/wiki/Mois%C3%A9s_Simons)

Músico de la Habana Cuba, nacido el 24 de agosto de 1889. Reconocido por su famoso pregón El Manisero. Empezó sus estudios a los cinco años con su padre, un profesor de piano español llamado Leandro Simón Guergué quien le infundió el estudio del Piano. A los nueve años fue organista de la iglesia Jesús María y poco después fue maestro de la capilla de Nuestra Señora del Pilar.

A la edad de 15 años se preparó en conceptos de instrumentación, armonía, fuga y contrapunto. Se convirtió en Director de la Orquesta del teatro Martí en la Habana y fue allí el primer escenario en donde estrenó sus primeras obras, aunque también tuvo la oportunidad de presenciar como espectador estrenos de numerosas zarzuelas, revistas y comedias líricas de otros autores ya que éste teatro fue el más famoso de Cuba en la época.

En su labor como compositor de operetas y zarzuelas resaltan el estreno de su “Deuda de amor” con la Diva Esperanza Iris a la cabeza. Pero Simons no solo componía para la escena, también incursionó en la música folclórica cubana componiendo canciones como: *“Hoy como ayer”*, *“chivo que rompe tambó”* y *“la trompetilla”*, *“vacúnala”*, *“lamento negroide”* entre otras.

Tuvo un viaje muy productivo a la ciudad de New York en donde se convierte en el director de una orquesta Jazz Band en donde implementa repertorios de obras danzoneras. A su regreso, Simons se encontraba, según Eduardo Robreño, sentado en un café de la habana y escucho a unos chinitos vender maní, su canto lo inspiró y días después estreno su mayor canción representativa, el son-pregón “El manisero” en una revista en el teatro Molino Rojo.

### **3.3.2. Lágrimas Negras**

Es una composición novedosa en su época y pionera en su género realizada por Miguel Matamoros. Fue en el trío matamoros donde su compositor dio vida a Lágrimas negras, en el momento en el que combinan dos grandes géneros de forma autentica, fusionando el romanticismo de un bolero con el carisma y sabor de un son, creando así el bolero-son y así mismo dando lugar a su éxito como agrupación. Tuvo una muy buena acogida en américa latina y cuenta con un gran número de versiones de artistas, entre los que destacamos las versiones del pianista cubano Bebo Valdés y el cantante de flamenco Diego Ramón Jiménez Salazar más conocido como Diego Cigala de la ciudad de Madrid España

Este Bolero-son es una combinación de tempos y ritmos diferentes. Está compuesta por dos partes contrastantes en todo el sentido de la palabra. Tiene una forma binaria simple A-B, en donde A es el bolero y se encuentra en un tiempo medio y B es el son montuno y se toca más rápido dándole un carácter más festivo a pesar del significado de su letra y el modo menor predominante en la

totalidad de la canción ya que aparecen los coros y pregones las cuales se van intercalando hasta el final.

Matamoros lo pensó de esta forma con el fin de hacerloailable. La canción fue compuesta en el año 1930 después de que el compositor tuviera un viaje al país de Santo Domingo en donde una mujer le relató la historia de su desamor en medio de su profundo llanto.

### 3.3.2.1. Miguel Matamoros

Figura 4. Miguel Matamoros



Fuente: [http://www.ecured.cu/index.php/Miguel\\_Matamoros](http://www.ecured.cu/index.php/Miguel_Matamoros)

Músico y compositor cubano, nació en Santiago de Cuba el 8 de mayo de 1912, fallece el 15 de abril de 1971 en esta misma ciudad. Aprendió a tocar la guitarra de manera autodidacta. A los 16 años de edad compuso su primera canción a la que le dio el título de *“El consejo”*.

Realizó su primera presentación pública en el Teatro de Heredia de Santiago de Cuba en el año de 1912 teniendo como experiencia musical la vivencia con los grandes maestros de la trova cubana José Pepe Sánchez, Sindo Garay y Alberto Villalón entre otros. Ya en 1923 se conoció uno de sus mayores pilares musicales,

el son “mamá son de la loma” que le daría gran reconocimiento al despertar el interés de grandes casas disqueras.

En 1925 fundó el famoso Trio Matamoros en donde desempeñaba el papel de cantante y primera guitarra haciendo la melodía en las introducciones de las canciones. En el año 1928 empezó a viajar a otros países tocando con su trío visitando países como Estados Unidos, México, Santo Domingo y República Dominicana entre otros. Miguel Matamoros también creó y participó en otras agrupaciones como el Trio Oriental y el Sexteto Matamoros.

Dejó una grandísima variedad de temas en muchos géneros del folclore de su país componiendo congas, boleros, sones, bolero – sones, afro-son, caprichos, danzones.

### **3.3.3. La Engañadora**

La Engañadora es el tema que dio origen a la época del chachachá. La letra de La Engañadora relata la historia de una mujer bellísima, quien hacia los años 50 asistía a una pista de baile ubicada en las esquinas de Prado y Neptuno, mientras que pasaba por la calle llamaba la atención y paralizaba a los transeúntes con su belleza exorbitante. Uno de los transeúntes le atribuyó un piropo a la mujer y esta le devolvió con una mirada de desagrado. Al final los admiradores se dan cuenta de que su cuerpo escultural es una farsa, pues sus curvas son postizas.

Otras fuentes afirman que el origen de la letra fue un escándalo que se divulgó en los medios informativos cubanos, de la historia de un ciudadano norteamericano que le propuso matrimonio a el famosísimo travesti cubano Manolo Maylán sin enterarse de su situación sexual, al darse cuenta de la verdad intentó asesinarlo. Éste suceso ocurrió en el año 1953.

Esta canción tiene como particularidad la aparición en los últimos compases del mambo que cambia su armonía y las características rítmicas sin perder su alegría y carácter festivo.

### 3.3.3.1. Enrique Jorrín

Figura 5. Enrique Jorrín



Fuente: <http://cubanosfamosos.com/enrique-jorr%C3%ADn-oleaga>

Enrique Jorrín es un reconocido músico y compositor cubano muy influyente en la evolución de la música en Cuba. Creador de danzones como “Doña Olga”, “Liceo del Pilar”, “Central Constancia”. A comienzos de la década de los 50 en la ciudad de la Habana, en las pistas de baile de Prado y Neptuno, crea un nuevo ritmo musical descendiente del danzón, llamado chachachá.

La transformación que Jorrín dió tanto al danzón y a la rumba como a los géneros que lo influenciaron dentro del folclore de su país originó paulatinamente las modificaciones en el sistema rítmico en los instrumentos de percusión: “*cambió la célula rítmica del güiro, el movimiento y el figurao del piano en la última parte (la mano izquierda a contratiempo y la derecha a tiempo), introdujo una nueva célula rítmica entre la tumbadora, el timbal y el güiro, y las frases musicales de los violines y los cantantes son al unísono*” (Hacer pie de página a la anterior cita, Música popular cubana de Radamés Giró)

Dentro de sus vivencias en la música se destaca que fue integrante de orquestas como: la orquesta ‘Ideal’, ‘Arcaño y sus Maravillas’ y la orquesta ‘América’ crea su propio estilo musical; es así como 1954 Jorrín establece su propia agrupación que llevó su nombre. Viaja un año más tarde México, consiguiendo la gran aceptación de su público por el chachachá.

De igual forma se destacó como violinista en la orquestas del instituto Nacional de la Música y en el año 1941 con la orquesta danzonera de los Hermanos Contreras.

Enrique Jorrín muere el 12 de diciembre de 1987 en la Habana, Cuba.

#### **3.3.4. Chan Chan**

Compay Segundo asegura haber tenido un sueño en el que escuchaba las 4 notas sensibles del principio de la canción, al despertar corrió hacia la ventana creyendo que estaban tocando en la calle pero no vio nada. A dichas notas les dio orden y les asignó ritmo de son y una letra de un cuento que leía desde niño llamada “*Juanica y Chan Chan*”.

Fue compuesto en el año 1984 y a pesar del avance que había logrado para esta época la música cubana y el son particularmente, chan chan cuenta un sonido muy tradicional.

Aún no se tiene claridad sobre la cronología exacta de las grabaciones de chan chan, pero según los registros de los Estudios Areito de la EGREM (Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales quien fuera la primera empresa discográfica en Cuba, fundada en 1964) la primera grabación de este son se remite al año 1985. Eliades Ochoa hace una versión en el año 1986, Pablo Milanés en su álbum “Años” (1989) incluye a Chan Chan junto con otras 2 canciones de Compay Segundo.

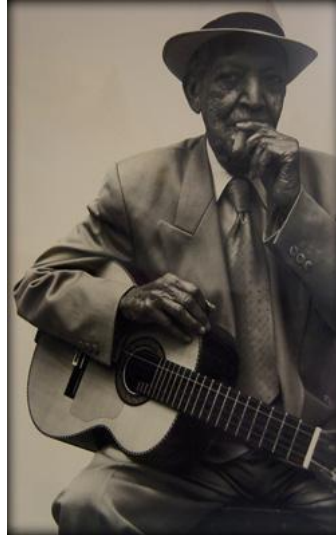
Pero fue en España y bajo la dirección de Santiago Auserón que se grabó este son por primera vez con soporte de disco compacto lo que le daría gran difusión en Europa y permitiría a Compay empezar una vida de reconocimiento, en 1985 la Buena Vista Social Club, de la cual hace parte Compay hace la versión más difundida en la actualidad.

La versión que Buenavista Social Club le hace a Chan Chan (de la cual se elaboró la transcripción para este proyecto) respeta fielmente la esencia que le dio Compay a su composición, es un son en el que predominan las guitarras, el ritmo de dichas notas sensibles y sus respectivos acordes (Dm, F, Em7b5, A7), se añade al patrón rítmico de la clave constante 3-2, la melodía cantada tiene voces diferentes y se integra la trompeta como instrumento solista.

#### **3.3.4.1. Máximo Francisco Repilado Muñoz**

Máximo Francisco Repilado Muñoz, también conocido como **Compay Segundo**. Nació en Siboney, una playa cerca de Santiago de Cuba. Músico y compositor cubano, creador del armónico, un instrumento de 7 cuerdas mezclando características de la guitarra y el tres cubano. Participó en varias agrupaciones entre las cuales se destaca el Trío Matamoros y el Cuarteto Hatuey. Pero su fama la conseguiría en el año 1997 participando con la gran orquesta Buena Vista Social Club con el cual ganó varios premios Grammy.

**Figura 6. Compay Segundo**



Fuente: [http://www.lahuellasonora.com/compay\\_segundo.php](http://www.lahuellasonora.com/compay_segundo.php)

Fue clarinetista en la banda municipal de Santiago de Cuba y en sus ratos libres aprendía a cantar y hacía sus primeras composiciones. En el año 1922 se enamora de una muchacha y dicho amorío le serviría de inspiración ya que compone su primera canción llamada “*Yo vengo aquí*”. Se relaciona con grandes personalidades e intérpretes de la música cubana como Sindo Garay y Níco Saquito.

