

TIMBA CUBANA: APORTES A SU CARACTERIZACIÓN A TRAVÉS DE UNA
PERSPECTIVA COMPOSITIVA

Trabajo de grado presentado para obtener el título de:

Licenciado en Música

Juan David Flórez Gacharná

2018175020

Asesor: Javier Riveros Castillo

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá D.C. 2022

Agradecimientos

A mis padres y mi hermana, por su apoyo incondicional, su paciencia, cariño, su esfuerzo y su empeño por enseñar y brindar siempre lo mejor.

A mis Tíos, por su afecto, dedicación y apoyo

A mis compañeros y amigos entrañables de la Universidad – Especialmente a Nicole Socha y Todos los integrantes de la OMC- , porque en ellos he encontrado la motivación para investigar, hacer música y siempre dar lo mejor.

Al Maestro Javier Riveros, por su exigencia, responsabilidad, compromiso y por todo el conocimiento que sin escatimar ha compartido, enseñanzas tanto de música como de la vida. Además por la creación de Sabor Caribe (Orquesta, Programa Radial y Semillero) que tanto nos aporta como músicos, docentes y personas.

A todos los profesores de carrera universitaria, y de preparación musical que desde el inicio de mi vida musical han aportado en mi preparación profesional.

Tabla de contenido

Agradecimientos	2
Índice de ilustraciones	4
Capítulo I	5
Delimitación del problema.....	5
Introducción.....	5
Planteamiento del problema.....	6
Preguntas de investigación.....	8
Objetivo general:	8
Objetivo específico:.....	8
Justificación.....	8
Antecedentes:	9
Metodología de la investigación.....	10
Capítulo II- Creación	12
Cerebro y la música	14
La creatividad, algunas definiciones.....	16
La memoria y la intuición en el creativo.....	18
El conocimiento histórico elemento para en la creación musical.....	25
La enseñanza de la composición.....	28
Capítulo III Análisis	30
Guaguancó del Adiós:	31
La Sandunguita:	38
Las Bodas de Belén.....	40
Capítulo IV Historia	44
Música cubana: su referente histórico	44
Música cubana: su transculturación.....	45
Música cubana: interacción de géneros	49
Música cubana: sus negritudes.....	50
Música cubana: su rumba y santería	52
Música cubana: sus caminos al Latín-Jazz.....	53
Música cubana: su tambor.....	57
Música cubana: su ¿“salsa” o su Timba?.....	58
Música cubana: los complejos y la clave.....	61
Música cubana: sus protagonistas	65
Música cubana: su TIMBA.....	68
Capítulo V Obra	77
Análisis.....	77
Conclusiones	92
Bibliografía	93
Anexos	95

Índice de ilustraciones

<i>Ilustración 1 Cabezas de nota- Nomenclatura Conga</i>	32
<i>Ilustración 2 Patrón de campana (salsa)</i>	33
<i>Ilustración 3 Patrón de campana (Timba)</i>	33
<i>Ilustración 4 Piano Como te hago entender Salsa</i>	34
<i>Ilustración 5 Piano Como te hago entender Timba</i>	34
<i>Ilustración 6 Armonía Como te hago entender Salsa</i>	35
<i>Ilustración 7 Armonía Como te hago entender Timba</i>	35
<i>Ilustración 8 Bajo Como te hago entender salsa</i>	36
<i>Ilustración 9 Bajo como te hago entender Timba</i>	36
<i>Ilustración 10 Pregón Como te hago entender Timba</i>	36
<i>Ilustración 11 Diagrama morfología La sandunguita</i>	38
<i>Ilustración 12 Diagrama Morfología La boda de belén</i>	41
<i>Ilustración 13 Tabla-Discografía de referencia</i>	43
<i>Ilustración 14 Diagrama Morfología Composición La Piruja</i>	77
<i>Ilustración 15 Tumbao de piano introducción</i>	78
<i>Ilustración 16 Tumbao de piano Introducción parte B</i>	79
<i>Ilustración 17 Melodía de Coro- Composición</i>	80
<i>Ilustración 18 Melodía de Violines Coro</i>	80
<i>Ilustración 19 Ritmo de campana- Todos los instrumentos</i>	81
<i>Ilustración 20 Clave de guaguancó 2x3</i>	81
<i>Ilustración 21 Clave de Son 2x3</i>	81
<i>Ilustración 22 Tumbao de Bajo</i>	81
<i>Ilustración 23 Sección intermedia Frase de Brass</i>	82
<i>Ilustración 24 Armonía sección intermedia</i>	82
<i>Ilustración 25 Sección Rítmica instrumentos melódicos</i>	83
<i>Ilustración 26 Estructura de estrofas</i>	84
<i>Ilustración 27 Mambo- Instrumentos melódicos</i>	85
<i>Ilustración 28 Parte Final de Mambo</i>	86
<i>Ilustración 29 Mambo Parte B- Instrumentos melódicos</i>	87
<i>Ilustración 30 Tumbao de Piano Presión</i>	87
<i>Ilustración 31 Ritmo de Bomba</i>	88
<i>Ilustración 32 Armonía Coro B</i>	89
<i>Ilustración 33 Melodía Coro B</i>	89
<i>Ilustración 34 Melodía Coro B1</i>	90

Capítulo I

Delimitación del problema

Este trabajo de investigación-creación busca dilucidar las características musicales, etnomusicales e históricas de la timba cubana, con el propósito de apropiarse de este conocimiento para realizar así un trabajo compositivo.

Introducción

En el capítulo I se mostrará todo lo concerniente al anteproyecto, evidenciando el tema a tratar, las razones por las que se investigará y se definirán las preguntas orientadoras, los objetivos y el tipo de investigación.

El capítulo II, hablara de la creación, indagando así sobre la forma en la que se crea y los elementos que estructuran dicho proceso compositivo, esto se hará desde el análisis y la lectura de diferentes autores, con el fin de contrastar posturas y hondar sobre la creación y los procesos creativos.

El capítulo III, muestra un análisis en el cual se realiza un contraste entre la Salsa y la Timba, con el propósito de empezar a dilucidar algunas características generales que permitirán empezar a hondar en este fenómeno musical. Se realizará el análisis de diferentes obras que tienen versión de Timba y de Salsa, se analizará morfológicamente algunas piezas y se presentará la selección de una discografía con el motivo de nutrir dicho proceso compositivo.

El capítulo IV, consta de un acercamiento al contexto social e histórico de la Timba, haciendo una revisión de la historia de música cubana junto con los componentes y elementos que han conformado el contexto extra musical

cubano. Esto se realizará por medio de la revisión de algunos autores que han hecho investigaciones en el campo.

El capítulo v, tiene como propósito el análisis de la obra creada, en este se comentarán los elementos que se utilizaron para la creación de la obra, así como las referencias que se tuvieron y las obras que sirvieron como fundamento para la selección de componentes al momento de crear.

Como último se encuentran las conclusiones del trabajo, las cuales se podrán dividir entre las obtenidas desde el aspecto compositivo y las que resultaron desde el trabajo de caracterización contextual y musical de la Timba cubana.

Planteamiento del problema

Este trabajo surge del interés de investigar y reflexionar acerca de la música caribeña y la timba cubana, de la necesidad de explorar a profundidad un estilo y género como resultado de la expresión e identidad de Cuba, país que tan bien expresa el sincretismo y las raíces de la música Latinoamericana, especialmente la música caribeña. El Caribe concebido como espacio junto con su contexto socio histórico, alojan complejos procesos de intercambio cultural, bien lo describe la musicóloga Verónica Rodríguez al decir que:

« [...] El espacio Caribe se caracteriza por su pluralismo cultural y es escenario de uno de los procesos de sincretismo y transculturación más complejos de América [...]» (Rodríguez: 2008).

La cultura del caribe y su música, se ha visto fuertemente influenciada por los periodos de colonización, independencia y constitución de los diferentes países de Latinoamérica, estas etapas históricas son el fundamento de las diferentes apropiaciones musicales que podemos ver hoy en día como lo es en el caso de la salsa. Además de esto, toda la música del caribe se soporta en la convergencia de grupos étnicos como lo son la figura europea, española y francesa, con la gente oriunda del territorio conquistado, indígenas y principalmente la figura del negro traído como esclavo, el cual forma un papel

protagónico en cuanto a términos musicales se refiere, principalmente por la manera en la que la cultura africana tiene una relación estrecha con el tambor, cosa que se heredó en todo el caribe incluyendo especialmente a Cuba . Este país, ha estado enmarcada por diferentes fenómenos históricos, políticos y económicos que han dado como resultado a lo largo del tiempo una identidad muy marcada en cuanto a lo que la música. Desde sus inicios su música ha sido caracterizada por diferentes artistas que han dado forma a los distintos géneros y momentos de la música cubana, entre los que se destacan Benny Moré, Pérez Prado, Cachao, Celia Cruz y muchos otros que han presentado para Cuba y el Caribe, un referente a lo que la música del mundo. Sin embargo, tal como lo describe Sandra Amrhein, en la década de los 60, habría una ruptura de Cuba con el resto del mundo, esto debido en parte al embargo de los Estados Unidos hacia Cuba, que originó por un lado el nacimiento de lo llamado “salsa” (de este vacío entraron agencias como Fania), en Nueva York, y otros sellos discográficos con músicos que empezaron a producir y distribuir Cuban-based genres bajo el nombre salsa (Amrhein, Sandra. 2010). Y por otro lado como contrapropuesta a la salsa surgió la Timba.

La timba cubana, que suele ser descrita de muchas maneras, ha sido nombrada como un estilo, como un género y también como una contrapropuesta a la salsa (González: 2002). Sus componentes musicales, su agresividad y su trasfondo cultural son de interés para nutrir los conocimientos musicales de cualquier músico y docente que busque una propuesta musical que tenga desafíos musicales y que además cuente con elementos extra musicales que complementan el que hacer musical. En cuanto al acto creativo, es importante reconocer que el componer es una herramienta que nos permite dar cuenta del trabajo investigativo, además que permite explorar con lo aprendido y así afianzar el conocimiento. En su aspecto técnico-musical, la timba contiene diferentes tipos de orquestaciones y de apropiaciones musicales que resultan en las diversas sonoridades que conocemos como timba, es por esto que el poner en uso todos los conceptos aprendidos supone un reto que muchas veces genera más preguntas que respuestas, sin embargo este es en sí mismo el valor de este trabajo; realizar un trabajo investigativo profundo desde lo musical, analizando las características estilísticas, armónicas, melódicas y de textura que se encuentran en la timba cubana.

Preguntas de investigación.

- ¿Cuáles son los elementos musicales y extra musicales que componen la timba cubana y cómo estos han influido hasta el día de hoy en la creación del repertorio que cuenta el género?
- ¿Qué es la timba?
- ¿Cómo incorporar todos esos elementos musicales y extra musicales en la creación de una obra inédita a propósito de la investigación?

Objetivo general:

Indagar sobre la timba, y sus elementos técnico-musicales e históricos con el propósito de crear una obra inédita.

Objetivo específico:

- 1) Indagar sobre la procedencia histórica que dio lugar a la timba junto con los demás componentes extra musicales que influenciaron en su desarrollo.
- 2) Caracterizar los elementos musicales que componen la timba, su ritmo, melodía, armonía y orquestación, esto con el fin de contar con el conocimiento necesario para llevar la composición a cabo.
- 3) Componer la pieza musical a partir de los conocimientos adquiridos de la investigación histórica y musical

Justificación

Este trabajo surge del interés personal por investigar, explorar y apropiarse del lenguaje musical que propone la timba cubana como género y movimiento estilístico. Su relación con la música caribeña, Cuba y el bajo eléctrico, despertaron la necesidad de entender desde lo histórico y lo musical la timba, siendo evidencia de esto la aplicación del conocimiento adquirido por medio de una composición que condense los conocimientos obtenidos por medio de dicha investigación. La timba al ser un género reciente de la década de los 90, ha generado una necesidad en la academia de poder condensar y sintetizar su

conocimiento, dando como resultado investigaciones y discusiones que suelen estar divididas entre el contenido musical y el contexto histórico. Sin embargo, pese a que el material discográfico es extenso al igual que la cantidad de artistas que incorporan el lenguaje musical de la timba y hasta la fecha es escaso el material bibliográfico, que alguno dé cuenta de un acto creativo o composición resultado de la caracterización musical e investigación histórica sobre el género en cuestión. Es por esto que el propósito de este trabajo se resume en la creación de una obra inédita resultado del trabajo investigativo sobre la timba cubana.