En 1949 crea en compañía del guitarrista Lorenzo Hierrezuelo el dúo Los Compadres en el cual rescata los sones de su tierra oriental y hace canciones como “Macuso”, “Mi tierra oriental”, “Yo canto en el llano”, “Vicenta o Sarandonga”

Muere a los 95 años de edad el 14 de julio del 2003 en la Habana.

### 3.3.5. Cómo fue

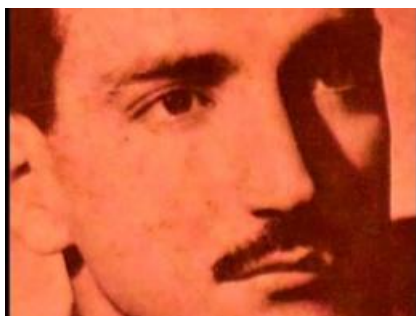
Un inmortal bolero compuesto en el año 1953 por el cubano Ernesto Duarte quien vivió una época de profundas transformaciones en la música cubana en los años 40, específicamente el momento histórico del Filin, en el cual se empezaba a implementar la interpretación de las canciones populares cubanas por formatos instrumentales empleados en la música Norteamericana, más específicamente el Jazz, es decir, se empezaban a adaptar los boleros y canciones cubanas de la época a las “Jazz Band” en las que se hacía inevitablemente más densa la armonía y los arreglos.

Su primera versión contó con la interpretación del “grande de la canción cubana” Benny Moré, éste bolero de oro consiguió batir el record de ventas en América e impulsaría a este gran intérprete hacia el éxito. Así mismo, años más tarde y con la voz de Antonio Machin, este bolero conseguiría lo mismo en España.

Entre sus características más resaltantes se encuentra que al igual que los primeros boleros que se compusieron en Cuba como es el caso del reconocido “Tristezas” de Pepe Sánchez, este bolero contaba con solo dos estrofas.

#### 3.3.5.1. Ernesto Duarte

**Figura 7. Ernesto Duarte Brito**



**Fuente:** [http://www.ecured.cu/index.php/Ernesto\\_Duarte\\_Brito](http://www.ecured.cu/index.php/Ernesto_Duarte_Brito)

Nacido en un pueblo llamado Jovellanos el día 11 de Julio de 1922. A sus 15 años de edad, Ernesto empezaba a estudiar en el conservatorio municipal de la Habana, años más tarde se veía su gran desempeño como intérprete del piano como solista y acompañante. Luego empezaría sus estudios en Filosofía y letra pero no los culminaría ya que su excelente desempeño como pianista, orquestador y compositor no se lo permitía.

Crea su propia orquesta influenciado por las sonoridades que las orquestas de swing norteamericanas denominadas “Jazz Band” solían tener en la cual logró conseguir un imponente sonido el cual beneficiaría a los numerosos jóvenes intérpretes solistas con quienes contrataba, incluido el famoso Benny Moré.

Entre sus composiciones más famosas se encuentran el inmortal bolero “Cómo Fue”, “Dónde estabas tú” y otras obras como “Arrímate cariñito”, “Que chiquitico es el mundo” y “Anda dilo ya” entre otros.

Años más tarde y gozando de la mano de Benny Moré del éxito de “Cómo Fue”, éstos dos personajes, compositor e intérpretes fueron protagonistas de una de las más recordadas rupturas en la música en Cuba ya que Moré denunció ante la RCA Victor que Duarte era Racista al no contratarlo en Reuniones de alta importancia en donde solo asistirían Blancos. Ésta información daño en cierta medida la buena imagen que conservaba Duarte hasta ese momento.

Muere en el año 1988 en Madrid, en donde se encontraba desempeñando un papel en las oficinas administrativas de la RCA Victor.

### **3.3.6. Suavecito**

Es una famosa composición perteneciente al género “Son”, hecha en el año 1930 por Ignacio Piñeiro en el Septeto Nacional. Estructuralmente está compuesta por dos estrofas, un coro que se viene repitiendo de manera alternada con las

melodías de la trompeta (que tienen un espacio de dos compases) y los pregones del cantante.

### 3.3.6.1. Ignacio Piñero

**Figura 8. Ignacio Piñero**



Fuente: [http://es.wikipedia.org/wiki/Ignacio\\_Pi%C3%B1ero](http://es.wikipedia.org/wiki/Ignacio_Pi%C3%B1ero)

Conocido por su “Sexteto nacional” el cual fundó en el año de 1927 interpretando el contrabajo. Se desempeñó como decimista improvisador en el grupo claves y guaguancó “*El timbre de Oro*” (la décima es un género poético que se compone de diez versos).

Se trasladó a la ciudad de Nueva York en donde realizaría sus primeras grabaciones, luego incluiría a un séptimo instrumentista. Ya con el septeto realizó varias giras en ciudades españolas. Fue uno de los fundadores de la Asociación Nacional de Soneros Cubanos. Piñero modificó estructuralmente el son, le imprimió excelentes letras debido a su gran experiencia con los versos.

Entre su amplio repertorio encontramos temas de algunos géneros nacidos de algunas variantes del son como: canción-son, guajira-son y afro-son. Entre algunos títulos encontramos: *Allá en el monte*, *Más calentico*, 1933; *Borincano*, *Mi son genuino*, 1927. Y el citado para este trabajo, *Suavecito*, compuesto en el año 1930.

### **3.4. Características de los Géneros**

#### **3.4.1. El Son**

Es un ritmo instrumental, vocal yailable nacido aproximadamente en el siglo XIX y consolidado en los años 30. No se sabe con exactitud el lugar de origen, solo se aproxima su nacimiento en la zona oriental del país. El son es el ritmo de mayor representación en la música tradicional cubana. Los instrumentos primordiales que consolidan el ensamble del son se pueden resumir en: clave, bongo, tres, guitarra, maracas y bajo, este instrumental permite conformar el esquema rítmico, melódico y armónico que caracteriza a este ritmo, el más representativo de la música popular cubana.

Como género antecesor del género encontramos el Changüí, su formato instrumental consta de marimba, tres, bongo, guayo y maracas. También existen otras variantes del género son como el Guantanamo, el son- estribillo y el sucu-sucu.

El son cubano en su proceso evolutivo fue sofisticándose a formatos instrumentales más amplios como los vistos en el jazz como las Big Band, personajes como Beny More y Arsenio Rodríguez orquestaron y arreglaron el son, ampliando de esta forma la sección de vientos y realizando arreglos de mayor calidad sin perder la esencia del género. Estos cambios son en gran medida un gran aporte para el surgimiento de la salsa.

Según el investigador y musicógrafo Alberto Muguercia la palabra son en un principio hacia el siglo XIX se remitió a los géneros musicales interpretados por afrodescendientes ya fuesen esclavos o libres, los cuales interpretaban con utensilios o instrumentos rudimentarios géneros transculturados como la danza y la contradanza.

De este género nacen otros subgéneros o variantes como son: el son montuno, el son habanero, el son pregón, el sucu-sucu, el son-estribillo entre otras variantes.

La compleja estructura del ritmo de son se compone en varias secciones; la primera, una línea melódica anticipada y sincopada por parte del bajo. Una segunda sección conformada por guitarra, maracas y bongo quienes acompañan de forma uniforme, este último instrumento abandona su ritmo constante o martilleo para pasar a su improvisación y ritmo libre en el estribillo. La última sección y quizás la más importante está dada por la clave, la cual se encarga de dar estabilidad y control al ensamble por medio de su patrón rítmico constante y sólido.

Olavo Alén Rodríguez un destacado Musicólogo cubano simplifica estructuralmente el ritmo del son en cuatro componentes de esta forma:<sup>2</sup>

- **Guitarra y tres.** Cuerdas pulsadas.
- **Bongo.** Realiza su estructura rítmica de forma independiente y libre.
- **Clave y Maracas.** Figuración rítmica constante.
- **El Bajo.** Acompaña mediante una armonía tonal el canto o melodía principal.

### 3.4.2. El Son Montuno

Este ritmo derivado del son fue creado por el tresero y compositor Arsenio Rodríguez quien lo definió como un estilo en el que da lugar a la improvisación,

---

<sup>2</sup> BETANCUR ALVAREZ, Fabio. Sin clave y bongó no hay son: Música afrocubana y confluencia musicales de Colombia y Cuba. Primera edición. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 1993. P 137-138.

incluyendo instrumentos como la trompeta, el tres y la conga en formatos de sextetos y septetos. Hoy en día el son montuno es también llamado salsa, nombre que tomo en la década de los 70 para llevarlo a la fama y su comercialización.

### **3.4.3. El Pregón**

El pregón es un elemento cotidiano que nace en las de las calles y el folclor cubano a finales del siglo XIX. Es un recurso melódico que utiliza el vendedor ambulante al caminar por las calles, el cual vende y convence a los transeúntes de su producto por medio de frases exclamativas. Hasta la primera mitad del siglo XX, los vendedores ambulantes anunciaban su mercancía con ingeniosas canciones, pero por desgracia hoy los pregones han desaparecido en su totalidad.

Cada vendedor de la Habana tenía un pregón propio el cual lo identificaba y le permitía vender su producto, y estos variaban según su capacidad al improvisar. Los pregoneros utilizaron en este estilo de venta como parte de su necesidad económica. Sin saberlo ese vendedor seria tal vez un gran ejemplo de talento musical, uno que por su pobreza no pudo evolucionar o saciar su talento artístico.

Nicolás Guillén afirma que el pregón “Es un arte que no todo el mundo puede dominar.”<sup>3</sup>

La riqueza plástica de los pregones, su expresión teatral, su gesticulación, el detalle pintoresco, el doble sentido, la nota picante constituyen elementos esenciales de esta rica variedad del folclor cubano.

---

<sup>3</sup> ENCICLOPEDIA VIRTUAL ECURED. El Pregón. [En línea]. <<http://www.ecured.cu/index.php/Preg%C3%B3n>> [Citado el 23 de Junio de 2013]

#### 3.4.4. Bolero

El bolero es un ritmo musical de carácter romántico - poético, que nace en Santiago de Cuba en el siglo XIX, es el sucesor de una primitiva danza de compas ternaria de origen española. Este género crece y se populariza en países como México, Colombia, República Dominicana, Puerto Rico, Venezuela, Perú, Chile y Ecuador.

El bolero nace con *Tristeza*, un tema compuesto por José pepe Sánchez en 1883<sup>4</sup>. Antes de esta pieza el bolero estaba convertido en trova, ritmo en el que los cantautores interpretaban sus canciones acompañados de una guitarra, y en donde era usual escuchar el cinquillo danzonero, un motivo rítmico melódico que enriquecía la pieza, este consistía en corchea, semicorchea, corchea, semicorchea, corchea, utilizándose en compases binarios de 2 por 4 de forma pasajera. En 1793 aparecen los primeros intérpretes del género, cantantes como Nicolás Capouya y Javier Cunha crearon composiciones con elementos del nuevo ritmo.

El género bolero se caracteriza por su forma binaria, su carácter cantáble y melódico (elemento adaptado de la cultura europea con la canción italiana), el acompañamiento de la voz con la guitarra española (acompañado de forma típica con el rayado sincopado de influencias rítmicas africanas, pero también ejecutando a gusto con adornos y arpegios que nutren la armonía de la pieza), sus elementos rítmicos y tímbricos de instrumentos de percusión propios de los formatos sextetos y septetos (vistos en las agrupaciones de son cubano como la trompeta, bongoes y maracas), su riqueza armónica con el uso de las tétradas, es decir el uso de una cuarta nota en acordes que tradicionalmente eran tríadicos (esto es añadiendo novenas, sextas y séptimas, tendencia que fue influenciada por la música de los Estados Unidos), la adaptación de varias trompetas, piano, tumbadora en los años 40 y 50 enriqueciendo y ampliando su formato musical.

---

<sup>4</sup> GIRÓ, Radamés. Música popular Cubana: Breve Historia a través de los géneros y otros ritmos. En: Esto es trova y también Bolero. Editorial José Martí, 2007. p 41-47.

Actualmente el bolero se puede ver interpretado en una gran variedad de formatos instrumentales, desde tríos, dos voces una guitarra, voz y piano, hasta amplios formatos utilizados en las big band, llevando a convertirse en la balada jazz cubana.

#### **3.4.5. Bolero-son**

Este subgénero es producto de la agrupación Trio Matamoros y su director guitarrista y vocalista Miguel Matamoros, quien con sus piezas de carácter lírico y romántico transformo el bolero en un contexto más fresco y apetecido, introduciendo el son en sus temas, lo que permitió popularizar su agrupación y a su vez convertir el bolero en un géneroailable.

#### **3.4.6. El Chachachá**

En 1953 nace el ritmo del Chachachá creado por el músico, violinista, director de orquesta y compositor Enrique Jorrín. La creación de este nuevo género comienza con sus trabajos como arreglista de danzones en orquestas como Los Hermanos Contreras, La Orquesta de Neno Gonzales, La Orquesta Ideal, y La Orquesta América en donde Jorrín era director musical y orquestador y en la cual delinea de forma personal su estilo, el Chachachá. Durante los años 1948, 1949 y 1953 se da lugar a la formación del nuevo género, con temas como *la Engañadora*, *Lo que sea varón*, y *SilverStar* se percibe el sello de Enrique Jorrín.

Debido a la dificultad de la mayoría de bailadores de la época al ejecutar la sincopa en la parte del montuno en el danzón, Jorrín encontró la forma de utilizar la menor sincopa posible eliminando los contratiempos en los pasos de baile, logrando pasar el acento en el primer tiempo, de esta forma el güiro, la tumbadora, el timbal y el figurage del piano se modificó para crear patrones rítmicos más

estables en función de los cuatro tiempos del compás, trabajando de manera más estable y compacta. También es importante resaltar la importancia del unísono como elemento que dio claridad y potencia al chachachá; en este caso Jorrín le pidió a los integrantes de la orquesta que cantaran al unísono apoyados con violines.

Como dato curioso se presenta el origen del término chachachá. Su nombre se debe a que los bailadores de Prado y Neptuno, producían en el arrastre de sus pies el sonido que en onomatopeya se describía como chachachá, y que los bailadores empezaron a ejecutar al escuchar el nuevo género que Jorrín les tocaba.

El Chachachá permitió el rescate a un primer plano de la charanga y los ritmos populares como guaracha, son, danzón y rumba, rescatando la tradición musical cubana ante las influencias arrolladoras del jazz y las Big Band. El Chachachá permitió el protagonismo de los instrumentos melódicos como violín y flauta quienes desempeñaban un papel fundamental en sus introducciones e improvisaciones durante el tema. También se resalta la utilización de la sordina en la trompeta, permitiéndole lograr un timbre y sonoridad semejante a la flauta, y así su incorporación al Chachachá. De 1955 a 1958 Enrique Jorrín se establece en la ciudad de México en donde incorpora la utilización de tres trompetas, instrumento de gran acogida en este país, logrando de esta forma causar sensación con su charanga y su Chachachá. Según el libro *Hablando de Música Cubana* el primer chachachá fue la Engañadora.

### 3.5. Conceptos de la Música Cubana

#### 3.5.1. La música cubana y la improvisación.

Una de las características más notorias de la música popular cubana y su tradición es el uso de la improvisación, ya sea en la creación de pregones o en la espontaneidad de los solos instrumentales.

La improvisación es el espacio creativo para las nuevas ideas musicales dentro de la agrupación, en este se da lugar a el intercambio de ideas y el dialogo instrumental y vocal, esta característica es de gran complemento del folclor cubano la cual hace parte de su patrimonio cultural de su música campesina y su sincretismo con los elementos rítmicos del África.

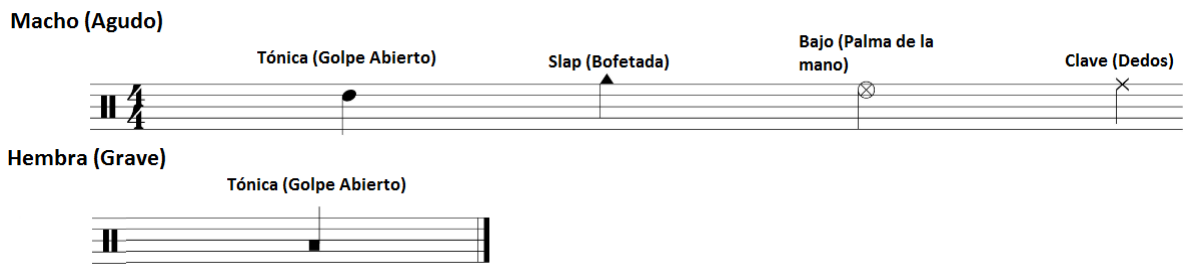
En la Propuesta Metodológica para seis piezas de música tradicional cubana se debe aclarar que el material es transcrito y en algunos casos adaptado, es una guía básica que sirve de complemento al aprendiz en su incursión para la interpretación, y que no pretende excluir el carácter de improvisador de esta música, por lo tanto se debe ser consciente de la libertad y naturalidad para la interpretación de los temas.

#### 3.5.2. La notación de las congas bongoes y timbales

Figura 9. Notación de los Timbales



**Figura 10. Notación de los Bongoes y las Congas**



Los anteriores símbolos representados en el pentagrama son cada uno de los golpes realizados por los instrumentos de percusión anteriormente nombrados. Esto no significa que sean los únicos golpes existentes, solo se incluyeron las imágenes de los que se emplearán en el repertorio.

### **3.5.3. El uso de la clave en el son cubano.**

Para empezar a hablar de la clave debemos diferenciar dos conceptos:

- La clave como instrumento idiófono que complementa la sección rítmica en una agrupación.
- La clave como patrón constante sobre el cual se construye toda la estructura rítmica de una agrupación. Es un ostinato o ritmo latente a lo largo de toda la pieza.

También es necesario aclarar que en el son es imprescindible interiorizar el patrón rítmico de la clave más no lo es la ejecución de dicho instrumento idiófono.

Los acentos presentes en la clave del son deben coincidir en su mayoría con los acentos de la melodía, con los tumbaos del piano, la guitarra o el tres, la línea melódica del bajo, los solos y las improvisaciones, siendo la melodía la prioridad

dentro del conjunto de elementos presentes en la agrupación, ya que a partir de ella se establece el patrón rítmico que llevara la clave del son, ya sea en 2-3 o 3-2.

Cuando estudiamos el concepto de la clave nos damos cuenta de que hay unas figuras y melodías que están más “en clave” que otras, lo que significa que la sensación de la clave es más fácil de reconocer. También nos daremos cuenta de que una serie de patrones y fragmentos melódicos pueden estar en la clave 3-2 o la 2-3. Además hay frases que en realidad no describen o marcan sonoramente los golpes de la clave en determinada sección de una pieza pero de igual manera no se pierde la constancia rítmica de ella.

A continuación se expone un ejemplo que sirve para comprender e identificar la clave rítmica del son, teniendo en cuenta su relación con la melodía de una pieza determinada.<sup>5</sup>

**Figura 11. Imágen**

**“Afro-Cuban Keyboards grooves by Manny Patiño, Jorge Moreno”**

<sup>5</sup> VARCARCEL GREGORIO, Marcos. El problema de la clave. Las claves rítmicas y la música cubana.

Como vemos en la imagen los acentos de la melodía coinciden con los golpes 2-3 de la clave de son, de esta forma se logra compactar en bloque instrumental el sentido rítmico de toda la pieza.

### **3.6. Instrumentos de Tradición Cubana**

#### **3.6.1. El tres cubano**

**Figura 12. Ignacio Piñero**



Fuente: <http://www.charangoluthier.com/imagenes/fototrescubano6.JPG>

Instrumento de cuerda pulsada o cordófono de origen cubano. Su antecesor es la guitarra española. Su nombre se debe a sus tres pares de cuerdas. Los hay de diferentes formas o tipos según forma de la caja de resonancia, esto es; en forma acinturada, en forma de ocho, con ángulos superiores rectos o redondos, en forma de pico o estrella, ovoide entre otras. La tapa de la caja o cuerpo del instrumento posee una boca por donde se amplifica el sonido. Su diapason consta de diecisiete trastes. Con seis clavijas las cuerdas se agrupan en tres órdenes dobles y en algunos casos en grupos de tres. El ejecutante del tres cubano utiliza una púa y en ocasiones también sus dedos para realizar el rasgueo y punteo de las cuerdas con improvisaciones y acompañamientos.

### 3.6.2. La Claves

**Figura 13. Las Claves (percusión)**



Fuente: <http://www.kaypacha.com.ar/instrumentos/clave/clave.jpg>

Las claves es un instrumento idiófono que comprende dos varas de madera autónomas en forma de cilindros de aproximadamente ocho pulgadas de longitud. En su ejecución una de estas varas percute a la otra produciendo el sonido. Las partes de las claves son: el macho clave percutora y la hembra clave que recibe la percusión.

Su origen según Fernando Ortiz se ubica en la Habana en los siglos XVI y XVII, en donde los esclavos trabajaban utilización las claves o clavijas de madera dura utilizadas como clavos para asegurar el ensamble de los astilleros en la costa cubana. Para los trabajadores y esclavos de la época, ya sean blancos, negros, galeotes y negros el sonido sólido y contundente de estos clavos o clavijas no debió pasar desapercibido, estas fueron convirtiéndose en algo más que un utensilio de trabajo, un elemento e instrumento simbólico de la música tradicional cubana.