Antecedentes:

Se tienen en cuenta aspectos fundamentales como, la timba, la música cubana y el acto creativo, el material bibliográfico relacionado con dichos aspectos se cataloga en: 1) Monografías y trabajos de grado y 2) bibliografía resultada de estudios musicológicos. Es necesario aclarar que en este apartado sólo se realizará la descripción de las fuentes provenientes de trabajos de grado y monografías, puesto que en el resto del documento se tratarán las fuentes bibliográficas provenientes de estudios musicológicos. A continuación, se analizará entonces los trabajos propuestos como antecedentes: En el trabajo *Danzón y pachanga a propósito de la creación (Obra: Dos estilos para gozar)*, el autor, Jonathan Villegas Huertas, hace una investigación con carácter creativo para obtener el título de licenciado en música en la Universidad Pedagógica Nacional año 2021. La metodología del trabajo está soportada por 4 pilares, el primero referente al contexto histórico de la Pachanga y el Danzón tomando también referencias al son y la música caribeña en general y cómo estos están estrechamente relacionados a Latinoamérica y especialmente a Cuba. El segundo está soportado en el acto creativo, partiendo acerca de la improvisación y de cómo este acto creativo está relacionado a la consciencia, la memoria y la sublimación, este aspecto creativo es además analizado desde la mirada psicológica, histórica y analítica. En tercer lugar, se tratan los análisis y por último a manera de análisis la creación de la obra, describiendo sus componentes musicales. El propósito del trabajo estuvo directamente relacionado con la obra compuesta, sin embargo, como se pudo observar el trabajo analítico e investigativo permitió no sólo nutrir la obra realizada sino también tratar aspectos

como la creación y el contexto histórico de la pachanga y el danzón. De este trabajo nos interesa precisamente su construcción y la manera en la que se trazó la metodología, además se tomará como referencia los ejes temáticos y el contenido referente a la cubanía y a la creación.

Por otro lado, *Análisis de 4 temas del bajista Alain Pérez* realizado por Santiago Martínez Ortiz en el año 2018, es un trabajo investigativo y analítico para obtener el título de maestro en música de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. La metodología del trabajo consiste en primera instancia en la contextualización histórica y breve reseña biográfica de Alain Pérez, para posteriormente realizar una revisión a su producción artística tanto en el rol de intérprete como de compositor, para luego seleccionar el repertorio a analizar y buscar como resultado de este análisis poder así definir las características musicales y estilísticas que definen a Alain Pérez como artista. Este trabajo resulta importante para la presente monografía puesto que analiza a uno de los más destacados representantes de la timba y en general de la música popular cubana además de abordar no solo aspectos relacionados con el bajo eléctrico, sino también tratar con aspectos relacionados con la composición y orquestación de las obras, lo cual resulta pertinente para la obra a realizar.

En el año 2017 Christian Andrés Gualotuña Benítez, realiza el trabajo titulado *La influencia del funk en la timba cubana* para obtener el título de Licenciado en Música otorgado por la Universidad de las Américas ubicada en Ecuador. La metodología de este trabajo consiste en investigar e indagar acerca de los orígenes del funk y de la timba para posteriormente encontrar la relación que hay entre estos, esto lo realiza mediante el análisis de las líneas de bajo y batería de 3 obras de cada género con el objetivo de encontrar similitudes que le permitan corroborar la influencia del Funk en la Timba. La mención del trabajo anterior es pertinente puesto que permite indagar acerca del origen cubana, de estos se tomarán parte de los referentes bibliográficos para la construcción del contexto histórico y sobre de los referentes teórico-musicales de la timba cubana

Metodología de la investigación

Debido a que la investigación no pretende generalizar ni brindar un concepto específico acerca de la timba y sus características, el tipo de enfoque

metodológico que se empleará es de carácter cualitativo, debido a que este enfoque está más vinculado a revisar y analizar los puntos de vista que pueden existir sobre determinado concepto, además que las técnicas de investigación que brinda este enfoque cualitativo están más vinculadas al tipo de análisis y recolección de datos que se quiere hacer.

Capítulo II- Creación

Introducción

Esta monografía radica en abordar la Timba desde una perspectiva compositiva, surgen entonces dudas respecto a dicho acto. Entonces, estas preguntas serían fundamentales: ¿Cómo se compone?, ¿Qué se necesita para componer? En nuestro caso sobre la Timba. ¿Sería prudente tomar como ejemplo relatos de famosos artistas que han hablado de sus creaciones? Sin embargo, traeremos a cuenta algunos relatos para reflexionar en torno al asunto creativo.

Fito Páez en una entrevista realizada en el año 2010, comenta al momento de crear el tema *Cadáver Exquisito*, interrumpió el proceso creativo casi 6 meses, pues no lograba terminar de componer una sección. El tema del cual venía desarrollado desde hacía tiempo, la estrofa había caído según él en la repetición y monotonía. Es así, que a la hora de realizar el coro no encontraba la manera de componer algo que fuera de su agrado, comentó que las dos estrofas que había realizado descendían todo el tiempo en su armonía, y esto le parecía bastante “pesado” (denso, tenso, aburridor). Luego analizó el hecho que tal vez lo único que tenía que hacer era que la armonía subiera en lugar de bajar y posterior a esto se demoró un tiempo buscando la manera de solucionar dicho problema desde su habilidad como músico y después de mucho tiempo logró componer.

Del relato anterior se destaca el hecho que el bloqueo creativo de Fito tuvo solución en primera instancia en el análisis de lo que tenía compuesto hasta aquel momento, posterior a eso continuó el proceso creativo, esta vez analizando la forma en la que podía solucionar dicho problema armónico, lo cual evidencia la importancia del conocimiento de su objeto de estudio, en este caso la música. Páez comentó que tal vez si tuviera un método de composición podría acabar los temas de manera más pronta, esto nos lleva a cuestionarnos sobre dichos métodos de composición, ¿realmente existe una fórmula, un método o una guía para componer? ¿Se puede aprender a componer canciones?

Según Pep Lladó, en su libro *Componer Canciones para dialogar con tu mundo*, el autor da una serie de ejercicios o sugerencias para la composición. Dice, por ejemplo:

« [...] Parece ser que Johan Sebastián Bach, escribió la mayor parte de sus obras mientras alguno de sus veinte hijos correteaba a su alrededor, por esto no es lo más recomendable. A mí me gusta encerrarme en algún lugar donde no pueda ser visto ni escuchado mientras estoy componiendo [...] (Lladó: 2019, p. 49)”

Si esto es así, podríamos argumentar que de las 1080 obras de productividad a lo largo de la vida compositiva de Bach. Está sería la recomendación, pero justamente es todo lo contrario, componer en lugares de mucho ruido, ojala con muchos niños, pues al parecer, esto hizo que el Bach produjera tantas obras. Entonces la necesidad de composición no es un asunto exclusivo de la paz interior, a diferencia de lo que dice el autor, pues si fuese así la única recomendación sería, “encerrarse en lugar a solas a componer, pues el argumenta que las voces de su inconsciente” (no sabemos si puede ser el consciente el que habla en el sujeto)¹, son las que le hacen reír, llorar, enfadar, pues dice se encuentra poseído por “almas caprichosas a la vez”. Entre otros consejos que nos presenta Lladó, estos son los siguientes en el índice de su libro: 1) Ten siempre a la mano un recurso para grabarte; 2) Ten siempre a la mano una guitarra o un teclado; 3) Busca un lugar para crear; 4) Reserva un espacio de tiempo.

Es curioso ver cómo pese a que estos consejos parecen ayudarnos para el asunto de la creación a la hora de ponerlos a prueba, son en muchas ocasiones inútiles.

A lo largo de la historia se ha demostrado que las ideas vienen cuando menos lo esperamos, es por eso que tener un lugar o espacio únicamente destinado para la creación parece ser una idea de poco uso. Incluso suele pasar que en muchas ocasiones no basta con tener dicha disposición para crear, o el lugar y los instrumentos adecuados porque aun así puede pasar que, al sentarse a componer, lo último que sucede es que se cree algo, ya sea por algún bloqueo

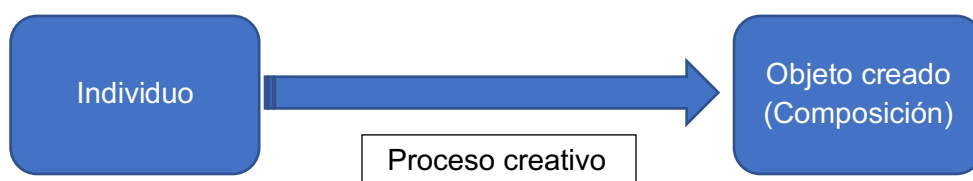
¹ Esto lo profundizaremos cuando mencionemos autores como Freud, Poincaré que hablan acerca del inconsciente en la sublimación de la obra que en algunos es la creatividad o la intuición.

creativo o cualquier otro tipo de distracción o eventualidad. Entonces ¿cómo se crea? Suele ser muy común hoy en día encontrarse con una gran cantidad de gurús que aseguran pueden enseñarnos a componer, inventar, y salir de aquellos bloqueos creativos con gran facilidad, sin embargo, a lo largo de la historia nos hemos dado cuenta que cada sujeto creativo es totalmente diferente y por más que queramos hallar un común denominador en su forma de crear es imposible. Sin embargo, ¿cómo se crea entonces?, ¿Qué elementos de la consciencia humana intervienen en el acto creativo?

La respuesta a todas estas preguntas de seguro cambiaría la perspectiva del mundo de la composición como lo conocemos, y por lo menos en este trabajo es difícil que dichas respuestas se logren conseguir. No obstante, conviene mirar algunos hallazgos para la presente investigación.

Cerebro y la música

Entorno a la creación son varios los elementos de los cuales se puede hablar para llegar a entender en cierta medida el hecho de ¿cómo se da la creación?, estos elementos son en primera instancia el individuo², el proceso de creación y en último lugar el objeto creado.



Interesa mirar entonces entorno a los diferentes elementos para poder llegar a entender ¿qué es la creación?, ¿cómo se da el proceso creativo?, ¿qué individuos son los creadores?

1) Individuo:

« [...] Decimos que una persona es creativa cuando concibe ideas novedosas, originales, atractivamente unidas o asociadas a otras, que otros no habían concedido antes, en cualquier manifestación intelectual. Es a las personas

² Entendido como el sujeto creador, de este surge el objeto creativo

extraordinariamente creativas a las que tendemos llamar “genios” [...]» (Osvaldo, 2015. p. 81)

Frente al individuo se pueden cuestionar algunas cosas sobre la procedencia de este, sobre las características que le permiten inventar y también acerca de lo que tiene que poseer para crear (conocimiento). A la primera cuestión nos interesa saber entonces sobre la historia de los individuos creadores. Entonces, ¿Es la creatividad algo genético de ambiente o se desarrolla? Según el texto cerebro, dice:

« [...] La creatividad podría estar genéticamente condicionada. Esto surge de la observación de familias en las que la misma se ha manifestado en varios de sus miembros [...]» (Osvaldo, 2015. p. 83)

El pensar que la creatividad es algo congénito, puede estar relacionado también con que los teóricos que especulan que la inteligencia es también una cuestión de genes. Sin embargo, son muchos los casos en los que se ha demostrado que si bien puede que si haya algo de genética, esto está estrechamente relacionado con el ambiente, y con el desarrollo que tenga el individuo a lo largo de su vida, es por esto que aunque en primera instancia puede que haya algo genético que determine un nivel de inteligencia, es el desarrollo del individuo determinado por su ambiente, el cual puede dar cuenta realmente de si este es o no es inteligente. Estos son algunos de los ejemplos que da el autor para argumentar que la genética puede que si este relacionada con la inteligencia.

« [...] También son ejemplos la familia Mozart, por supuesto con Wolfgang Amadeus, su padre Leopold (1719-1787), su hermana María Anna “Nannerl” (1751-1829), excelente pianista que acompañaba a su hermano, y el menor de sus hijos, Franz Xavier Wolfgang (1791-1844), y la familia Strauss, con Johann padre (Johann Strauss I, 1804-1849), Johan hijo (Johann Strauss II), el rey del vals[...]»(Osvaldo, 2015. p. 83)

El autor se refiere entonces a dos de las más importantes familias de la historia de la música para referirse a algo genético. No obstante, esto podría estar más relacionado a un aspecto de ambientación, puesto que las anteriores generaciones de músicos tienen la ventaja de estar en un entorno musical que facilita los procesos de aprendizaje de la música. Recordemos que desde el vientre el ser humano es susceptible a los sonidos y por ende también a la música, crecer escuchando a los grandes compositores, las horas de estudio, de composición y por supuesto de presentación, generan un efecto en el individuo, permitiéndole así aprender y apropiarse de manera más profunda a la música que escucharon. Lo anterior responde entonces a un aspecto que poco parece estar relacionado a algo genético, pese a que los estudios así lo sugieran. Sin embargo, de ser el aspecto congénito algo totalmente verdadero, tendría que ser analizado el hecho de que no todos los integrantes de la familia Mozart gozan hoy de la misma reputación y reconocimiento que siglos atrás. Esto nos puede orientar a determinar en primera instancia la importancia de la relación del individuo con su objeto de estudio, este no puede crear o inventar algo con lo que no haya estado relacionado de alguna manera. Si el individuo no ha interactuado con la música de manera profunda y vivencial siendo parte activa de ella, le será muy difícil crear, puesto que no sabrá cómo solucionar cuestiones de estilo, de gramática, de forma y sentido, hablando por supuesto desde un punto de vista musical.

Es necesario entonces que para el acto creativo el individuo tenga conocimiento de su objeto de estudio o del campo en el que se va a direccionar, en el caso que concierne a esta monografía, no se podrá realizar una composición en Timba, si no se tiene claridad sobre aspectos específicos musicales, y mucho menos si no se escucha y se experimenta desde un punto de vista artístico. Entonces con lo anterior surge el interés de seguir hondando en cuanto a la creación y a la creatividad con el propósito de componer.