Para la ejecución de las claves el intérprete las toma de forma horizontal tomando el palo hembra con unas de sus manos y entre los dedos formando una caja de resonancia, y con la otra mano sujeta la clave macho quien se encargará de

percutir en sentido perpendicular y en la parte central de la hembra. Se debe tener en cuenta la manera en que la mano izquierda sujeta la clave hembra pues afectara notoriamente la calidad del sonido, es decir; si se sujeta fuerte se obtendrá un sonido más claro y agudo, y por el contrario se sujeta suave se lograra un sonido cálido y medio. Estos factores y recursos de la clave dependerán de las habilidades del claverero y no del tipo de madera.

### Patrón rítmico da la clave en ritmo de son.

Figura 14. Clave de Son en 3-2



Figura 15. Clave de Son en 2-3



Fuente: the Latin real book. Editor Chuck Sher

El patrón de la clave es el instrumento más importante dentro del ensamble, pues es la espina dorsal del conjunto instrumental la cual se mantiene fija en el tema durante todo el tiempo, llevando el equilibrio rítmico de la agrupación con claridad en su ejecución con su timbre sólido y seco. De esta manera permite el sostenimiento del pulso de la agrupación, lo que permite la estabilidad del ritmo dentro de la pieza en su ejecución.

### 3.6.3. El Chequeré

**Figura 16. Chequeré**



Fuente: <http://www.instrumentpro.com/C-Shekere>

Instrumento idiófono, también conocido como güiro o agwe. Se utiliza en las agrupaciones cubanas como instrumentos en los rituales de santería.

Su estructura está formada por una semilla hueca plástico en forma de florero con una boca en la parte superior. El Chequeré está recubierto por una maya o tejido de pequeñas semillas las cuales lo percuten al ser sacudirse.

### 3.6.4. El Bongó

**Figura 17. Bongó (Instrumento Membranófono)**



Fuente: <http://elblogdelapercusion.blogspot.com/2011/02/percusion-brasilena-choro.html>

Es un instrumento perteneciente a los membranófono de golpe directo es decir que no utiliza ningún **aditamento** para su ejecución. Según el musicólogo cubano Argeliers León el bongo es un instrumento bимembranófono pues el bongosero no percute uno si no una pareja de tambores unidos. El bongó está compuesto de dos tambores de diferente tamaño, cada uno con una afinación, uno más alto que el otro. Estos son abiertos en el extremo opuesto al parche para dar salida y amplificar el sonido del instrumento.

Este instrumento se designa de manera general como bongó, bongos, bongoes, bongoncito o bongocitos. Cada una de las partes de este instrumento se designa como hembra o macho de acuerdo a su tamaño. Hembra es el tambor de sonido más grave y macho, el de sonido más agudo. Los parches están hechos de cuero de chivo, de res o carnero, aunque en la actualidad se construyen de material sintético.

Al afinar los bongos los intérpretes dan según su oído y criterio una altura a cada barril, esto según su percepción personal y necesidades al ejecutarlos. Siempre se reserva el tono más agudo para el barril menor o macho, y el tono más grave para el barril mayor o hembra.

El bongó se ejecuta sentado, y es colocado entre las piernas del tocador. Si es derecho, coloca el barril hembra o mayor a la derecha y el macho a su izquierda, si es zurdo lo hace a la inversa.

La importancia del bongó dentro de la agrupación es el de complementar la sección de percusión con el **martilleo**, es un patrón rítmico que consta de la siguiente fonéticamente *tiqui-tiqui-toqui-tiqui*, creando de esta forma adornos y variados golpes que complementen el conjunto instrumental llevando a proyectar una gran riqueza sonora. El bongosero además de interpretar este instrumento, es el que se encarga de complementar con el cencerro en algunas secciones de piezas musicales.

El Bongo es un instrumento que integra agrupaciones de carácter músico danzaría de carácter popular. Se utiliza fundamentalmente en el Son, el punto, la guaracha, la canción, los coros de clave, los conjuntos bailables, entre otros tipos de agrupaciones. Su función musical dentro de estas agrupaciones es rítmica, y presenta distintos modos de ejecución, de acuerdo al género que interprete. El tener dos parches uno de sonidos grave y el otro agudo le permite tener una gran virtud y posibilidades de lenguaje, es así como en el son adquiere protagonismo ya que se expone realizando adornos e improvisaciones como solista.

### 3.6.5. La Tumbadora

#### 4. Figura 18. Tumbadora



Fuente: <http://musicaluex.blogspot.com/2010/12/musica-popular-y-tradicional-en.html>

Instrumento de golpe directo membranófono. Existen varios tipos de tumbadora los cuales se diferencia según su caja de resonancia, encontrando cajas

abarriladas o cónicas, o también a su sistema de tensión, es decir con el parche clavado con llaves o ajustado con un aro y cuerdas. Este instrumento se ejecuta generalmente con las palmas de las manos, a excepción de la interpretación de la rumba en donde se utilizan dos palitos o cucharas para percutir el parche de este. La tumbadora participa en todos los géneros y agrupaciones de la música popular cubana como son: punto, son, rumba, guarachas, guajiras, boleros entre los más destacados.

La importancia de la tumbadora dentro del ensamble instrumental es el de respaldar y apoyar a la sección rítmica durante todo el tema con un patrón rítmico estable en forma de marcha. Este patrón rítmico varía el según el género ya sea bolero, son, chachachá, o danzón. Según las posibilidades del intérprete, se pueden ver la utilización de una tumbadora y en algunos casos hasta 6 de estas

#### **4.1. Instrumentos Transculturados**

El término transculturación es una denominación que el musicólogo y folclorista Fernando Ortiz Fernández crea en sus estudios antropológicos del origen de la nación cubana, argumentando que la historia de la isla solo puede ser comprendida si se tienen en cuenta sus antecedentes como parte de elementos que componen la isla cubana. Es así como el término permite aplicarse a cualquier elemento ya sea: objeto, instrumento o costumbre que no pertenezca a las raíces de una región, sino que haya sido adoptado por esta en su sincretismo.

De esta forma los instrumentos transculturados son aquellos que se incorporan a nuevas culturas, ya sea por motivo de la colonización o globalización, alterando el folclor musical con nuevos elementos organológicos y musicales, es decir creando nuevos timbres que permitirán el enriquecimiento de los conjuntos musicales de una región.

Durante la colonización la transculturación fue en efecto un movimiento causado por los emigrantes españoles a la isla cubana en la colonización. Las colonias europeas cargadas de fe Cristiana, objetos, instrumentos y demás bienes iniciaron el sincretismo que sin duda fue la forma de ampliar y contribuir con elementos musicales e instrumentales a el folclor cubano. De este modo podemos ver como los instrumentos de cuerda como la guitarra, la vihuela, el requinto y demás derivados, hacen parte hoy en día de la amplia variedad de instrumentos de los conjuntos instrumentales de tradición cubana, dando lugar a un instrumento tan importante y autóctono de la música cubana como lo es el tres.

#### 4.1.1. La Guitarra.

**Figura 19. Guitarra clásica o acústica**



**Fuente:**

**[http://www.audiocenter.cl/audiocenter/?page=shop.product\\_details&flypage=&product\\_id=336&category\\_id=0&option=com\\_virtuemart&Itemid=53&vmcc\\_hk=1&Itemid=53&fontstyle=f-larger](http://www.audiocenter.cl/audiocenter/?page=shop.product_details&flypage=&product_id=336&category_id=0&option=com_virtuemart&Itemid=53&vmcc_hk=1&Itemid=53&fontstyle=f-larger)**

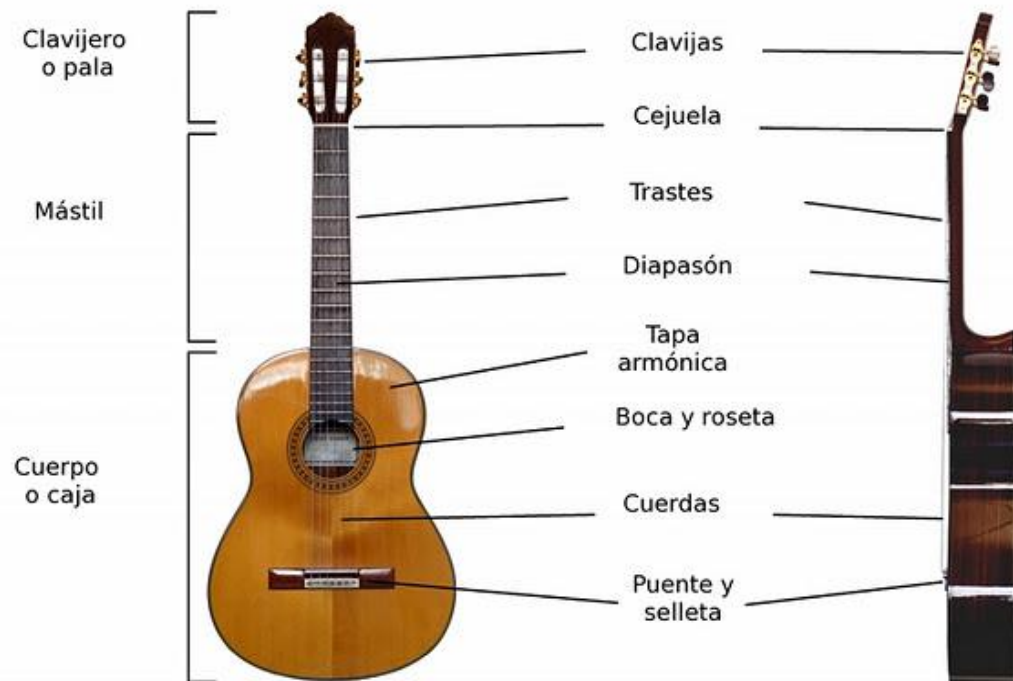
A la guitarra se le puede llamar de varias formas, guitarra española, guitarra clásica, guitarra criolla o guitarra acústica.

La guitarra es un instrumento de cuerda pulsada, esto suele hacerse generalmente con una púa o los dedos de las manos. También se puede observar el rasgueo del instrumento, lo cual le permite un mayor volumen y resonancia.

La guitarra está conformada por tres partes principales, un clavijero la cual es la responsable de la afinación y tensión de cada una de sus seis cuerdas, un mástil donde reposan las cuerdas seccionas por trates, y una caja de madera la cual lleva un agujero o boca donde se amplifica el sonido.

La función de la guitarra en la música cubana tiene como principal objetivo el de acompañar y respaldar con un ritmo armónico a los músicos solistas, ejecutando motivos contrapuntísticos como los montunos.

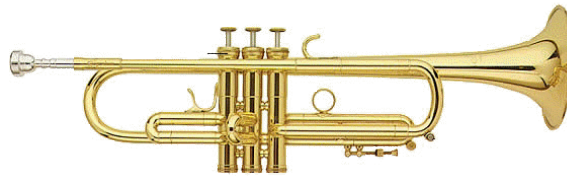
**Figura 20. Nombres de las partes de la guitarra clásica**



Fuente: <http://www.guitarrayarco.com/pagina%201.htm>

#### 4.1.2. La Trompeta

**Figura 21. Trompeta**



Fuente:

[http://www.proarabatic.org/webquest/seminario/seminario04\\_05/la%20orquesta/aire/trompeta.htm](http://www.proarabatic.org/webquest/seminario/seminario04_05/la%20orquesta/aire/trompeta.htm)

No existe una referencia exacta del origen de la trompeta. Su forma organológica ha cambiado notablemente a través del tiempo, es así como vemos en el primitivismo el uso de hueso, caracoles, ramas, cuernos o colmillos de elefante, los cuales servían como medio de comunicación o su uso en ceremonias nativas.