La creatividad, algunas definiciones

La palabra creatividad suele estar asociada al ámbito compositivo. En algunos casos de la cotidianidad se define creatividad como la habilidad de solucionar

problemas de alguna manera, dicha acción supondría entonces uno de los pilares del ejercicio compositivo, que como hemos visto con anterioridad suele ser descrito por los artistas como un extenuante proceso lleno de bloqueos y etapas de poco resultado. Al respecto de dicha habilidad, el texto de María Teresa Esquivias Serrano nos brinda algunas precisiones acerca de la creatividad, desde el análisis del origen de la palabra hasta su relación con la academia, veamos:

[...] Iniciaremos esclareciendo y revisando algunas ideas en torno a la 'Creatividad', la cual es una palabra que se encuentra categorizada como un neologismo inglés común, sin embargo, este concepto no se consideraba incluido dentro de los diccionarios franceses usuales y de igual manera, tampoco aparecía en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1970), tal como el concepto que ahora se maneja como: 'creatividad'. Fue hasta versiones más actuales cuando se dio su inclusión tanto en éste como en otros diccionarios. Así en la edición de (1992 pp. 593), que este diccionario la define como: "facultad de crear, capacidad de creación [...]» (Esquivias, 2004. p. 3)

El término creatividad supone entonces un área de estudio en el cual se ha empezado a indagar hace relativamente poco. Es usado de manera indiscriminada para referirse a una habilidad que parece estar asociada a un talento. Veremos más adelante que más que una habilidad con la que se nace, es una forma de relación entre el individuo y su conocimiento. El término creatividad encuentra también bastante uso en disciplinas como la psicología, el psicoanálisis, el arte y por supuesto la educación. Esquivias rescata a Piaget, refiriéndose a que una de las premisas del constructivismo en donde el conocimiento se genera de la reinención del saber, hace referencia también a un aspecto creativo, en donde el individuo para aprender interactúa con el saber, creando para los demás o para sí mismos, dando así una resignificación, esta reinención del conocimiento esta entonces relacionada con la creatividad. Lo

anterior sitúa a la creatividad como un aspecto fundamental en la formación del individuo, en nuestro caso, el poner la Timba bajo el análisis del aspecto compositivo deja en evidencia aspectos diferentes a los que se obtendrían al estudiar la timba desde solo lo instrumental. Dicha mirada compositiva deja en evidencia dos características: el estudio específico-musicales y también de contexto y trasfondo, pues nos lleva a relacionarnos con la Timba de manera más profunda, por medio de dicha reinvencción del conocimiento producto de la interacción y manipulación del mismo para componer. La creatividad entonces ha venido siendo un campo de acción en el cual también se obtiene conocimiento.

« [...] Es necesario entonces, entender esta escuela como un espacio activo, lúdico, que promueva las situaciones de enseñanza-aprendizaje utilizando el pensamiento divergente, tanto del profesor como del alumno, ante esto (Ballester, 2002. p. 72) señala: “las situaciones abiertas de aprendizaje, a partir de experiencias y emociones personales, con estímulo del pensamiento divergente en que el alumnado proyecta sus ideas, potencian la diferencia individual y la originalidad y se convierten en hechos clave y decisivos para una enseñanza activa y creativa” [...]» (Esquivas, 2004. p. 5)

Aún sin dicha relación del individuo con el conocimiento por medio de la creación, no resultase original, por el contrario fuera una réplica de algún otro resultado compositivo, supondría de igual manera algo beneficioso, puesto que dicha creatividad usada como herramienta permitió al estudiante relacionarse de manera profunda con el objeto de estudio, por medio de la interacción con el conocimiento de manera activa. La creatividad es entonces al día de hoy una herramienta pedagógica que genera aprendizaje.

La memoria y la intuición en el creativo.

Cuando hablamos del acto de creativo aparecen diversas incógnitas: ¿Cómo aparecen las ideas?, ¿Por qué cuando menos pensamos vienen a nosotros

extraños momentos de inspiración repentina?, siendo esta una de las preguntas que más suele despertar interés. Estas preguntas, han sido alimentadas por el misticismo en el que se envuelven los relatos de los individuos creativos, relatos que cuentan anécdotas de cómo vinieron a ellos los extraños momentos de inspiración súbita y muchas veces cuentan el momento exacto de la creación, e incluso el momento cuando se les ocurrió la idea que determinaría su obra. Pero, poco se habla acerca de los procesos mentales que interfieren en la creación, o la manera en la que funciona nuestra mente al crear.

Por suerte, el texto *“la invención matemática”* de Henri Poincare, brinda una perspectiva que nos ayuda a indagar la forma en la que nuestra mente actúa en lo referente a los procesos creativos y también nos da pistas para averiguar “cómo”, “por qué”, y “en qué” situaciones se dan esos extraños momentos de inspiración súbita. El texto es la transcripción de una conferencia del mismo Poincare, en la cual se demuestra el interés del matemático por los procesos mentales que interfieren en la creación y sobre todo de lo inconsciente en el acto creativo. Haciendo un recuento de lo estudiado acerca del individuo creativo, hemos hablado, de las motivaciones por las cuales el individuo crea³, de la creación como medio de sublimación⁴, y de cómo su creación está profundamente ligada y determinada por su educación, sus relaciones personales, y la manera en la que este interactúa con su entorno y consigo mismo, siendo estos factores los que hacen que el individuo tome decisiones con base en toda su vida, tomando estas experiencias y situaciones como punto de partida para la generación de ideas. Una de las perspectivas como núcleo central del postulado de Poincare, es el que se refiere a la selección. Es decir, “inventar es elegir”, esta idea se desarrollará en este texto. Poincare nos aporta entonces diferentes factores y conceptos fundamentales que contribuyen en la selección de ideas; la memoria, la intuición y el trabajo del inconsciente.

La conferencia de Poincare indaga acerca de cómo los individuos aprenden e interactúan con las matemáticas y de cómo algunos de ellos pasan de aprender a inventar, lo cual sí lo trasladamos a nuestro campo de saber, sería la relación de cómo los individuos aprenden e interactúan con la música y como pasan de

³ Gardner habla de que las litigaciones de un individuo pueden ser extrínsecas o intrínsecas según la perspectiva de Skinner, Freud y Tereza Ambile (Gardner, 1995, pág 42-44)

⁴ (Freud:1910)

aprenderla, repetirla a posteriormente crearla. Poincare describe entonces que la diferencia que hay entre el individuo que crea y el que no, son sus habilidades de memoria e intuición siendo estas fundamentales en los procesos de aprehensión y de invención. Es necesario entender que para Poincare la relación intuición-memoria es un punto a destacar en los procesos creativos, explicando que el error se da debido a que a veces no recordamos, ni los procedimientos, ni los detalles, es aquí donde la intuición juega su papel en la selección de ideas.

« [...] Puede ocurrir, por tanto, que la hayamos olvidado o, lo que es peor, que hayamos olvidado su sentido [...]»
(Poincaré: 1910, p. 63)

Hay que aclarar que esta acción es posible cuando el individuo ya ha aprendido “algo” que le permita solucionar determinado problema. El matemático describe entonces que existen diferentes estados que dependen de la relación intuición-memoria que influyen en el individuo al crear: a) *individuo con un nivel de intuición y memoria poco desarrollados*; este caso se describe una persona a la cual se dificultará aprender las matemáticas algo avanzadas, debido a que su comprensión está limitada por una mala memoria y una intuición poco desarrollada que le permita discernir sobre los procesos que debe usar para solucionar los problemas; b) *Individuo con un nivel de intuición poco desarrollada pero con una memoria desarrollada*; a este individuo se le hará más sencillo comprender las matemáticas avanzadas y también podrá aplicarlas de vez en cuando. Sin embargo, no es apto aún para crear debido a que aunque tiene buena memoria, su intuición está limitada y no lo motivará a investigar más de la cuenta; c) *Individuo con un nivel de memoria bueno y una intuición desarrollada*; este individuo contará con un buen nivel de conocimientos en su materia, siendo sus sentidos lo suficientemente refinados como para crear, lo cual también lo incentivará a descubrir y crear con el propósito de trascender.

« [...] Si tengo el sentimiento, la intuición, por así decirlo, de este orden, de forma que pueda percibir de un único vistazo el conjunto de razonamiento, ya no debo temer olvidarme de ninguno de los elementos; cada uno vendrá a colocarse por su solo en el marco

preparado a tal efecto y sin que tenga yo que hacer ningún esfuerzo memorístico [...]» (Poincaré: 1910, p. 66)

No obstante, lo que acabamos de ver no da cuentas de los misteriosos momentos mentales que hablamos al principio de este texto. Este es el punto de partida para hablar de lo consciente y lo inconsciente. Para Poincare los procesos conscientes se describen cómo el momento en el que estamos sentados frente a un piano, un lienzo o una hoja tratando de crear, tal vez esperando que la “musa” llegue (una melodía, una imagen, o “algo”), que nos permita empezar con nuestra obra, se describe como ese momento en el que nos empeñamos a crear. Por otro lado, los procesos inconscientes son descritos como aquellos momentos en donde aunque parece que no estamos pensando en nada (momentos en los que no hay un producto, una obra), lo que en realidad está pasando es que nuestra mente está procesando toda la información que estábamos tratando de usar y de plasmar en el periodo consciente, dando lugar a aquellos extraños momentos de “*iluminación divina*” cosa que sería acorde a la perspectiva de William James⁵ (1902), el cual sostenía que el yo inconsciente, al que Poincare se refería en su texto, se trataba realmente de un fenómeno místico que permitía comunicarse con “algo del más allá”, idea que contrasta bastante con lo que se quiere demostrar en este texto; debido a que lo que se busca es desmitificar y esclarecer las ideas que se han dado sobre el inconsciente y el consciente y cómo estos influyen en los procesos creativos⁶. Volviendo a la perspectiva de Poincaré, podemos inferir dos características de los procesos conscientes e inconscientes:

a) *El trabajo consciente es necesario para el trabajo inconsciente*: nuestra mente no va a pensar algo que nosotros mismos no hayamos establecido de manera consciente, ejemplo de esto es que difícilmente se nos va a ocurrir componer

⁵ nacido el 11 de enero de 1842 New York; escritor de “Las variedades de la experiencia Religiosa.

⁶ Poincare brinda una explicación muy interesante sobre cómo funciona el inconsciente y el consciente: « [...] Concibamos los elementos futuros de nuestras combinaciones como algo semejante a los átomos ganchudos de Epicuro. Durante el reposo completo de la mente, estos átomos están inmóviles, están, por así decirlo colgados de la pared. Este reposo completo puede pues prolongarse indefinidamente sin que estos átomos se encuentren y, por consiguiente, sin que pueda producirse ninguna combinación entre ellos. En cambio, durante un periodo de reposo aparente y de trabajo inconsciente, algunos de los átomos se descuelgan de la pared y se ponen en movimiento [...]» (Poincare:1910)

una fuga si antes no tenemos el conocimiento de que es, cómo funciona y que características sonoras tiene. Parte del trabajo consciente sería entonces averiguar esta información y sentarse a componer aún si esto no fuera útil, lo cual sería de provecho para que nuestro *yo inconsciente* tomara toda esta información y todo el trabajo consciente para, procesar, organizar y generar ideas.

« [...] Estos esfuerzos no han sido en realidad tan estériles como pudiera pensarse, han accionado la maquinaria inconsciente y sin ellos, ésta no habría podido funcionar ni habría producido nada [...]» (Poincaré: 1910)

b) *El trabajo consciente parece tener algunas limitaciones:* teniendo en cuenta lo que mencionado anteriormente, el trabajo consciente tiene su campo de acción bien delimitado en cuanto a lo que es capaz de hacer y a lo que no, por ejemplo en cuanto a la cantidad de información que puede usar y manipular al mismo tiempo, teniendo como cuestión que el individuo suele abrumarse con bastante información, lo cual lo deja al final sin ninguna idea en concreto, sin embargo, el hecho de manipular y organizar información para la generación de ideas es una tarea que el inconsciente parece poder hacer de una forma más eficaz.

« [...] Inventar como he dicho es elegir. Pero puede que este término no sea del todo adecuado. Hace pensar en un comprador, al que le presentan una gran cantidad de muestras, que las examina una tras otra con el propósito de escoger alguna. Pero en el caso presente las muestras serían tan numerosas, que una vida entera no bastaría para examinarlas todas. Así no ocurren las cosas. Las combinaciones estériles ni siquiera llegarán al pensamiento del inventor [...]» (Poincaré: 1910, p. 69)

Poincaré hace entonces una clara distinción entre lo consciente y lo inconsciente, dándole el lugar y la importancia a cada uno, demostrando que uno es la consecuencia del otro. Además, que el trabajo del inconsciente es a veces

perceptible en los momentos semihipnagógicos⁷, explicando que es perceptible como aquellos momentos en los que hacemos conexión con ese mundo de las ideas, en el que no sabemos que es lo que está pasando, nuestra mente va a mil revoluciones y solamente dejamos que nuestra “imaginación” nos lleve, es como si nuestra mente fuese en piloto automático del sueño. De manera más profunda en el capítulo IV Poincaré habla de las características de los procesos inconscientes dándonos más pistas sobre la manera en la que este opera, sus diferencias con lo consciente y cómo este suele ser protagonista en los procesos creativos y en la selección de ideas, es necesario entender que al parecer Poincaré no tenía conocimiento de las investigaciones que Freud estaba llevando a cabo. Sin embargo, aunque son ideas que parecen diferentes no son contradictorias, sino más bien complementarias entre sí, cada una atendiendo a diferentes perspectivas y resolviendo diferentes incógnitas frente a la creación y a la psiquis humana. Cabe resaltar que en este tiempo los fenómenos inconscientes eran de uno de los centros de interés de la comunidad académica en general, dando paso a diferentes interpretaciones y teorías acerca del mismo. Para empezar Poincaré se cuestiona sobre si el consciente es superior al inconsciente, pues desde su propia experiencia es el inconsciente el que da mejores ideas y más opciones genera; siendo éstas más estructuradas e interesantes que las que se logra crear desde la consciencia. Partiendo de aquí comienza a dar características del trabajo del inconsciente:

- El *yo consciente* o “*yo subliminal*” no es puramente automático, es capaz de discernir, de deducir, de adivinar, tiene delicadeza, y sabe escoger. Esto debido a que se dio cuenta de que si el inconsciente no tuviese estas características sería inútil su presencia y sería igual que el trabajo consciente.
- Tiene éxito donde el yo consciente fracasa.
- Las combinaciones que se dan como resultado del trabajo del yo subliminal suelen ser útiles y fecundas.

⁷ el término “semihipnagógico”, relativo a los estados de seminconsciencia o a los trastornos psíquicos que precede al sueño normal, solía vincularse con la idea de intuición artística. Flaubert escribió “la intuición artística se parece en efecto a las alucinaciones hipnagógicas -pasan ante los ojos de uno- (Flaubert, *Correspondance III*, 1866, p. 662”

Por lo tanto podemos empezar a darnos cuenta que el inconsciente no es en absoluto inferior al yo consciente en la medida en la que este tiene características que suplen las debilidades del yo consciente siendo uno de su principales cuestionamientos el que tenga que ser estimulado para que se dé, esto atendiendo al principio de que el trabajo inconsciente es resultado del trabajo consciente, siendo esto una de las razones por las que podemos seguir argumentando que no creamos de la nada, sino más bien “lo creado” es el resultado de años de aprender, leer, poner en práctica nuestro conocimiento y además de eso tomar lo que aprendemos fuera de nuestra profesión y aplicarlo en nuestro que hacer. También hace conjeturas acerca de cómo el inconsciente elige, cuestionándose si aquellas ideas que son traídas a lo consciente y parecen generar cierto interés fueron las únicas generadas por lo inconsciente, o si estas fueron generadas al lado de otras que carecían de interés y de ser así; ¿por qué estas sí fueron traídas a consciencia?, es aquí donde Poincaré aporta otra variable a la ecuación, y es la importancia del impacto estético que generan las ideas que son potencialmente exitosas teniendo estas ciertas características que las definen como “ideas privilegiadas” obteniendo su carga estética desde la primicia de que es bello porque es útil.

« [...] Pero, como ya dijimos antes, los únicos hechos matemáticos dignos de retener nuestra atención y de ser útiles son aquellos que pueden darnos a conocer una ley matemática. Así llegamos a la siguiente conclusión: las combinaciones útiles son las más bellas [...]» (Poincaré: 1910)

Estas serían entonces algunas características de las ideas que son traídas a lo consciente:

- Tienen armonía, que permite que se entienda el conjunto y a la vez los detalles;
- Tiene orden: que hace que debido a que su belleza y la sensación estética que generan hacen que se intuya una “verdad”, una ley. (Comparar la creación entre matemáticas y música;

Es aquí en donde entendemos que estas ideas son traídas al espectro consciente debido a que su carga estética estimula la sensibilidad e interés estético del individuo, por lo que Poincaré también concluye que todo inventor tiene que tener una buena sensibilidad estética para poder escoger las ideas acertadas al momento de crear. Entonces, podemos deducir en lo referente a los procesos creativos.

Que la *memoria* y la *intuición* son factores importantes en los procesos creativos y que la *intuición* y con *sensibilidad estética* son características que Poincaré describe como indispensables en un individuo creativo. Que lo consciente y lo inconsciente son procesos necesarios, enlazados entre sí que contribuyen en la generación ideas que permiten crear. En la consciencia e inconsciencia se generan las ideas para la creación, estos dos necesarios para la generación de estas ideas. Que la sensibilidad estética es entonces un tamiz por el cual pasan las ideas que son potencialmente exitosas, privilegiadas, bellas y útiles, no porque una idea sea útil, fecunda, y tenga una carga estética que conmueva la sensibilidad del individuo significa que es la correcta, sino que estas deben ser probadas en la consciencia en donde se determina su validez.

El conocimiento histórico elemento para en la creación musical

Dentro del pensum académico de la mayoría de las universidades, se encuentra la asignatura referente a la historia de la música, la cual en términos generales propone un análisis por los distintos periodos histórico-musicales, abordando compositores, obras y tratados musicales, todo esto bajo el marco de educación eurocéntrica que suele predominar en la mayoría de las instituciones del país y tal vez del mundo. La materia propone entonces una mirada retrospectiva de las diferentes etapas de la música cuya función es desconocida, muchas veces por la mayoría de estudiantes, dejando de lado la importancia y relevancia que puede llegar a tener esta en la vida como músicos profesionales. Evaluar la importancia del estudio de la historia de la música más allá de verlo como una asignatura cualquiera del pensum académico a cursar, supone reflexionar acerca de lo que dicho estudio puede brindar a la vida profesional, ¿Por qué es importante el estudio de la música?, esta discusión ha sido presentada anteriormente por distintos autores, en este caso se tomará la perspectiva de la Maestra Svetlana

Skriagina⁸ en el texto *“El papel de la historia de la música en la formación musical profesional”*, comienza dicha discusión argumentando que se da por entendido que la materia de historia de la música juega un papel “básico” en la preparación estética de los estudiantes, afirmación que desvela un primer propósito que puede tener la asignatura.

« [...] El conocimiento de diferentes hechos musicales, determinados históricamente, el seguimiento y el cambio de diversos estilos y métodos, el encuentro con la única e irrepetible individualidad de los grandes compositores enriquece intelectual y espiritualmente a los futuros músicos que laboraran en el terreno de la cultura musical nacional [...]» (Skriagina, 1993. p.19)

Se destaca entonces una de las primeras razones que demuestran la importancia del estudio de la historia, el enriquecimiento al intelecto del estudiante junto con una sensibilización estética que le permita de manera alguna, acercarse de una mejor manera al que hacer musical. Sin embargo, la autora argumenta que sería un error reducir la capacitación en historia a solamente la sensibilización estética del individuo o a ser una clase en donde se trate la historia simplemente como una “información anecdótica de los hechos biográficos de un compositor y a la lista de las obras”, lo cual es lo que suele pasar en la mayoría de ocasiones, Skriagina realiza una crítica a las clases de historia que no se realizan con un objetivo mayor. De dicha crítica la podemos apropiar aún más cuando los espacios de historia parecen obviar o ignorar las diferentes manifestaciones musicales desarrolladas en américa latina, como podría ser el caso de la música colombiana o en nuestro caso el de la música cubana, desconociendo así manifestaciones que suelen estar mucho más vinculadas a nuestra labor musical, donde toma entonces aún más fuerza el título de dicho texto al estar relacionado con la formación musical profesional, por supuesto que esto no significa de ningún modo que se tenga que reemplazar entonces la historia musical “clásica” por una más enfocada al aspecto

⁸ Investigadora y musicóloga- Profesora del departamento de bellas artes de la Universidad Pedagógica nacional

latinoamericano, sino más bien corresponde a realizar un espacio en donde ambas tengan la misma importancia, la actividad del músico profesional “letrado” va más allá de una categorización entre músico popular, dichos paradigmas han sido ampliamente desarrollados en países como Cuba en donde dicha diferenciación es algo que no se ve, puesto que los músicos cubanos no suelen hacer discriminación frente a los distintos tipos de música, si no que por el contrario trabajan en ambas en pos de construir un pensamiento musical más completo⁹.

Siguiendo con Skriagina, la asignatura de la historia de la música es quizás uno de los pilares fundamentales para el desarrollo del pensamiento estético y del pensamiento musical, dichas materias deben estar en constante contacto para poder dar cuenta de una capacitación integral del individuo, sumado esto al desarrollo de la ejecución instrumental. Sumado a esto el espacio de la historia de música debe estar también ligado a abordar la música como un lenguaje emocional determinado por el contexto social, denotando que la música es por la sociedad y que su significado está estrechamente relacionado con la época y la manera en la que los individuos son en cada etapa histórica de la humanidad.

« [...] A su vez, la historia de la música, que da la interpretación histórica y estética de los principios teórico-musicales, permite convertir la formación musical en una herramienta eficaz para fomentar la práctica respectiva; es decir, la composición, interpretación, pedagogía y propaganda del arte musical [...]» (Skriagina, 1993. P. 21)

Teniendo entonces dichas precisiones entorno al espacio de la historia, Skragina destaca la importancia del campo del saber de la historia de la música en la vida profesional del músico, perspectiva que va en concordancia con lo propuesto por Guillermo Gaviria¹⁰ en el espacio de composición.

⁹ Acerca de dicha categorización musical entre “clásica”, popular y demás, se profundizará más adelante

¹⁰ Director del departamento de música de la universidad javeriana (1993).

La enseñanza de la composición

Con respecto al papel de la enseñanza en la composición musical hay diferentes posturas y discusiones, empezando por que en sí mismo el dominio de la música desde la perspectiva interpretativa supone una ardua y extensa tarea, por lo que en un principio el músico se suele quedar en la posición de interprete o instrumentista, alejándose de otros campos de acción como la dirección o el que nos compete en este momento: *la composición*. Dicha tarea se aleja más cuando el perfil a obtener no es el de músico, o maestro en música como suele decir el título de aquellos que estudian la música, aun si aspiraciones pedagógicas, si no que más bien el título a obtener es el de licenciado en música el cual per se, si tiene una relación directa con la pedagogía y la enseñanza musical¹¹, ramas del saber que sugieren una educación profunda aparte de la ya propuesta por la educación en música, lo cual aparta mucho más al profesor actual de la composición al no ser esta presentada desde la misma academia.

Con respecto a la composición y al acto creativo¹², solo tocaremos lo que nos concierne y es un breve análisis frente a la composición y su relación con la educación, desde la perspectiva de Guillermo Gaviria. La composición en el campo de la enseñanza musical, parece estar relegada a ciertos aspectos, que por diversas razones o motivos llevan en sí mismos la necesidad de crear, de tomar su conocimiento y hacer con el algo que provenga de sí mismos, la composición musical suele estar relegada entonces a aquellos que aparte de tener un talento musical, demuestren una intuición especial que les permite crear. Sin embargo, dicha proposición está muy relacionada con la inspiración y las musas, ideas que adentran la composición al campo de lo misterioso, y de lo abstracto, como si de una experiencia religiosa pareciera, esta postura frente a la composición aleja al resto de los individuos carentes de dicho talento a aprender a componer, pues esto nos lleva a la pregunta de ¿se aprende a

¹¹ Dicha distinción es producto del pensamiento contemporáneo puesto que en la antigüedad se ha visto como los grandes maestros de la música europea siempre tuvieron una relación estrecha con la enseñanza, sin importar que esta relación estuviera incentivada por un asunto económico.

¹² A lo largo de esta monografía se trabajarán posturas frente a la composición, al acto creativo y al individuo creador desde autores como, Freud, Stravinski, etc.

componer? Y desde nuestra condición de profesores surge también la pregunta de ¿Cómo enseñar a componer? Uno de los primeros puntos que trata Gaviria frente a la composición es en relación con la interpretación:

« [...] En el arte de la música la composición y la interpretación están indisolublemente unidas; Sin embargo, se diferencian esencialmente en que la mente interpretativa se ejercita sobre un objeto dado; no puede ella misma suplir el objeto. En cambio, la conformación de algo a partir de la nada es esencia de la mente creativa [...]» (Gaviria, 1993. P.27)

Es así como se entiende que el trabajo del músico como compositor, debe estar permeado por el trabajo como intérprete, como se concibe la lógica aún en la academia, en donde primero se estudia la música desde su aspecto técnico para luego manipular ese conocimiento con el propósito de crear, es por esto que no se puede desligar la composición de lo teórico y del trabajo profundo de la aprehensión musical y mucho menos se puede reducir a una sencilla serie de consejos que muchas veces están alejadas de la práctica compositiva real. La enseñanza de la composición musical va entonces más allá de aprender alguna serie de método o forma de componer, sino que está mucho más ligado a la obtención de conocimiento por medio del estudio de los elementos estructurales de la música, así como de un contexto social y extra musical que motive e incentive la composición como forma de expresión del individuo y como este podrá por medio de su conocimiento, componer a través del contacto y manipulación de su saber.