El primer cambio notable en su forma estructural se dio en el año de 1400 a. de J. C. en Egipto, en donde se encontraron cuernos cubiertos totalmente de oro y con algunas piedras preciosas. En su proceso evolutivo las trompetas Egipcias fueron cambiando hasta ser completamente de metal midiendo unos 60 cm y de las cuales se asegura que se producía la nota Do. Su sonido era parecido al rebuzno de un asno. Con el transcurrir del tiempo la trompeta consigue una forma curva en dirección ascendente, mejorando a un sonido brillante.

Hacia el periodo del barroco se alarga unos 25 cm logrando producir la serie armónica completa y convirtiéndose en sacabuches. Durante este desarrollo instrumental se utilizaron roscas o repuestos que permitían completar las escalas, en otros casos se ejecutaban varias trompetas, consiguiendo de esta forma reproducir las notas faltantes. En 1815 los músicos Bluhmel de Silesia, y Heinrich Stölzel de Berlín, crearon un sistema de válvulas rotatorias que permitió producir las diferentes notas de la escala. Y finalmente a finales del siglo XIX se logra desarrollar un sistema de pistones capaces de reproducir la escala cromática.

La trompeta actualmente es fabricada en aleación de metal. Su sonido se produce, a través de la vibración de los labios del ejecutante en la boquilla. Sus principales partes son la campana, boquilla, válvulas de desagüe, bobas de afinación, y pistones.

#### 4.1.3. El Violín

**Figura 22. Violín**



Fuente: <http://www.musicwithease.com/violin-pictures.html>

Apareció en el siglo XVI en Italia. Pertenece a la clasificación de instrumentos de cuerdas frotadas, las cuales se están afinadas por quintas. De su familia es el de menor tamaño y más agudo, siguiéndole la viola, el chelo y el contrabajo. Dentro de sus antecesores se encuentra la fidula, la viella y la lira de braccio.

El violín se compone de: clavijero, cuerdas, voluta, puente, cordal, las efes, la tapa, los arcos, estas dos últimas partes forman la caja de resonancia donde está contenida el alma, una vara pequeña de madera que le permite al instrumento transmitir el sonido en todo su cuerpo y al mismo tiempo dándole firmeza a su estructura.

#### 4.1.4. Las Maracas

**Figura 23. Maracas**



Fuente: [http://es.123rf.com/photo\\_8512798\\_maracas-cubanos-instrumento-musical-tradicional-para-groove-ritmico-de-la-musica-latina.html](http://es.123rf.com/photo_8512798_maracas-cubanos-instrumento-musical-tradicional-para-groove-ritmico-de-la-musica-latina.html)

Instrumento musical *idiófono*, cuyo origen y presencia se confirman en África y América Latina. Según investigadores y especialistas de la isla, las maracas cubanas son el resultado de las profundas raíces **bantú** durante el proceso de transculturación en la colonización.

Las maracas son sonajas en forma de vaso o recipiente, generalmente esférica, con un mango para sujetarla, que presentan percutores internos. Se ejecuta por pares, una más grande o más pesada que la otra, estableciendo diferencia de timbre y de altura entre ellas. Los percutores son pequeños granos o semilla. A la maraca hembra se le echan menos granos para lograr un sonido más agudo, y a la maraca macho un poco más para lograr un sonido grave. Se destaca la ejecución y participación de maracas en géneros cubanos como son, bolero y guaracha.

Las maracas tienen una función muy importante en cuanto al cierre y estabilidad del ritmo dentro del conjunto instrumental, actúan como complemento de la línea conductora que establecen las claves, y una estrecha vinculación con los ritmos, que ejecutan las tumbadoras y el bongo. En la mayoría de los casos las maracas son ejecutadas por los cantantes de la agrupación.

#### **4.1.5. Timbales Latinos**

El timbal es un instrumento de percusión latina. Se compone de dos cajas de resonantes parecidas a calderas, cada una de las cuales lleva un parche sintético que se percuten con dos baquetas de madera. Los timbales son soportados por una base metálica, permitiéndole descansar y tener una altura adecuada para su ejecución. Habitualmente los timbales van acompañados con instrumentos idiófonos como campanas y cencerro que permiten enriquecer sus posibilidades en escena.

**Figura 24. Timbales Latinos**



Fuente: <http://www.imagui.com/a/timbales-iMdXKzRxK>

#### **4.1.6. La Flauta traversa**

**Figura 25. Flauta traversa metálica**



Fuente: <http://instrumpet.blogspot.com/2010/08/flauta-traversa.html>

La flauta que actualmente conocemos como flauta traversa o travesera fue inventada por el luthier Theobald Böhm en el año de 1832. Böhm mejora la digitación, agregándole un agujero que omitiría el desplazamiento de los dedos en

su posición natural. También le agregaría otras modificaciones como un cabezal de forma parabólica y su estructura de tubo cónico, para que en 1847 se patentara su diseño siendo este el más utilizado en la actualidad.

La Flauta traversa se compone de tres partes principales:

Un cabezal que lleva consigo el bisel, es decir un orificio ovalado por donde el ejecutante sopla. Un Cuerpo, el cual es la sección más grande del instrumento y es donde se ubican las respectivas llaves y los dedos del intérprete. Y un pie, el cual sirve de válvula de desagüe.

El material utilizado para la fabricación de este instrumento puede variar. Los primeros hallazgos de flautas en la antigüedad se encontrar echas de huesos y bambú. En la actualidad se encuentran de diversos materiales como: metal, madera, marfil, cristal, porcelana, plástico.

#### 4.1.7. El Güiro

**Figura 26. Güiro**



Fuente:

[http://www.tamtampercusion.com/pequena\\_percusion/guiros/&show=25](http://www.tamtampercusion.com/pequena_percusion/guiros/&show=25)

El güiro o calabazo fue traído a Cuba por emigrantes del continente africano. Es un instrumento idiófono del grupo de los raspadores. Su construcción surge de la cascara de una semilla o calabazo, la cual cambia su forma con la perforación y rompimiento de unas de sus puntas y también una serie de ranuras paralelas que permiten su fricción con una baqueta, peine o varilla metálica. Su incursión en la música cubana se ve reflejada en ritmos como el chachachá y la salsa.

#### 4.1.8. El Cencerro

**Figura 27. Cencerro o Campana**



Fuente: <http://educasitios.educ.ar/grupo1257/?q=node/95>

El cencerro es un instrumento de percusión perteneciente a la familia de los idiófonos y antecesor de la campana o badajo de origen cubano. Dentro de los espacios musicales, el cencerro participa principalmente en la música popular cubana, en ritmo de son, congas y comparsas. El cencerro se ejecuta, con la palma de una mano se sostiene la campana y con la otra se percute con ayuda de una baqueta. Dependiendo el lugar donde se percute el cencerro, se obtendrán diferentes alturas del mismo.

#### 4.1.9. El Contrabajo

Figura 28. Contrabajo



Fuente: <http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Contrabajo.htm>

Pertenece a los cordófono. Es instrumento de cuerdas frotadas, consta de cuatro cuerdas afinadas por cuartas, mi, la, re, sol (de la grave a la aguda). Es el segundo más grave después del Octabajo. Por lo general se ejecuta con fricción del arco en sus cuerdas, pero también con el uso técnico del Pizzicato, es decir al pulsar las cuerdas con las yemas de los dedos. Su origen se remonta al siglo IVX, teniendo como antecesores a la viola de gamba y el violone bajo de los cuales debe sus características organológicas. Resalta su gran tamaño, midiendo aproximadamente 1'80 m de altura.

## 5. TIPO DE ESTUDIO

De con el acuerdo 240 del 2008 de la escuela de Licenciatura en Música de la Uis y dentro de la modalidades expuestas, este proyecto de grado tiene como modalidad la **Creación Artística**. Esta modalidad comprende la realización de conciertos instrumentales y de orientación didáctica, recitales como solista, composiciones, arreglos y de adaptación a obras musicales; la línea de dirección coral e instrumental es sus diversas modalidades.

## **6. PROPUESTA METODOLOGÍA**

Al hablar de una metodología para el ensamble de música popular cubana, nos referimos al desarrollo procedimental del trabajo musical de una agrupación en cuanto a la ejecución de los elementos técnicos y teóricos que permitan interpretar de forma tradicional temas representativos del repertorio de la música popular cubana, teniendo como objetivo lograr la interpretación consciente de los elementos tímbricos, rítmicos, melódicos y armónicos que componen esta música.

### **6.1. Primera Etapa: Descripción de la actividad de recopilación**

#### **6.1.1. Investigación**

Para la recopilación de toda la información (Historia, organología o instrumentación y formatos instrumentales, biografías, patrones rítmicos, partituras, registros de diferentes versiones y elementos audiovisuales de las cuales se podrían extraer elementos fundamentales en la creación del ensamble) se realizaron las siguientes actividades:

- Visitas periódicas a las bibliotecas locales y a la Red Nacional de Bibliotecas del Banco de la República.
- Ingreso a portales de internet (Enciclopedias virtuales, monografías, artículos, etc).
- Entrevistas con personas que manejan información referente a la música cubana (Músicos, directores y locutores).
- Audición de numerosas versiones de las piezas más representativas con el fin de analizar y descubrir conceptos y elementos más resaltantes.
- Organización del material audiovisual obtenido (Talleres, tutoriales, cursos y videos instructivos para la interpretación de cada instrumento).

### **6.1.2. Selección del repertorio.**

La selección del repertorio se realizó teniendo en cuenta los siguientes parámetros:

- Participación directa en la creación o evolución de su género.
- Popularidad de la pieza.
- Practicidad en el ensamble.
- Instrumentación adaptable a un número reducido de intérprete.

### **6.1.3. Selección de los Músicos.**

En la selección de los músicos se tuvieron en cuenta varios parámetros o calificadores. El primero consiste en la versatilidad, es decir la habilidad de realizar cambios y correcciones en los ensayos, permitiendo escoger las opciones musicales de mayor riqueza y viabilidad para el montaje de las obras. El segundo aspecto es el compromiso, este aspecto radica en la toma de conciencia de cada uno de los integrantes de la agrupación, asistiendo a cada uno de los ensayos y realizando los estudios parciales antes del mismo.

### **6.1.4. Entrega del repertorio**

El repertorio entregado a los integrantes en algunos casos ha sido adaptado o modificado a condiciones del formato establecido, en otros casos se han arreglado algunas partes, además se ha abreviado la instrumentación original a un formato más pequeño como es el caso del bolero “*Cómo fue*” pasando de un formato de big band a octeto.