Capítulo III Análisis

INTRODUCCIÓN

El análisis supone entonces para la composición una herramienta que nutre la selección de ideas, además que permite conocer desde un ámbito técnico-musical, los componentes de nuestro objeto de estudio. Algunos estudiosos de la *Timba* han logrado caracterizar en cierta medida algunos aspectos generales de la música, estos van desde la textura, hasta el lo propio de cada instrumento y parte del trabajo de dichos investigadores, se ha realizado en comparación con fenómenos similares como la salsa. Según *Timba un intergénero contemporáneo*, se enuncia algunas características de la investigación de la Timba.

« [...] Algunos procedimientos analíticos han propiciado el esclarecimiento de regularidades importantes, entre las que sobresalen la extrema fragmentación del tumbao clásico, las perennes contra acentuaciones y la yuxtaposición de elementos y planos fragmentarios, unidos a sonoridades tensas y duras. Resulta significativo el desempeño de la percusión y la sección de instrumentos de viento — conformada generalmente por trompetas, saxofones y trombones—, a niveles en extremo superiores con respecto al resto de los planos sonoros. Si bien éste no es un sello privativo de la contemporaneidad, en tanto son elementos organológicos inherentes a la música cubana a través de los tiempos, ahora adquieren una relevancia particularizadora [...]» (Gonzales, Casanella, 2002. p. 7)

Con respecto a las características específicas de cada instrumento la cita anterior destaca instrumentos como el piano, el brass, conformado por trompeta, trombón, saxofones y la percusión, el faltante en esta textura instrumental sería el bajo. Sin embargo, este será tratado con más profundidad más adelante. En cuanto al tratamiento del estilo se destaca el uso de la denominada “*sonoridad*”

*tenso y duro*¹³, lo cual está asociado también a factores extra musicales que serán evidentes durante toda la monografía. Resulta pertinente entonces, comparar la Timba cubana, con el fenómeno de la salsa en su aspecto más general, esto está justificado por los siguientes argumentos:

- La Timba y la Salsa¹⁴ comparten las mismas estructuras rítmicas, ambos fenómenos provienen de las mismas raíces afrocubanas. Además, ambos comparten instrumentaciones similares.
- La salsa se vuelve un punto cercano de partida desde el cual se puede aprender por medio de la comparación, no para distinguir cual se mejor o peor, sino más bien como una herramienta que permita evidenciar las características musicales que definen la Timba como fenómeno.

Una vez aclarado esto, la primera parte de este análisis constará del contraste de un tema que pertenece a lo que se denomina como salsa, *Guaguancó del Adiós* de Roberto Roena y se comparará con la versión realizada por Caliche Sabogal en Compañía del reconocido músico cubano Alain Pérez. La segunda solo se analizará canción La Sandunguita, y las Bodas de Belén

Guaguancó del Adiós:

Este tema autoría de Titet Curet Alonso¹⁵, aparece en el álbum "*El progreso*" de Roberto Roena¹⁶ y su Apollo Sound y sigue siendo al día de hoy uno de los temas más escuchados e interpretados de la Salsa. La versión que se analizará desde la perspectiva timbera, fue realizada por el músico colombiano Caliche Sabogal en compañía de reconocidos músicos como José Aguirre y Alain Pérez, de esta versión se analizará el coro y se contrastará así mismo con la versión salsera.

Análisis del tema

Del coro se puede realizar el análisis desde tres elementos fundamentales:

1. La percusión
2. La armonía

¹³ Esto hace referencia a los contrastes en los arreglos y en una búsqueda sensaciones de inestabilidad.

¹⁴ Salsa no como ritmo, sino como una necesidad aleatoria de unión de un asunto cultural

¹⁵ Reconocido compositor Puertorriqueño y Estado Unidense, escritor de alrededor de 2000 composiciones de Salsa, bolero y balada. (12 de febrero de 1926, 5 de agosto de 2003)

¹⁶ Reconocido Bongosero, bailarín y director de orquesta puertorriqueño (16 de enero de 1940- 23 de septiembre de 2021)

3. Los pregones

Estos aspectos muestra la mayor diferencia con respecto a cada versión.

Sección rítmica

Este tema nos muestra en su sección rítmica lo que comúnmente se conoce con el ritmo de “campana”¹⁷, nombre atribuido a la implementación de la campana de mano interpretada generalmente por el bongosero. La campana es entonces en la jerga de la música caribeña ritmo, sección e instrumento, para el presente análisis se tendrá en consideración la “Campana” como sección rítmica, para poder analizar el fragmento en cuestión. Este ritmo de campana tiene diferentes variaciones en la Timba, muchos músicos cubanos comentan que es muy usual que cada agrupación tenga su propia forma de tocar la campana, particularmente el instrumento que más suele variar, es la conga. Hay ocasiones donde la diferencia entre la Timba y la salsa solo está determinada por un acento o golpe diferente. La nomenclatura que se utilizara para analizar el patrón de conga es la siguiente:


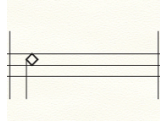

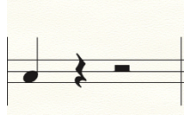
Tipo de Golpe	Cabeza de nota
Golpe de Palma	
Golpe de Dedos	
Slap	
Open (Tumba)	
Open (Conga)	

Ilustración 1 Cabezas de nota- Nomenclatura Conga

¹⁷ Para su ejecución el bongosero deja de interpretar dicho tambor, sin embargo, hay ocasiones en las que el instrumentista que ejecuta el timbal interpreta ambas campanas, tanto la de timbal como la que ejecuta el bongosero, todo depende del formato que se esté utilizando en la percusión

Patrón de Campana¹⁸ (Salsa):

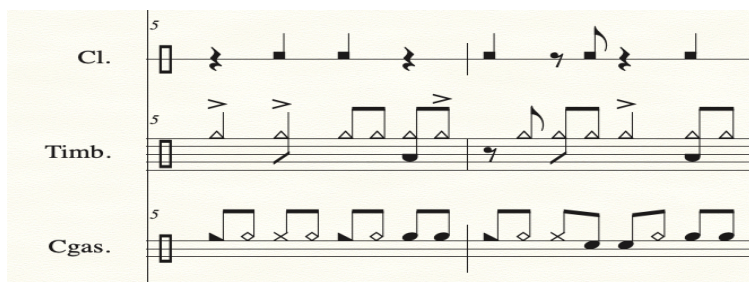


Ilustración 2 Patrón de campana (salsa)

Patrón de Campana (Timba)

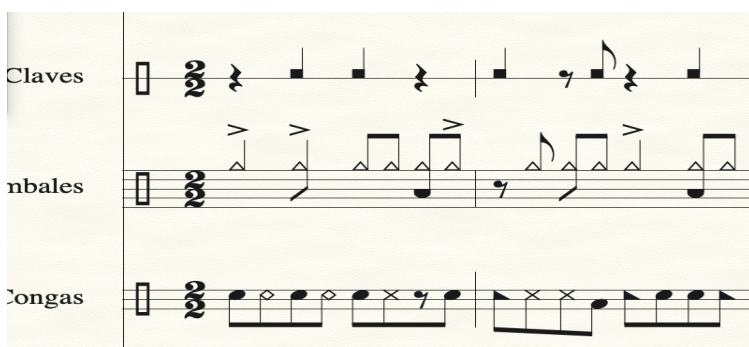


Ilustración 3 Patrón de campana (Timba)

Como vemos la diferencia entre el patrón de campana en la conga dista mucho uno del otro. Sin embargo, el resto de instrumentos sigue conservando la misma estructura rítmica. Una de las diferencias más evidentes es el uso del golpe abierto (open), mientras en la variación de salsa este golpe está destinado al cuarto tiempo, en la variación de Timba suele ocupar diferentes momentos dando bastante variedad a la base. Al detallar por ejemplo el patrón de conga ejecutada por Caliche Sabogal, nos podemos dar cuenta que el uso de los diferentes golpes si bien sigue la lógica de la marcha de campana tradicional, busca dar variedad y sentido de complejidad al ejecutar los golpes de manera más aleatoria o “libre” sin que sea esto improvisación.

Estos cambios en la percusión se pueden atribuir también a la lógica de la Timba en la que la búsqueda de dicha “agresividad” hace que todo el sentido de la percusión cambie y deje de estar relacionado con el concepto de la salsa en la que predomina la *estabilidad* por encima de la *agresividad*.

¹⁸ Se da en el cencerro del timbal y la campana del bongó. Algunos le llaman “brillo”, otros “hierro”

El resto de la percusión (timbal- campana) no tiene diferencia alguna con su versión salsera. Sin embargo, hay que tener en cuenta que para esta versión fue omitida la variante del formato de percusión timbero en el que se agrega la batería, lo cual hace que se aleje aún más la sonoridad salsera en la que no hay batería y se acerque más a la concepción del songo y de sonoridades de agrupaciones como Los Van van.

Sección armónica

En esta sección se encuentra generalmente el piano y el bajo eléctrico, esto tanto en las agrupaciones salseras como en las timberas. Sin embargo, en algunas agrupaciones timberas se suele hacer uso de la guitarra eléctrica y de algunos otros sintetizadores que suelen ser ejecutados por los coristas y que tienen como propósito rellenar armónicamente y sobre todo a nivel tímbrico la agrupación¹⁹. En este arreglo, no se cuenta con dichos instrumentos armónicos usados en la Timba. No obstante, en el piano y en el bajo se realizan variaciones que permiten evidenciar una sonoridad diferente.

Piano (salsa):



Ilustración 4 Piano Como te hago entender Salsa

Piano Timba



Ilustración 5 Piano Como te hago entender Timba

Una de las diferencias más notorias se encuentra en el ritmo empleado en cada tumbao, en la versión salsera se puede ver cómo hay más espacio entre cada

¹⁹ Un ejemplo de esto es la agrupación *Havana d' primera*, en la que se ejecutan 3- 4 pianos, los cuales tienen diferentes funciones. El uso de la guitarra eléctrica viene de hace mucho, con agrupaciones como Los van van.

nota, mientras que en la versión Timbera se hace uso constante de las corcheas solamente a excepción del cambio de compás donde se ligan las notas, dicha contraste entre la densidad rítmica de cada tumbao denota el estilo diferente en la Timba. La armonía en ambas versiones es diferente:

Armonía salsa:

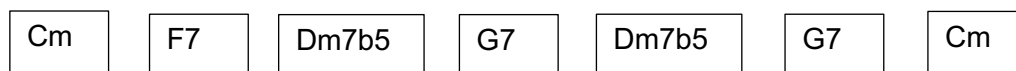


Ilustración 6 Armonía Como te hago entender Salsa

Armonía Timba:



Ilustración 7 Armonía Como te hago entender Timba

La armonía en ambas versiones varía bastante, y aunque a nivel de función armónica pueda ser parecida, el lugar de los acordes determina una serie de dinámicas diferente. Por ejemplo el uso del F7 en la versión salsera da movimiento a la armonía. Sin embargo, en la versión timbera ese mismo acorde al estar colocado en otro lugar da cuenta de un espacio que es siempre buscado en el ciclo en donde se busca dar contraste por medio de cortes en la percusión o como “Efectos”²⁰.

Bajo

En el bajo es tal vez otro instrumento en donde más diferencias se pueden encontrar con respecto a la salsa. Dicha sonoridad característica de la Timba²¹ han hecho que el instrumento adquiera nuevas posibilidades interpretativas, esto se resume a que al igual que la conga ha dejado de pensarse el instrumento como un elemento responsable solamente de la estabilidad y firmeza de la salsa y que se involucre más a nivel rítmico, añadiendo golpes en el mástil y en las pastillas y pensando también las líneas centrales de bajo de manera más libre, sin descuidar en algunas ocasiones dicha estabilidad.

²⁰ Este término es acuñado por el estudioso de la Timba *Kevin More*, el cual ha realizado importantes aportes en materia de definir las características técnico-musicales de la Timba.

²¹ Dentro de los máximos exponentes de la Timba se encuentran Feliciano Arango, Juan Formell, Alain Pérez, Carlos del puerto, Rubén Rodríguez

Bajo versión salsa

Ritmo repetitivo acompañamiento con fundamental y quinta de cada acorde



Ilustración 8 Bajo Como te hago entender salsa

Bajo versión Timba

Ritmo variado con acompañamiento con fundamental y quinta de cada acorde sumado a diferentes notas, (aproximaciones cromáticas)



Ilustración 9 Bajo como te hago entender Timba

Pregones

En estos pregones se puede ver un uso de la línea melódica con otras consideraciones técnicas, al detallar algunos de los pregones de Alain se puede encontrar fluctuaciones de tiempo marcadas por los acentos en la letra y adornos por medio de diferentes intervallos que hacen que la línea melódica del tema sea diferente a la original.



Ilustración 10 Pregón Como te hago entender Timba

Análisis morfológico:

Al analizar algunas canciones catalogadas dentro del fenómeno timbero, nos encontramos con que muchos autores concuerdan con que hay estructuras morfológicas que se repiten dentro de la Timba, es decir, hay secciones, partes y momentos que son parte inherente del fenómeno y que aunque se pueden encontrar en otros fenómenos -como la salsa- en la timba si constituyen parte

fundamental dentro de la estructura del género. Dentro de la música caribeña hay partes que se repiten independientemente del género o fenómeno que se esté analizando, como por ejemplo los denominados “versos” y “estrofas”. No obstante, muchos concuerdan con que la parte más característica de la música afrocaribeña consiste en los coros conformados por la textura antifonal²² entre los cuales hay una pregunta (coro) y una respuesta (pregón) generándose así un diálogo legible para cualquier oyente, del cual además se le invita a ser parte por medio de la repetición de dicho coro.

« [...] En cuanto a la organización musical vocal, ésta se realiza de la siguiente forma: Por medio de solos en forma estrófica o con ligeras variaciones. Grupos de dos o cuatro en forma antifonal, con tres modalidades: Forma llamada – respuesta. Entra a cantar el segundo algo después del primero, o cantan a la vez. Forma responsorial (un solista contrasta con un coro [...])» (Castro, 2020. p. 27)

Dichas formas de Canto antifonal constituyen en la Timba una parte importante también, este fenómeno coloquialmente conocido como Coro²³, es una sección que es importante desde hace mucho tiempo en la música cubana, teniendo cabida y relevancia en el Son y en los distintos ritmos de la rumba. Dentro de la perspectiva de los músicos cubanos acerca de las características morfológicas de la Timba encontramos el comentario realizado por Isaac Delgado²⁴ en el documental “Que suene la timba- Team Cubael²⁵”, el cual comenta que la timba *“es la única música que tiene una forma abierta, es decir, nosotros después del montuno, cabe todo”* de dicha afirmación podemos entender varias cosas:

²² Este tipo de textura no es exclusiva de la música africana puesto que esto no tendría en cuenta la música que se hacía con anterioridad en la iglesia católica

²³ Dentro de la jerga característica de la salsa y la timba se encuentra como opción llamar al coro como “montuno”, esta palabra tiene mucha importancia y relevancia en la música cubana puesto que es también usada para referirse a un género; el son montuno, sin embargo, dentro de las denominaciones más usuales la palabra se suele referir a “fragmento melódico repetitivo interpretado por el piano”

²⁴ Isaac Felipe Delgado Ramírez (11 de abril de 1962) La Habana Cuba, es un importante Cantante y director de orquesta cubano, con amplia trayectoria artística y exintegrante de la importante agrupación timbera llamada Ng la banda

²⁵ El tema cuba fue una agrupación que reunió a algunos de los músicos timberos más importantes de la década de los 90, en este estuvieron trabajando en conjunto músicos como Juan Formell, Adalberto Álvarez, David Calzado, Cesar Puppy Pedroso, Feliciano Arango etc.

1) El montuno es importante en la morfología de la Timba, puesto que antecede dicha parte libre.

2) La Timba es estructuralmente libre después del montuno.

Dicha afirmación de Isaac Delgado nos hace pensar en las similitudes que tiene la Timba con la Salsa al tener un montuno, y adicional genera inquietud al cuestionarse que es lo que sucede después del montuno, para esto es pertinente entonces analizar estructuralmente algunas canciones de Timba y Salsa para poder encontrar características y que además sean de utilidad posteriormente para la composición a realizar.

La Sandunguita:

Este tema aparece en el álbum “La primera noche” (1999) de Isaac Delgado, tal como aparece en los créditos de la carátula fue escrito por Alain Pérez y Gradelio Pérez²⁶, este tema fue escogido precisamente por lo que representan Alain e Isaac para la Timba y para la música popularailable de Cuba, es necesario recordar que ambos han participado de importantes agrupaciones como lo es Ng la banda en el caso de Isaac, y los Van Van e Irakere para el caso de Alain. El tema tiene una duración de 3:51 minutos y está escrito en la tonalidad menor.



Ilustración 11 Diagrama morfológica La sandunguita

²⁶ Muchos temas de Alain Pérez son en realidad arreglos de canciones compuestas por su padre Gradelio Pérez, ambos han cosechado una extensa cantidad de temas, que como vemos han sido éxitos e importantes obras en el repertorio Timbero.

El anterior diagrama representa como están divididas las secciones al interior de la canción, de este tema destacan morfológicamente los siguientes aspectos:

- 1) la introducción del tema empieza mostrando el tumbao de piano característicos de la obra.
- 2) Hay una alternancia de la estrofa con el coro, mostrando antes del primer puente cuatro coros alternados con tres estrofas.
- 3) El uso de *efectos o cortes* en algunas ocasiones para entrar a las diferentes secciones (ejemplo el efecto mostrado en el primer coro)
- 4) El coro sufre una transformación, en donde se acorta una parte del mismo para cambiar el tiempo empleado con el cantante líder,

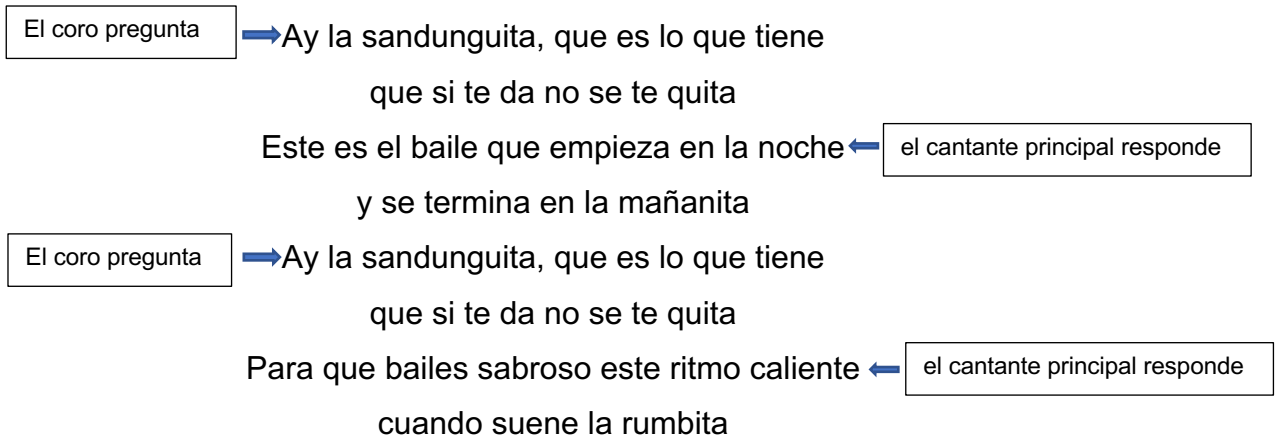
El hecho de que el coro sufra una transformación genera especial interés debido que cambia la interacción con el cantante líder; el coro general de la canción es el siguiente:

*Ay la sandunguita, que es lo que tiene
que si te da no se te quita*

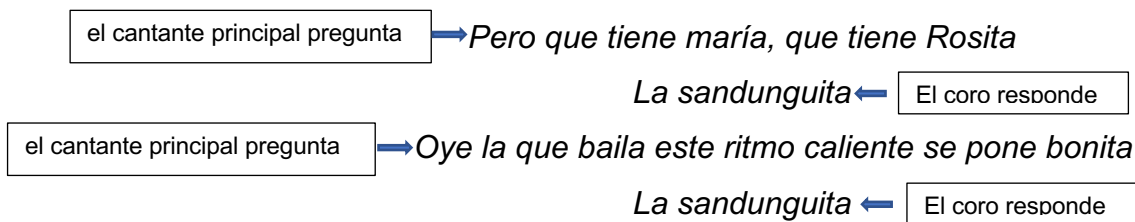
El coro muestra una afirmación sobre la cual el cantante va ampliando en cada estrofa:

*La sandunguita no es un catarro
no es una fiebre, no es malestar
no deja roncha no causa daño
la sandunguita es para bailar*

Esa es la premisa de la canción, la interacción entre el cantante y la orquesta en donde el cantante juega y amplía la información sobre lo que es la *sandunguita*. Dicha interacción tiene cambios en los tiempos de respuesta, por ejemplo en el coro y pregones, lo que sucede es que el coro pregunta y el cantante responde:



Sin embargo, en el coro B lo que sucede es que la interacción cantante coro cambia, siendo el cantante el que toma ahora el rol de preguntar y el coro de responder:



Como último lugar otra interacción que se da es la del coro con el brass, en la que el coro pregunta y esta vez en lugar del cantante responder una línea melódica del brass la que lo hace.

Las Bodas de Belén

Este tema aparece en el álbum “Para que baile Cuba” (2000) y es de Manuel Simonet²⁷, este tema fue elegido por que a diferencia de “la sandunguita” no goza del mismo reconocimiento internacional, pero si del mismo aprecio y reconocimiento por los músicos de timba, además gracias a su duración puede contener algunas otras secciones que sirvan de utilidad para el tema a realizar. El tema tiene una duración de 5:24 min y esta en la tonalidad de Gm, de este tema también se realizará un análisis morfológico.

²⁷ Manuel Perfecto Simonet Pérez (1961, Camagüey, Cuba), compositor, arreglista y pianista, creador de Manolito y su trabuco, reconocida orquesta Timbera de la época de los 90.



Ilustración 12 Diagrama Morfológica La boda de belén

Para este tema pese a ser de autores y años diferentes hay entonces algunas similitudes:

- 1) la introducción con el piano
- 2) la interacción coro-pregón-brass siempre está en constante movimiento y cambio
- 3) Hay cambios en los coros, principalmente se vuelven más cortos para cambiar los tiempos de interacción ya sea con el cantante principal o con el brass

Sin embargo hay elementos que nuevos:

- 1) bases rítmicas diferentes con respecto a la de campana o cascara con sus respectivas variaciones en Timba según corresponda

- 2) hay más secciones en donde el piano toma el protagonismo
- 3) la cantidad de interacciones con el cantante principal aumenta creando por medio de este diferentes coros

Respecto a lo anterior es de destacar que el momento destacado en el diagrama de morfología como: *“Piano solo sección rítmica diferente”* es un momento en el que tal como se indica el piano queda solo, para posteriormente ser acompañado por una sección rítmica y diferente y que bajo este “sostén” armónico-melódico el cantante empieza a hablar de forma suelta y a nombrar lo que posteriormente se vuelve en Coro B y Coro C, este tipo de momentos empieza entonces a tener importancia en la medida en la que articula nuevos coros y/o anuncia nuevas secciones dentro de la obra.

En el anterior análisis se hizo también énfasis en los ritmos empleados, puesto que hasta el momento encontrábamos con importantes dos; el de cáscara usada para las estrofas en su mayoría y el de campana empleada en los coros. Sin embargo, tal y como vimos en la anterior obra hay otro tipo de sección que se puede encontrar que además suele estar por lo general después del montuno y de los mambos realizado pero siempre antecediendo un coro nuevo. Esta interacción se cree puede ser a la que hacía referencia el cantante Isaac delgado cuando decía que después del coro puede haber partes nuevas o “libres” y sirve precisamente para por medio de los cambios de textura y matiz, hacer esos quiebres de densidad que permiten que los momentos álgidos de las piezas cobren más fuerza.

Audición de discografía

Posterior a esto se realizó la audición de la siguiente discografía:

Artista	Álbum	Canción destacada.
Los Van Van	El baile del Buey Cansado (1982)	Hoy Se Cumplen Seis Semanas *cambios de textura y velocidad
	Que pista (1983)	Que palo es ese *línea de bajo
	Chapeando (2004)	Después de todo
NG la banda	De Noche Con Malena Burke Y Ng La Banda (1990)	De noche Brass agresivo
	En la Calle (1990)	La expresividad
	Échale Limón(1993)	Santa palabra
	La bruja (1994)	Picadillo de soya Interacción del cantante para cambios de sección
Isaac Delgado	La primera noche (1998)	La sandunguita

	La fórmula (2001)	El solar de california Partes de piano para dar cambios de sección
	El año que viene (1995)	No me mires a los ojos
Manolito y su trabuco	Para que baile Cuba (2000)	La boda de belén
César "Pupy" Pedroso	De La Timba A Pogolotti (2001)	Rico Timbalero
David Calzado y La charanga habanera	Tremendo Delirio (1997)	Lola, Lola
Pedrito Martínez	The Pedrito Martínez Group (2013)	Conciencia
Alain Pérez	ADN (2017)	Antonio Rodríguez Peligroso Ladrón Chacha Shorcito

Ilustración 13 Tabla-Discografía de referencia

El motivo de la audición de los temas fue también un acercamiento más profundo a la Timba desde el reconocimiento del fenómeno a lo largo del tiempo y de cada estilo y artista. Por supuesto que falta mucha discografía por estudiar y analizar pero esta fue a la que más detalle y audición se le prestó. De este trabajo auditivo se pueden obtener recursos compositivos además que lo que se busca hacer es crear una red de información que permita tener diferentes recursos para la composición aparte de los analizados y expuestos anteriormente.