## **6.2. Segunda Etapa: Montaje del repertorio y realización del material metodológico**

En esta etapa se definieron las actividades que permitieron identificar los problemas presentes en la práctica, y a partir del diagnóstico que se elaboró de cada una de estas dificultades se realizaron los ejercicios, sugerencias y recomendaciones que permitirían superar dichas dificultades.

Como primera medida se definió el formato instrumental de cada uno de los géneros a interpretar (este varía).

A medida que se realizaban los ensayos parciales, en donde se enfatizaba el desempeño de cada una de las secciones (Rítmica, armónica y melódica) se fueron anexando las sugerencias y ejercicios a cada una de las partes para cada instrumento de modo que el músico leía lo escrito en la partitura y además seguía atentamente los lineamientos e indicaciones hechas por los autores de este libro.

La dinámica que se trabajó en el montaje fue inclusiva y repetitiva; inclusiva por la actividad que se realizó con los músicos de adherirse uno por uno a la mayoría de ejercicios a medida que iba transcurriendo un número determinado de compases y repetitiva porque se realizaron muchos “intentos” a velocidades distintas (de menos ppm a más ppm)

En los ensayos grupales o generales en donde se contó con la asistencia de todos los músicos se realizaron las siguientes actividades:

- Audición de las versiones tomadas como referencia
- Grabación de los ensayos

Las anteriores actividades sirvieron para tomar como referencia distintas interpretaciones con el objetivo de descubrir lentamente el estilo particular de cada género y fueron agentes facilitadores para el proceso de reconocimiento de los errores ya que quedaban expuestas todas las imperfecciones y se ofrecía la posibilidad de escucharlas.

### **6.2.1. Repertorio**

#### **6.2.1.1. EL MANISERO**

La versión que se propone en este proyecto consta de dos partes, en la primera se expone el tema principal a través de los pregones originales, y la segunda parte es un son montuno.

#### **Primera parte.**

El tema “*el manisero*” perteneciente al género pregón-son, lleva en sus letras el evento folclórico de un vendedor ambulante quien carismáticamente anuncia su producto a los transeúntes, y así llevarlos a que compren su delicioso maní. En este caso la letra de los pregones improvisados por la voz principal hacen referencia todo el tiempo a la manera particular de convencer a los compradores. Es por esta razón que la voz principal se convierte en el elemento más sobresaliente dentro del ensamble ya que estos pregones se van creando sobre un soporte armónico que consta de dos acordes: tónica y dominante.

Durante toda esta sección se repite de principio a fin una base rítmica y armónica de dos compases la cual abarca notoriamente la duración de la estructura rítmica de la clave 2-3, a esto se le llama ostinato.

Figura 29. Ostinato del Manicero

The musical score for 'Ostinato del Manicero' is written in 4/4 time and consists of seven staves. The top staff is for Guitar, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with two measures of chords labeled 'G' and 'D'. The second staff is for Tres, also in treble clef and one sharp, with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The third staff is for Contrabass in bass clef and one sharp. The fourth staff is for Maracas, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is for Claves, showing a rhythmic pattern of quarter notes. The sixth staff is for Bongo Drums and Cencerro, with a 'Bongo' marking. The seventh staff is for Conga Drums. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

**Segunda parte (son montuno)**

Finalizado el tema (primera parte), en el compás 95 inicia el son montuno modulando a la tonalidad a D y utilizando la progresión armónica de I-IV-V. El tres ejecutará el siguiente ostinato hasta el final de la pieza:

Figura 30. Acentos del Ostinato del tres en el Son Montuno

The musical notation for the accents of the Tres ostinato in Son Montuno is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a sequence of eighth notes. Above the staff, four chords are indicated: 'D', 'G', 'A7', and 'D'. Four red arrows point upwards to the first, third, fifth, and seventh notes of the sequence, indicating the accents.

En esta sección podemos notar que los acentos señalados con las flechas son los que determinan los cambios armónicos, de esta manera se hace indispensable la marcación de estos.

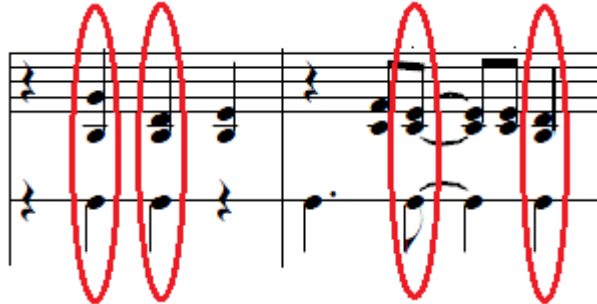
En esta sección el cantante improvisará con frases de cuatro compases jugando en respuesta con el coro, y al final en dos compases compartido con los coristas.

En este caso se han escrito algunos pregones como ejemplos con el objetivo de que el cantante tenga como referencia otro registro sonoro en el cual se desarrolla una frase en un espacio que cuenta con un número determinado de compases. De acuerdo con lo anterior el intérprete podrá elegir, según su criterio, entre la opción de crear una línea melódica sencilla elaborando versos con la temática del texto o interpretar lo que está en la partitura.

### **Ejercicios de asimilación de la clave 2-3.**

- Escuchar el patrón de la clave 2-3 en forma repetitiva identificando e interiorizando conscientemente los dos compases que comprenden la misma. Esto con el objetivo de identificar de forma natural en que compas comienza y en que compas termina la clave.
- Interpretar el ostinato del manisero con un instrumento melódico ya sea el tres o la trompeta y simultáneamente ejecutar la clave 2-3 lentamente identificando los acentos que se encuentran tanto en el primer compás (con armonía de tónica) como en el segundo (con armonía de dominante). Realizar este ejercicio haciendo hincapié en los acentos que coinciden con la clave en este caso 2-3. De esta forma se comprenderá que el primer compás del tema encaja perfectamente con los dos primeros acentos de la clave y el segundo compas con la segunda sección de la misma.

**Figura 31. Acentos que coinciden entre el tres y la clave**



Como último ejercicio se sugiere realizar una práctica de ensamble en donde cada músico va incorporándose de manera sucesiva, uno por uno, cada dos compases, es así como las maracas, los bongoes, el contrabajo y las melodías reconocerán su lugar en la clave 2-3.

### **Dialogo entre la voz y la trompeta.**

Durante el anuncio de los pregones por parte del cantante, el trompetista responderá a su llamado con frases de cuatro compases en los cuales apoyara sus frases melódicas, como una especie de (pregunta y respuesta). Este dialogo entre estas dos partes deberá entrelazarse en un solo sentido, uniéndose en un sola intención permitiendo el encadenamiento de las frases.

Durante todo el tema el bongo enriquece a la sección rítmica con su martilleo, generando estabilidad rítmica y riqueza sonora a la agrupación. Entendiendo el martilleo como una línea rítmica que acompaña en todo momento al conjunto sonero; fonéticamente hablando se escribiría: *tiqui-tiqui-toqui-tiqui*. A pesar de la estabilidad rítmica que presenta el martilleo, este puede complementarse con algunos golpes complementarios que permiten dar variedad a su ejecución y de esta manera enriquecer la improvisación.

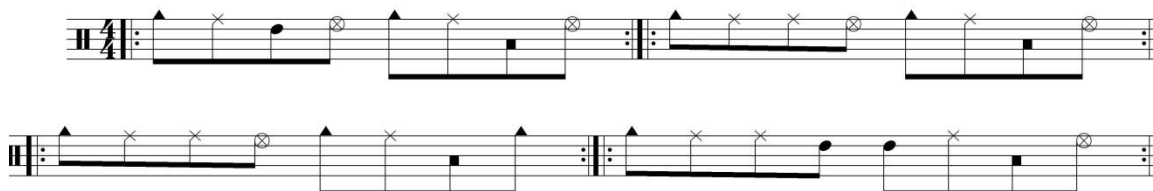
## Martilleo patrón rítmico

Figura 32. Martilleo del Bongó



El martilleo es la base rítmica del bongosero, y le permite a este conducir el grupo rítmico de una manera estable (a un tempo constante). Sobre él, el bongosero juega e improvisa naturalmente durante toda la pieza añadiéndole golpes alternos creando patrones nuevos durante el desarrollo del tema.

Figura 33. Variaciones del Martilleo



El segundo compas es de gran importancia para el ensamble, pues en este momento se evidencia el patrón rítmico de la clave 2-3, en el que la percusión, la guitarra, el tres y el contrabajo ejecutan simultáneamente los acentos presentes en el segundo compas de la clave, permitiendo entablar esta sección instrumental.

En este son montuno se le da lugar a la improvisación y los pregones, iniciando el cantante y los coros, seguido del trompetista y finalizando con la improvisación del tres.

Es importante para la base rítmica y armónica tanto el hecho de matizar en el inicio de cada uno de los solos (disminuir su intensidad al comenzar las improvisaciones), como variar dicha intensidad durante el desarrollo del solo dependiendo de la intencionalidad del improvisador.

### 6.2.1.2. LA ENGAÑADORA.

La Engañadora, un chachachá creado por el músico y compositor Enrique Jorrín en el año 53, es considerado pionero en su género. Fue producto de la experimentación de Jorrín con el danzón, surgiendo un ritmo de gran facilidad para bailar y disfrutar. Fue así como acogió el interés de los bailadores y el público en general con su sonoridad festiva, tiempo medio y compás binario, el cual permitía a bailadores de cualquier nivel improvisar y crear nuevos pasos.

Tanto en éste como en todos los chachachás los instrumentos de percusión como el güiro, timbal, y tumbadora establecen una particular base rítmica, siendo el güiro el instrumento líder en este bloque instrumental, el ejecuta durante toda la pieza su patrón rítmico que fonéticamente repite chachachá en su percutir, mientras los demás marchan y acompañan este motivo rítmico buscando una sola sonoridad.

**Figura 34. Bloque Rítmico predominante en La Engañadora**

The image shows a musical score for three percussion instruments: Conga 1, Timbale 2, and Güiro. The score is written on three staves. The Conga 1 staff shows a sequence of notes with accents and a circled 'x' above the first note. The Timbale 2 staff shows a sequence of notes with accents and a circled 'x' below the last note. The Güiro staff shows a sequence of notes with accents. The rhythm is a 2/4 time signature.

El güiro como instrumento líder resalta por encima de los demás instrumentos de la sección rítmica, puede ser comparado con el papel de la clave en el son, llevando el protagonismo y dando el control del tiempo. El güiro es en este caso es el instrumento y elemento rítmico que mantendrá la precisión del ensamble instrumental, permitiendo llevar un tiempo en una especie de metrónomo instrumental.

Este patrón se ejecuta con tres movimientos del brazo, el primero de ellos es equivalente a una negra y se realiza con un corto golpe hacia abajo seguido del rayado hacia arriba sin detener el contacto de la baqueta con el relieve de la semilla de Güira (como un latigazo), y dos roces (con duración de corchea) uno hacia abajo y otro hacia arriba.