Capítulo IV Historia

Música cubana: su referente histórico

La música cubana desde sus orígenes hasta la actualidad ha tenido diferentes etapas, movimientos y géneros tanto en su diversidad, como en la construcción de su identidad. Dentro de los elementos inherentes de la música cubana podemos encontrar centenares de canciones que no solo son parte importante de Cuba, sino también de todo el Caribe, estas obras igual que muchos artistas, agrupaciones y hasta concepciones técnicas instrumentales, han salido de la isla y constituyen hoy en día fuentes importantes de conocimiento musical. Dentro de la isla podemos destacar al Son y la Rumba como dos importantes fenómenos musicales de los cuales se cree por ejemplo nacieron propuestas musicales, como la “salsa”²⁸ destacando de esta en cuanto a su magnitud como fenómeno, o como la *Timba* de la cual destaca la profundidad en la esencia musical cubana. Estas propuestas musicales condensan y reflejan una transmutación de la música cubana y aunque son diferentes en su sonido, corresponden a un proceso largo e intenso de enraizamiento cultural de los ritmos cubanos en todo el Caribe. Si tomamos la Timba como propuesta musical, sugeriría al oyente características que dan cuenta de una sonoridad particular con respecto a la música cubana, como el caso del son, el punto guajiro, el danzón, etc., Sin embargo, su rítmica, armonías y manejo de la instrumentación proponen algo más diferente, generando en ocasiones, la necesidad natural de entender cómo funciona dicha música. Ese proceso de entendimiento se puede dar desde el análisis histórico, cultural y musical, indagando cómo funciona, cuál es su génesis, y como llega a constituirse como parte de la música cubana.

La Timba parece ser entonces resultado de una serie de dinámicas culturales profundas que provienen desde la génesis misma de la música cubana, determinar el origen de la Timba propone indagar también acerca del origen del Son, la Rumba o cualquier otro género o expresión musical que por ejercicio de escucha pueda estar relacionado. Es por esto que, para empezar el estudio acerca del origen de la Timba, es menester iniciar por la génesis de fenómenos

²⁸ Lo enunciaremos “salsa”, pues no tomaremos partido, en tanto hay diferentes posturas

musicales presuntamente relacionados como el Son, la Rumba y la música popular cubana en general. Dicho estudio supone indagar sobre la forma en que todas las culturas que convergieron en Cuba a lo largo de su historia, y de cómo gracias a la diversidad han propiciado diferentes manifestaciones culturales. Referente a los intercambios culturales y a la transmutación cultural encontramos el término transculturación usado por Fernando Ortiz²⁹:

« [...] Hemos escogido el vocablo transculturación para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida. [...]» (Ortiz: 1940.pág.93)

Música cubana: su transculturación

Transculturación está relacionado entonces con el estudio del desarrollo de la Cubanía, desde la perspectiva del intercambio cultural, y aunque el término no es exclusivo del arte, se puede acoger especialmente para la música y las expresiones artísticas en general, debido a que desvela el proceso de transmutación cultural, valiosa para entender la música cubana. Ortiz describe las diferentes etapas y procesos de transculturación desde los indígenas que habitaron la isla antes de la colonización, hasta el término del periodo colonial en la isla, referente al proceso de transculturación indígena Ortiz lo destaca como fallido, debido a que al momento de la colonización, para él la cultura indígena desapareció, producto de no transmutar esto debido a la exterminación de la

²⁹ Fernando Ortiz Fernández, antropólogo, jurista, arqueólogo y periodista cubano. Estudioso de las raíces histórico-culturales afrocubanas. Criminólogo, etnólogo, lingüista, musicólogo, folklorista, economista, historiador y geógrafo. Realizó notables aportes relacionados con las fuentes de la cultura cubana (tomado de https://www.ecured.cu/Fernando_Ortiz)

cultura y las comunidades indígenas, dándonos a entender de manera indirecta que un proceso de transculturación es exitoso, cuando la cultura es transmitida efectivamente de generación en generación y cuando, al ponerse en contacto con otras culturas, continua en los individuos pese a ser reinterpretada y muchos casos manipulada. Un ejemplo de transculturación exitoso sería entonces el descrito por Zoila Lapique³⁰, quien a través de su texto “Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: mitos y realidades”, destaca como la contradanza cubana o criolla es producto de la transmutación cultural. Lapique narra que desde sus orígenes en Francia, la contradanza evidencia un proceso de profundo de apropiación y transmutación cultural, primero en España y luego en Cuba. La contradanza llega a la alta sociedad española por la casa Borbón³¹, y posteriormente se propaga por el resto de los sectores sociales, gracias al intenso gusto del país ibérico por el “sensual” baile francés, posterior a eso la contradanza llega a Cuba con la colonización.

« [...] Se importaron desde España, en la segunda mitad del setecientos diversos bailes que tenían un origen francés, como el minué, el vals y la *contradanza española*, que no era otro que el mismo género francés introducido en España [...]» (Lapique:1998. Pág. 163)

La contradanza se propagó por toda la isla desde la capital habanera hasta las partes rurales más apartadas, y aunque en un principio hubo dos tipos diferentes de repertorio o “cancioneros”, poco a poco se fueron acercando, esto gracias a la interacción de los músicos profesionales -negros y mulatos- que ejecutaban a gusto de los colonizadores repertorio europeo, pero que tenían en su tradición y cultura ritmos africanos. Lapique destaca que la incorporación de células rítmicas de origen africano a los distintos géneros europeos (en especial la contradanza)

³⁰ <http://www.bnjm.cu/noticias/1719/homenaje-a-zoila-lapique-en-el-90-aniversario-de-su-natalicio->

³¹« [...] Los Borbones son una dinastía real de origen francés. Reinaron sobre el reino de Navarra (actualmente territorio español), Francia, el reino de las Dos Sicilias (en el sur de Italia) y España, donde son la casa reinante en la actualidad. Los Borbones descienden de una rama de la antigua dinastía francesa de los Capeto, ya que el primer duque de Borbón, Luis I, quien recibió el título en 1317, fue el sexto hijo del rey francés de esa dinastía, Luis IX[...]».(tomado de <https://enciclopediadehistoria.com/borbones/>)

dio como resultado la transculturación que constituyó en gran medida la música cubana.

Es así, como la contradanza empieza a tomar un sonido diferente de mano de los tocadores del tambor, adquiriendo una sonoridad más “acongada” por su relación con el ritmo cubano. Sin embargo, esto no fue producto de una intención consciente de cambiar la contradanza, sino más bien fue el resultado de llegar a manos que por tradición, memoria y cultura, comenzaron a cambiar el ritmo producto de sus experiencias y música propia. Fue así como la nueva variación en la contradanza empezó a hacer reconocida como algo diferente y posteriormente fue apropiado como parte de la música cubana.

« [...] Lo fundamental en este caso es reconocer y expresar públicamente que en la contradanza que se hacía en la Cuba de esos años había una influencia africana. Los timbaleros, negros mulatos criollos fueron los que adecuaron esta célula africana a los toques de baqueta y dedos sobre los parches de su instrumento, si bien “europeo”, en definitiva, afín ya que era un tambor que se percutía [...]» (Lapique:1998. p. 163)

Jesús Gómez Cairo ³²en su texto *Acerca de la interacción de géneros en la música popular*, relaciona el término *transculturación* con el folclore cubano y lo describe como una manera de explicar la música cubana desde la convergencia de diferentes culturas desde los periodos de colonización. Cairo se centra en los procesos de interacción entre géneros posteriores a la colonización, señalando estos como importantes para la consolidación del folclore musical cubano.

« [...] El fenómeno de la interacción, tal y como ocurre en la música popular de Cuba, puede resumirse en la asimilación por parte de algunos géneros, de ciertos elementos sustanciales tomados del resto, en los órdenes estructural-formal, melódico armónico, estilístico y hasta en la manera

³² <https://www.ecured.cu/Jes%C3%BA%20G%C3%B3mez%20Cairo>

de la ejecución y llega a sintetizar algunos de los caracteres básicos de los demás géneros [...]» (Gómez: (2007). Pág. 124)

Los procesos de interacción entre géneros están enmarcados en las diferentes etapas de migración interna y externa, estas etapas definieron las dinámicas culturales que ayudarían a formar el folclore cubano. Las dinámicas se dan en relación con la traslación y propagación de algunos géneros cubanos como el son y la rumba por toda la isla, el asentamiento de música externa como la tumba francesa y la contradanza y el contacto de dichas músicas con el ámbito profesional. Gómez Cairo destaca la importancia de la interacción entre géneros en la construcción del panorama musical cubano, desde el punto de vista en el que la interacción contribuyó a la construcción y consolidación de estos, tomando elementos característicos de otros por medio de la transculturación en los individuos. Un ejemplo de esto (además del mencionado anteriormente con la contradanza) es el descrito por Argeliers León, el cual destaca que los bailes utilizados en la *Rumba* como el baile de Changó, palero, makuta, íreme abakuá no son producto de un traslado o un préstamo “*si no que a la rumba paso lo que de movimiento y gesto dejaron aquellos*” (León: 1974) En relación con la Rumba Cairo señala otro punto de interacción en este caso con los cantos de comparsa:

« [...] Estos puntos de contacto se expresan no solo en el uso de determinados ritmos, formulas del canto e incluso del baile, sino además en paralelismos formales de carácter más general, como lo son por ejemplo, la ejecución de la diana -introducción univocal de invitación al canto- y el principio de la alternancia solo-coro una vez alcanzado el desarrollo musical de la obra [...]» (Gómez: (2007). Pág. 126)

El principio de alternancia solo-coro es una herramienta de la cual se puede dar razón hasta el día de hoy, esta se ha constituido como parte formal de la estructura musical de casi todos los fenómenos musicales relacionados con la

música cubana, ejemplo de esto se puede encontrar en la “Salsa”³³ o la Timba, en donde esta alternancia es constitutiva de la parte del coro. Otro ejemplo de transculturación y la interacción entre géneros se da en el caso del son, el cual incorpora distintos elementos de varios géneros cubanos en su construcción y desarrollo, entre ellos podemos encontrar:

1. La relación interválica por terceras o sextas en la textura vocal, la cual Gómez destaca que es proveniente de la canción tradicional.
2. El uso del timbre “gangoso” en diferentes pasajes del solista, herramienta que también se utiliza en canto de la “diana” en el guaguancó.
3. El uso de la textura antifonal en la que el coro interactúa con la voz del solista a manera de pregunta- respuesta.

Estos elementos serían a su vez transferidos a otros géneros y fenómenos musicales, no por un ejercicio de traslación sino más bien como herramientas que se quedan en la tradición y cultura de los individuos en especial aquellos que están directamente relacionados por profesión con estos elementos. La interacción de géneros es entonces un elemento que, si bien está directamente relacionado con la transculturación, da cuenta de manera específica en la manera como elementos de algunos géneros pasa a ser constitutivo de otros, esto a través de los individuos que se relacionan con el arte, como si de una transferencia de conocimiento se tratara, pero con diferencia en que se transmite por cultura e identidad.

Música cubana: interacción de géneros

El Son, la Rumba y la Contradanza ejemplifican el desarrollo y génesis de la música cubana a través de la transculturación y la interacción de géneros, como vimos la presencia de elementos similares entre ellos parte en gran medida de la relación del que se dedica a la música con su legado cultural y la incorporación

³³ Para un ejemplo de este tipo de textura denominada también “antifonal” se sugiere escuchar las siguientes canciones, que demuestran cómo dicha “alternancia” hace parte casi obligatoria de la música caribeña. En estos ejemplos se podrá evidenciar como siempre en la parte del coro se hace uso de esta textura de pregunta- respuesta: <https://www.youtube.com/watch?v=4tYwfHOJrRc>; <https://www.youtube.com/watch?v=Fne3wn8Z9bU>

de este a la música en la que se esté desempeñando, dando como resultado variantes, vertientes y estilos que pueden o no conservar la esencia original, el individuo, el legado, y la manipulación por transculturación de la cultura son elementos constitutivos de la música cubana.

En relación con la Timba, la transculturación puede estar relacionada en la medida que elementos musicales le hayan sido transferidos por cultura, lo cual puede en un principio puede ser verdad, debido a que la timba no corresponde a un ritmo como tal, sino que está más relacionado con una cuestión social como el caso de la salsa. Es por esto que si bien no existe un ritmo catalogado como “Timba”, si hay ritmos que la componen en su estructura, ejemplo de esto se puede encontrar en las marchas de la conga, que si bien en su composición tienen una relación con el son o la “salsa” en la práctica toman otro tipo de acentos y golpes que le dan otro “aire”. Otro ejemplo es el uso reiterado de elementos de la rumba en canciones de timba, un elemento característico de la timba a diferencia de manifestaciones musicales similares como la “salsa”, es que en la timba el uso de la clave de Rumba predomina por encima de la clave son, otro elemento de la rumba usado con frecuencia es el ritmo de guaguancó. El uso de estos elementos puede estar entonces relacionado con la transculturación y la interacción entre géneros, y aunque ejemplos hay muchos estos serán tratados y se podrán evidenciar conforme se avance con el análisis musical de la timba. La transculturación y a interacción entre géneros da cuenta de cómo el lenguaje musical cubano está relacionado de manera estrecha, los diversos elementos musicales, como la estructura y el uso de ritmos están en constante uso por varios géneros cubanos, esta perspectiva nos ayuda a entender la Timba como la convergencia y desarrollo -más que evolución- de la música cubana.