En cuanto a la parte vocal se recomienda ensayar por separado las voces en los compases 32, 36 y del 39 al 42, pues aunque sea evidente que esta pieza se interpreta a unísono, es importante optimizar aspectos como la afinación y la uniformidad en el color logrando así el entendimiento del texto.

## **El Violín**

La sección melódica del violín se caracteriza por el uso de cromatismos, realizando adornos y acompañando a la voz, debido a estas características el intérprete está comprometido a ejecutar sus líneas con la mejor afinación posible, permitiendo mantener un balance armónico de la pieza.

Se sugiere el estudio previo siguiendo los siguientes pasos:

1. Estudiar las frases omitiendo las ligaduras con el objetivo de reconocer claramente la afinación particular de cada una de las notas. Esto se ejecutará con pizzicato.

2. Ejecutar cada una de las notas presentes en los pequeños cromatismos utilizando la ayuda del afinador, esto con el fin de escuchar que notas están más bajas o más altas.

### El mambo

Este como la mayoría de chachachás fue complementado con una última sección llamada mambo. Su carácter bailable, sincopado y de compas partido contrasta notablemente con el estilo marchante y estable del chachachá en 4/4.

El contrabajo: En el caso del mambo es importante que el contrabajista identifique la función de sus líneas melódicas, estableciendo tanto sus acompañamientos como su participación melódica dentro de la agrupación reforzando las respuestas melódicas de la flauta. Por este motivo debe prepararse en el momento de ejecutar las líneas que interprete en compañía de la flauta con el fin de lograr homogeneidad en el sonido.

**Figura 35. La engañadora. Compases 53 y 54**

Fl. *f*

Cb.

Se recomienda el estudio con metrónomo de estas frases ya que cualquier inexactitud en alguno de los dos instrumentos será muy notoria.

### 6.2.1.3. LÁGRIMAS NEGRAS

Debemos aclarar que esta pieza presenta características de dos grandes géneros, el primero de ellos es *el bolero*, de características románticas en las que resaltan los aspectos lírico y poético de sus letras y en segundo lugar *el son*, que permitió darle un toque innovador y llamativo afamando la pieza musical gracias a el toque renovador de su creador Miguel Matamoros, haciendo del bolero un géneroailable.

Figura 36. Clave 3-2



La clave 3-2 en este tema es la espina dorsal que entrelaza sus dos partes, permitiendo la estabilidad del tiempo en las dos velocidades (bolero y son).

Se debe tener especial cuidado con anacrusa de inicio, la cual es acompañada por la trompeta. Esta entrada es de vital importancia, pues de aquí dependerá la velocidad y el carácter de toda la pieza. Para esta anacrusa se recomienda practicar en conjunto varias veces este compas.

Figura 37. Líneas originales

Musical notation for two instruments: Trumpet in Bb and Bass. The Trumpet part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It starts with a rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all marked with a forte (f) dynamic. The Bass part is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It starts with a rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2, all marked with a forte (f) dynamic.

**Figura 38. Ejercicio A**

Trumpet in B $\flat$

Bass

**Figura 39. Ejercicio B**

Trumpet in B $\flat$

Bass

En los anteriores ejercicios se pretende facilitar la lectura de esta anacrusa realizando su estudio de forma simplificada.

### **La trompeta**

El Papel melódico del trompetista en este tema se caracteriza por la claridad interpretativa se sus frases, resaltando el uso de mordentes, marcato y martelle.

Para el estudio de las partes se recomienda:

Como primer paso:

- Se sugiere el estudio de las partes sin el uso de los elementos anteriormente mencionados, es decir sin ejecutar los mordentes, marcatos

y martelles, esto permitirá dar una primera mirada en cuando a digitación y notación de la línea melódica.

- En segundo lugar se recomienda el estudio una octava debajo de lo escrito, permitiendo al el aprendiz dar más seguridad y determinar cada vez una mejor afinación.
- Y finalmente se requiere el estudio de los siguientes ejercicios para el desarrollo en la ejecución de mordentes, marcato y martelle.

### Ejercicio para mordente

Estudiar muy lentamente aumentando la velocidad progresivamente, hasta llegar de forma óptima al tiempo requerido. Así:

**Figura 40. Ejercicio A. Mordente**



**Figura 41. Ejercicio B. Mordente**



**Figura 42. Ejercicio C. Mordente**



**Figura 43. Ejercicio D. Mordente**



Un ejercicio práctico para el perfeccionamiento el marcato y el martelle es la ejecución de escalas, en este caso con la escala Em armónica. Ejecutando en la trompeta de forma ascendente y descendente cada una de las articulaciones previas, este ejercicio debe ser controlado con el uso del metrónomo estudiando en un intervalo de tiempo entre 40 y 60.

**Figura 44. Ejercicio para Marcato**



**Figura 45. Ejercicio para Martelle**



El papel del contrabajo dentro de esta pieza es tal vez de las más complejas e importantes de resaltar. Sus líneas melódicas no solo son una base armónica, sino también un contrapunto.

Entre las dificultades para el contrabajista se puede encontrar:

- **La síncopa:** Esta irregularidad rítmica representa una gran dificultad en la ejecución del son, ya que la línea del bajo varía en algunos acentos con respecto a los que ejecutan los instrumentos de percusión y la clave. Por ejemplo el papel del contrabajo en el son del tema radica en sus sincopadas frases, las cuales contrastan notoriamente con la clave y la

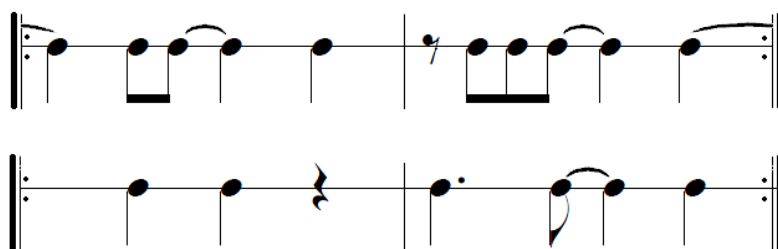
percusión. Su objetivo es conseguir la independencia necesaria para llevar la clave en su mente mientras toca su línea melódica.

- **Cambio de velocidad entre el final del bolero y el son:** Cuando no se define previamente la velocidad con la que se desarrollaría el son, se hace difícil acoplarse o adaptarse rápidamente a ésta nueva velocidad.
- **Independencia rítmica en el Son:** Éste aspecto se desarrolla con la práctica ya que el oído se adapta mientras se ejecuta de manera repetitiva la pieza en un ensamble, inconscientemente el oído se va acostumbrando a los acentos que marcan los otros instrumentos. Posteriormente se realizará la ejecución consciente de los acentos de la clave mientras se interpreta también el contrabajo.

### Sugerencias

- Para facilitar la lectura de las figuras sincopadas implícitas en el son, se sugiere un estudio previo de las líneas melódicas sin articular las ligaduras, esto con el fin de reconocer y subdividir las figuras musicales sobre cada uno de los tiempos.
- En el caso del desarrollo de la independencia rítmica se sugiere al contrabajista realizar el siguiente ejercicio rítmico.

**Figura 46. Ejercicio de Independencia para el Contrabajista**



En este ejercicio encontramos dos líneas rítmicas, en la parte superior encontramos el figurage presente entre los compases - el cual se deberá ejecutar

con cualquiera de las cuerdas al aire y en la línea inferior encontramos el patrón rítmico de la clave 2-3 la cual se deberá cantar utilizando la silaba “Ta”. El objetivo de este ejercicio es identificar el momento en el que coinciden los acentos de las dos partes facilitando así su lectura.

En lo que se refiere a la ejecución del tres en la primera parte de este bolero-son, se observa que el tresero va improvisando sobre la línea melódica de la voz, respondiendo y decorando con acompañamientos sencillos como escalas.

Se recomienda ejecutar la progresión a un tiempo lento en el que el tresero pueda aclarar e interiorizar en una memoria muscular a largo plazo los movimientos de la mano al pasar de un acorde a otro.

Estos cambios deben ejecutarse en un intervalo de tiempo de 60 a 100, y debe realizarse aumentando su velocidad gradualmente a medida que se vayan superando las dificultades.

El uso del metrónomo es un recurso que garantiza en gran medida la exactitud y precisión del pulso de los músicos, generando solides grupal y un sonido compacto en tiempos más rápidos. Con el uso del metrónomo las líneas melódicas del contrabajo, el ritmo de los bongoes y el arpegiado del tres se percibirán con firmeza en el acompañamiento.

Por otra parte el uso del metrónomo funciona como un ejercicio de ensamble, en donde todos tienen presente el objetivo de seguir un pulso estable y constante. Se recomienda amplificar el sonido del metrónomo y abordar el estudio de este son en un tiempo lento (80 ppm) desde el compás 60 hasta el 48, es decir en el coro, cada uno de los instrumentistas tomará estos ocho compases para mejorar su pulso dentro de la agrupación. En la medida en que disminuyan las dificultades con este tiempo, se podrá aumentar progresivamente la velocidad hasta llegar al tiempo sugerido en la partitura.

El cencerro: Es importante aclarar que el bongosero es también el intérprete del cencerro, este último lo ejecuta a la llegada de los pregones, y de igual forma a las improvisaciones de los solistas (trompeta y tres).

Dentro del lenguaje empírico e intérpretes de la música popular cubana, se le llama “subida” al incorporar el cencerro en el conjunto sonero y “bajada” al despojo del mismo.

#### 6.2.1.4. CÓMO FUE

El bolero consta de una base rítmica conformada por maracas, bongoes, tumbadoras y guitarra, en algunas ocasiones las agrupaciones deciden utilizar timbales.

**Figura 47. Bloque Rítmico predominante en Cómo Fue**

The musical score for 'Cómo Fue' is presented in 4/4 time. It features four staves: Guitar, Maracas, Bongo Drums, and Conga Drums. The Guitar part consists of a continuous eighth-note pattern. The Maracas part is a steady eighth-note accompaniment. The Bongo Drums part uses a combination of eighth notes and rests, with 'x' marks indicating specific rhythmic accents. The Conga Drums part follows a similar pattern to the Bongos, using eighth notes and rests with 'x' marks for accents.

Se deben tener en cuenta los cortes del tema, es decir las partes donde los instrumentos de percusión y armónicos tienen el mismo figuraje rítmico para resaltar un determinado compás. Por este motivo se requiere el ensayo parcial de todos los instrumentos trabajando estas pequeñas secciones con el propósito de lograr uniformidad en cada uno de las figuras, repitiéndolas e interiorizándolas.

Figura 48. Compás 21 y 22

The musical score for measures 21 and 22 is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- T (Trumpet):** Measures 21 and 22 are marked with a whole rest, indicating the instrument is silent.
- B♭ Tpt. (B-flat Trumpet):** Plays a melodic line in measure 21, starting with a half note G4 and moving through eighth notes. In measure 22, it continues with a similar eighth-note pattern.
- Vln. (Violin):** Plays a melodic line in measure 21, starting with a half note G4 and moving through eighth notes. In measure 22, it continues with a similar eighth-note pattern.
- Gtr. (Guitar):** Plays a rhythmic accompaniment consisting of eighth-note chords in measure 21 and continues with a similar pattern in measure 22.
- Cb. (Cello):** Plays a bass line in measure 21, starting with a half note G2 and moving through eighth notes. In measure 22, it continues with a similar eighth-note pattern.
- Mrcs. (Maracas):** Plays a steady eighth-note rhythm throughout both measures.
- Bong. (Bongos):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes and chords in measure 21 and continues with a similar pattern in measure 22.
- Cong. (Congas):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes and chords in measure 21 and continues with a similar pattern in measure 22.

Figura 49. Compás 33

T  
co - mo fue

B♭ Tpt.

Vln.

Gtr. CB♭

Cb.

Mrcs.

Bong.

Cong.

Figura 50. Compás 29

T  
tan - to, es - pe - rar

B♭ Tpt.

Vln.

Gtr. Bm mf

Cb.

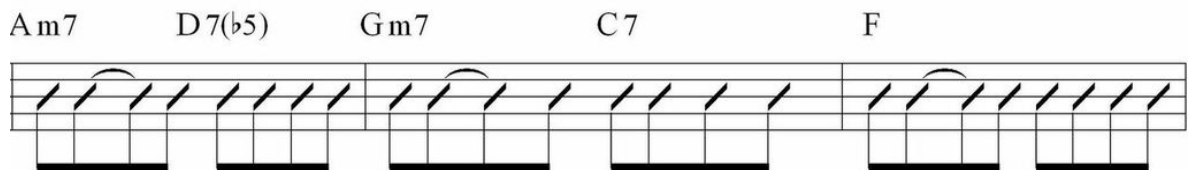
Mrcs.

Bong.

Cong.

Dentro de los elementos armónicos podemos resaltar el uso de cuatriadas por parte de la guitarra. En este aspecto se requiere una ejecución precisa pues el patrón rítmico empleado es un elemento que define en gran parte este género. En la siguiente progresión armónica que realiza la guitarra se encuentra el acorde D7(b5) que ejecuta un cromatismo en varios pasajes de la obra.

**Figura 51. Progresión armónica guitarra**



La trompeta utilizará arpeggios de séptima y cromatismos. Se recomienda el estudio detenido de todas las frases, dando énfasis a los arpeggios de Dm7 en el compás 6, G7 en el compás 21 y F#m7b5 en el compás 50. El objetivo de este estudio no es otro que el de mejorar la afinación en el cambio de nota a nota.

### **El vibrato**

Este efecto expresivo se utiliza en las frases melódicas del cantante y demás solistas, en este caso el trompetista enriquece su interpretación evitando así la monotonía en la sonoridad. Para mejorar en este elemento interpretativo se sugiere el estudio de notas largas. Así:



Durante las primeras dos estrofas hasta la aparición del primer coro (compás 26) el bajo y el tres responden con una misma figura a la melodía interpretada en la trompeta. Ya cuando interviene la voz principal a cantar la melodía, la trompeta se suma a estos dos instrumentos cumpliendo con la misma función. Esta pequeña frase es de gran importancia dentro del tema y se recomienda sumo cuidado al igual que todos los bloques rítmicos presentes en esta pieza.

**Figura 54. Pequeño bloque rítmico del contrabajo y el tres**

The musical score for Figure 54 consists of several staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: "ro - la / ci - to" and "El son de al - / Cuan - do lo". The third staff shows a melodic line with notes and accidentals (A♭, A♭, B♭). The fourth staff is a double bar with diagonal slashes, indicating a section where the instruments play a rhythmic pattern. The fifth staff shows a bass line with eighth and sixteenth notes. The sixth staff shows a bass line with quarter notes and rests.

También se requiere un estudio anticipado de las escalas jónica y mixolidia por parte del trompetista, pretendiendo reconocer su tesitura y digitación al momento de interpretar sus solos.

pues sus frases se caracterizan por tener gran variedad de figuras rítmicas (tresillos y novenillos), pero también comprometen un registro amplio del instrumento. El intérprete debe preparar su digitación y sus registros (grave, medio y agudo) para poder ejecutar con libertad y de forma clara sus intervenciones.

**Figura 55. Escala Jónica (Corcheas)**



**Figura 56. Escala Jónica (tresillos)**



**Figura 57. Escala mixolidia (Corcheas)**



**Figura 58. Escala Mixolidia (tresillos)**



**Figura 59. Secuencia Jónica en terceras**



**Figura 60. Secuencia Mixolidia en terceras (ascendente)**





evidencia el uso del primer grupo de tres acento de la clave de son en este primer compas. Estos dos compases se repiten de principio a fin como una progresión. El segundo acento del bajo coincide con el tercer golpe de la clave, reafirmando de la clave 3-2.

## 7. CONCLUSIONES

- El entendimiento y aprendizaje de la música cubana suele ser muy provechosa cuando escuchamos los variados ejemplos de los compositores e intérpretes favoreciendo así la selección de los elementos indispensables para enriquecer los conocimientos en esta materia.
- La música cubana cuenta con una amplia gama de recursos que fortalecen y enriquecen la formación del músico desde la lectura hasta la improvisación o el repentismo. Además ayuda de manera significativa a los músicos a desarrollar independencia rítmica.

## BIBLIOGRAFÍA

- BETANCOUR ÁLVAREZ, Fabio. Sin clave y bongo no hay son: Música cubana y confluencias musicales de Colombia y cuba. Primera edición. Medellín, Colombia. Editorial Universidad de Antioquia, 1993. P 142.
- Enciclopedia Cubana, Bolero [en línea] disponible en <http://www.ecured.cu/index.php/Bolero>
- CARPENTIER, Alejo. La Música Cubana. Primera edición. Pánuco, México. Fondo de Cultura Económica, 1946. 283 p.
- Enciclopedia Cubana, Cencerro [en línea] disponible en <http://www.ecured.cu/index.php/Cencerro>
- Enciclopedia Cubana, Contrabajo [en línea] disponible en <http://www.ecured.cu/index.php/Contrabajo>
- Enciclopedia Cubana, Chequeré [en línea] disponible en <http://www.ecured.cu/index.php/Chequer%C3%A9>

- Youtube, Oscar De Leon ,El Manicero [en línea] disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=zCkrCeaPNX8>
- Enciclopedia Cubana, Enrique Jorin [en línea] disponible en [http://www.ecured.cu/index.php/Enrique\\_Jorr%C3%ADn](http://www.ecured.cu/index.php/Enrique_Jorr%C3%ADn)
- Youtube, Nostalgia Cubana - Enrique Jorin y la Engañadora [en línea] disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=psFOJ6XmOck>
- DOMINGUEZ Elvira, Enrique Jorin el Creador del Chachachá [en línea] disponible en
- Enciclopedia Cubana, Flauta [en línea] disponible en <http://www.ecured.cu/index.php/Flauta>
- GENTON, Daniel. Les tumbaos de la salsa: Percussions et Musiques Afro-Cubaines. Primera edición. Editions Musicales Francaises, 2000. 149p.
- GIRÓ, Radamés. Música popular Cubana: Breve Historia a través de los géneros y otros ritmos. Primera edición. La Habana, Cuba. Editorial José Martí, 2007. 115 p. ISBN 978-959-09-0364-9.
- Youtube, Nostalgia Cubana - Historia del Cha Cha Cha [en línea] disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=XqVEWlarHyU>

- Youtube, Nostalgia Cubana - Historia del Cha Cha Cha [en línea] disponible en [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=XqVEWlarHyU](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=XqVEWlarHyU)
- IMPROVISACIÓN [en línea] disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Improvisaci%C3%B3n>
- JUAN PEREZ, El Manisero [en línea] disponible en <http://www.juanperez.com/tradiciones/manicero.html>
- JUAN PEREZ, Son [en línea] disponible en <http://www.juanperez.com/musica/son.html>
- Youtube, La improvisación o el repentismo, una forma tradicional y popular de la música cubana [en línea] disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=EyHIMoohow8>
- LA QUINTA DISMINUIDA, El Manisero [en línea] disponible en <http://www.laquintadiminuida.com/?tag=el-manisero>

- LEYMARIE, Isabelle. Cuban Fire: La Música Popular Cubana y sus Estilos. Primera edición. AKAL ediciones, 2005. 410 p. ISBN 9788446013198.
- Enciclopedia Cubana, Matamoros [en línea] disponible en [http://www.ecured.cu/index.php/Tr%C3%ADo\\_Matamoros](http://www.ecured.cu/index.php/Tr%C3%ADo_Matamoros)
- MÚSICA DE CUBA [en línea] disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_de\\_Cuba](http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_Cuba)
- MÚSICA CUBANA [en línea] disponible en [http://www.ecured.cu/index.php/M%C3%BAsica\\_Cubana](http://www.ecured.cu/index.php/M%C3%BAsica_Cubana)
- PATIÑO, Manny. MORENO, Jorge. Afro-Cuban Keyboards grooves.
- PÉREZ CASSOLA, Sonia. Los instrumentos musicales cubanos.
- Enciclopedia Cubana, Pregón [en línea] disponible en <http://www.ecured.cu/index.php/Preg%C3%B3n>
- Enciclopedia Cubana, Revista Clave [en línea] disponible en [http://www.ecured.cu/index.php/Revista\\_Clave](http://www.ecured.cu/index.php/Revista_Clave)

- Enciclopedia Cubana, Son Cubano [en línea] disponible en [http://www.ecured.cu/index.php/Son\\_Cubano](http://www.ecured.cu/index.php/Son_Cubano)
- Enciclopedia Cubana, Son Montuno [en línea] disponible en [http://www.ecured.cu/index.php/Son\\_Montuno](http://www.ecured.cu/index.php/Son_Montuno)
- Monografías, son Cubano [en línea] disponible en <http://www.monografias.com/trabajos84/son-cubano/son-cubano.shtml>
- SOY CUBANO [en línea] disponible en [http://www.soycubano.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=83%3Ael-danzon-las-alturas-de-simpson&catid=35%3Amusica&Itemid=78&lang=es](http://www.soycubano.com/index.php?option=com_content&view=article&id=83%3Ael-danzon-las-alturas-de-simpson&catid=35%3Amusica&Itemid=78&lang=es)
- Enciclopedia Cubana, Timbal [en línea] disponible en <http://www.ecured.cu/index.php/Timbal>
- VALCÁRCEL GREGORIO, Marcos Manuel. Las claves rítmicas de la música cubana: El problema de la clave. [en línea] disponible en <http://percuseando.files.wordpress.com/2009/07/las-claves-ritmicas-de-la-musica-cubana7.pdf>
- Enciclopedia Cubana, Violín [en línea] disponible en <http://www.ecured.cu/index.php/Viol%C3%ADn>