Música cubana: sus negritudes

Con respecto a los procesos de liberación de los negros en cuba, se desarrollaron diferentes mecánicas y etapas que dieron como resultado la sociedad cubana como la conocemos hoy en día. Es importante recordar que Cuba como en todos los países latinoamericanos pasaron por diferentes etapas,

desde la colonización y la independencia del país³⁴, incluso la actualidad. Estos vienen anteceditos por el reconocimiento del negro desde la abolición de la esclavitud y por todos los procesos que pasaron las comunidades negras para llegar a constituir espacios de participación y dignificación social, dichos espacios empiezan a surgir desde 1876 con la aplicación de diferentes leyes desde la constitución de España a la isla.

« [...] Una vez concluida la guerra de los diez años España va a implantar en la isla la constitución de 1876 y algunas reformas más. Basándose entre otros, en los artículos 13 y 14 de la referida constitución pone en vigor una serie de leyes en la década de los 80 como fueron: la ley de abolición de la esclavitud o la ley de patronato (1880), de Derecho de Reunión (1889), de tolerancia de culto (1884) [...]» (Montejo:2004 .p .48)

Dichas leyes fueron la génesis de la liberación y la esclavitud, permitiendo a las diferentes comunidades negras, reunirse según su condición *de pardos o morenos*, y aunque la esclavitud no fue abolida hasta mucho después, la aplicación de dicha constitución en las provincias de ultramar ayudó a los procesos de liberación. Los pardos y morenos recibieron el derecho de organizarse y formar partidos políticos con la intención de elegir organismos locales; ayuntamientos y diputaciones provinciales, formando tres partidos principalmente; el demócrata, liberal y conservador. Con respecto a la diferenciación entre *pardos y morenos* hay que recordar que para la época había diferentes posiciones sociales que estaban determinadas en primera instancia por el color de piel y también por el lugar de proveniencia, siendo el español aquel que se situaba arriba de la escala social y el negro esclavo el último de esta. Dentro del grupo que acogía a los negros, existió una diferenciación entre aquellos que eran considerados como personas, hombres libres y esclavos.

³⁴ En el proceso histórico de la independencia de Cuba se puede destacar grandes rasgos en las diferentes guerras (1868) (1896), dando como resultado entre muchas situaciones políticas que desembocaron en el tratado de paz de 1898 en cual España cede sus provincias de ultramar a estados unidos (Filipinas, Cuba, Puerto Rico)

« [...] Aunque los *morenos* y *pardos* eran gente libre, y estos términos se utilizaban precisamente para diferenciarlos de los negros y mulatos que eran esclavos, no acababan de considerarles personas, tal como establecía el derecho antes mencionado. Para los blancos, tanto los *morenos* como los *pardos* eran considerados negros, aunque ellos no se considerasen iguales. [...]» (Montejo, (2004).p .51)

Dicha segregación entre *morenos* y *pardos*, estaba fundamentada en cuanto a la ciudadanía española, *pardo* era aquel que podía comprar dicha ciudadanía, “subiendo” así en la escala social propuesta en aquel tiempo. Esto generaba entre ambos grupos división, la cual era propiciada y apoyada también por el gobierno, el motivo que puede justificar este suceso era que al gobierno no le convenía una unión entre toda la comunidad negra de la isla, puesto que esto podría representar un peligro para la soberanía española en la isla. Entre las leyes que puso en vigor España en Cuba, durante la década del 80, como ya sabemos estuvieron: la de Reunión (1880) y la de Asociación (1887) por las cuales debían registrarse todos los habitantes de la colonia para tener derecho a reunirse y asociarse

Música cubana: su rumba y santería

Acerca de la música popular cubana y su relación con la cultura africana destaca el paso de la música ritual origen de las diferentes corrientes espirituales que habitan en Cuba entre ellas la regla de Osha. Argeliers León destaca el paso de la música ritual cubana a la rumba y de cómo se ha dado un proceso de transculturación tanto de la música como el baile.

« [...] En la rumba no se produce una secularización de un baile de changó ni la del baile de palero, ni la de un baile de *makuta* ni la del *freme abakua*, no se trató de un traslado o prestamos de estos *baules* a una nueva circunstancia, si no

que a la rumba paso lo que de movimiento y gesto (rasgos culturales) dejaron aquellos [...]» (León, 1974. p.139)

Interesa entonces para entender parte de este proceso de transculturación cultural de la música ritual a la rumba, hacer un breve análisis y observación de los diferentes fenómenos y corrientes espirituales dadas en cuba producto del sincretismo religioso de las creencias africanas con las del occidente. La primera “regla” o corriente espiritual que se puede analizar entonces es la regla Osha, esta demuestra el fuerte proceso de sincretismo entre las deidades africanas y su mezcla y traslación con la tradición católica, en un principio se dio de manera tal vez ingenua o deliberada el cambio de nombres y la vinculación de los orishas africanos con algunos santos de la iglesia católica.

« [...] Orientándose por simples semejanzas, los esclavos yorubas traídos a cuba fundían ingenuamente las figuras de sus orishas con la hagiografía de la iglesia católica, y al ritmo de tambores, la figura de San Lázaro se confundía con la de Babalú Ayé: Aggayú solá con San Cristóbal: Changó con Santa Bárbara [...]» (Bolívar, González, Río: 2011. P.111)

La traslación y transformación de dichos santos propone entonces el cuestionarse si fue de manera ingenua como lo nombra la anterior cita, o si más bien fue un proceso consciente por parte de los colonizadores para regular cada aspecto de las diferentes culturas esclavizadas y poder así manejar y dominar de manera más sencilla. El concepto de la regla Osha, es resultado de la unificación de los cultos yorubas en la isla, esta unión fue propuesta por Lorenzo Octavio Sama (Obbadimeyi) y Timotea Albear (Adyaí Latuan), a finales del siglo XIX, la unión tuvo como propósito realizar conexiones entre los diferentes cultos para que tramites más administrativos como el traslado de residencia no ocasionara que los practicantes tuvieran que iniciar de nuevo desde cero sus estudios en santería.

Música cubana: sus caminos al Latín-Jazz

Con respecto a la música cubana, nos encontramos con que hay diferentes expresiones musicales, dentro de las cuales hemos analizado las que se originan y desarrollan en la isla, como es el caso del danzón, la rumba y el son. Sin embargo, la historia sugiere que diferentes procesos culturales e históricos llevaron la música cubana fuera de la isla, generando manifestaciones diferentes a las que se propiciaban en ella, entre ellas el denominado Latin Jazz. Dentro del surgimiento de dicha propuesta musical nos encontramos con una relación entre países que determinaría, entre muchas cosas, diferentes dinámicas culturales que desembocarían en el surgimiento del latín jazz y posteriormente propuestas de importante índole para la música caribeña como la denominada “salsa”.

« [...] Desde su descubrimiento en 1493 por Cristóbal Colón, la isla de Boriken, rebautizada como Puerto Rico, será colonia española durante 400 años, después será cedida como botín de guerra, por España a los estados unidos en 1898, según el tratado de París que puso fin a la guerra Hispanoamericana.” [...]» (Delannoy: 2001, p.55)

Luc Delannoy³⁵ nos brinda en relación con la historia del latín jazz información sobre el contexto histórico del periodo inmediatamente después de la colonización española, etapa en donde conflictos como la guerra hispanoamericana³⁶, determinaron el futuro del caribe, entre ellas dos islas de vital importancia para el latín jazz, Puerto Rico y Cuba. Dicha relación entre las islas hermanas y Estados Unidos después de la guerra, propició dos posturas diferentes en relación con el gigante norteamericano. En un principio y tal como lo hemos desarrollado en anteriores textos, nos encontramos con que la posición de Cuba referente a la ocupación estadounidense, fue rechazada, esto en parte al descontento de los cubanos y a la necesidad de independizarse y surgir como

³⁵ Luc Delannoy: Filósofo y escritor belga. Ha realizado diferentes estudios sobre la mente, la conciencia humana, además de investigaciones sobre la historia de fenómenos musicales.

³⁶ “La Guerra Hispano-estadounidense se extiende desde abril hasta agosto de 1898 cuando a través de una serie de rápidas campañas militares las Fuerzas Armadas de Estados Unidos tomaron el control de algunas posesiones ultramarinas de España: Filipinas, Guam, Puerto Rico y Cuba.” Tomado de (<https://www.aboutespanol.com/guerra-hispano-estadounidense-1772127>)

una nación autónoma³⁷. Por otro lado, nos encontramos con la postura adoptada por el puerto rico de aquel tiempo, el cual hasta el día de hoy es considerado como una colonia de Estados Unidos, esta situación le daría la ciudadanía americana a los boricuas y una serie de facilidades que por otro lado le serían negadas al pueblo cubano. Estas dinámicas afectarían no solo la economía de ambas islas, si no también, la cultura y música. El surgimiento del latín jazz tal se sitúa entonces antes de la revolución cubana, por lo que al Estados unidos ser “propietario” de ambas islas, propiciaba que el pueblo cubano y el boricua migrara a diferentes zonas del país, destacando entre estas Nueva York cuna del latín jazz.

« [...] El 2 de marzo de 1917 el presidente Woodrow Wilson promulga la ley Jones-Shafroth, que otorga la nacionalidad estadounidense a toda persona nacida en suelo portorriqueño. Ese cambio de condición significó para los portorriqueños la posibilidad de desplazarse libremente por su nuevo país. Se convertirán en la primera comunidad latina asentada en Nueva York, llevando consigo sus ricas tradiciones culturales [...]» (Delannoy: 2001, p.56)

Surge entonces una dinámica de intercambio cultural entre los migrantes de ambas islas con la cultura estadounidense, de este intercambio nos interesa la interacción con la música predilecta del momento, el jazz, este hacia parte fundamental de los salones de baile y de la producción discográfica que más se realizaba en aquel entonces, paso entonces que muchos de los músicos de profesión provenientes de ambas islas empiezan a tener contacto con esta música, despertando inicialmente un asombro natural por lo vistoso e interesante que puede ser el jazz para algunos músicos, además de una de las salidas económicas más rentables de ese momento. Siendo este el caso de algunas de las figuras fundamentales para el Latín Jazz. Antes de hablar de dichas figuras es necesario recalcar que por la década de 1930 se empezó a gestar un importante ecosistema musical para la música latinoamericana y en especial la

³⁷ Referente a la independización cubana y la ocupación estadounidense, se realizará una profundización para entender como estos acontecimientos culturales marcaron entre muchas cosas la cultura cubana, y como esto afectó también a la timba.

cubana, esto debido a la gran población migrante que difícilmente conectaba con la música anglosajona de aquel momento y gracias también al éxito de temas como el manisero.

« [...] En pocos días, la canción el manisero del compositor, pianista y director de orquesta cubano Moisés Simón está en los labios de todos los neoyorquinos y un mes más tarde Dos Azpiazu la graba para RCA Víctor. Compuesto para la cantante Rita Montaner (...) El manisero se ha convertido en la melodía más célebre del folclor musical cubano. Esta canción es en realidad un pregón, una versión musical del grito de un vendedor ambulante de cacahuates [...]»
(Delannoy: 2001, p.63)

Del anterior tema musical, se hicieron bastantes versiones, entre las que destaca la de Miguelito Valdés, Pérez Prado y por supuesto una versión más relacionada con el Jazz propuesta por Duke Ellington reconocido compositor y pianista muy importante para la historia de la música y por supuesto del Jazz, se empieza a generar entonces gracias al éxito del cruce de los ritmos afrocubanos con la música jazz, generando un diverso y basto ecosistema para el músico profesional.

« [...] En 1935 se contaba ya con 10 grandes orquestas que interpretaban la música latinoamericana, principalmente cubana. Música cubana interpretada por músicos cubanos y portorriqueños, promovida por hombres de negocios para un público especialmente boricua. En el barrio los directores de orquesta eran celebridades y pagaban a sus músicos de dos a cinco dólares por sesión, suma considerable si se piensa que el alquiler promedio era de cinco dólares. [...]»
(Delannoy: 2001, p.69)

De esta manera la música cubana empieza a ser parte del panorama musical en Estados Unidos, además es de resaltar que como lo menciona la cita, esta música empezó a ser la predilecta para el público migrante en especial el

boricua, situación a destacar, de la cual se puede inferir que se debe en parte a la similitud entre las raíces culturales de ambas islas, provocando en los oyentes un sentimiento de familiaridad suficiente para preferir esta música a la que era interpretada y realizada para los blancos.

Música cubana: su tambor

La música cubana y su transmutación a ritmos como el latín jazz deja en evidencia la importancia del tambor y de las agógicas cubanas; es decir el denominado Latín Jazz recibe su nombre gracias a la incorporación del tambor y sus elementos discursivos del tambor; el Jazz por sí mismo relega la función rítmica a la batería, mientras que en el Latín Jazz esta función es repartida a la conga, bongos, claves, timbal, etc. La incorporación de estos instrumentos da otro sentido a la música. Es aquí donde podemos empezar a entender la importancia que tienen los instrumentos de percusión en la música cubana y de cómo estos son uno de los aspectos característicos más importantes de la música caribeña. Como hemos podido ver el tambor toma parte fundamental desde la música africana, en donde corresponde no solo a los momentos de esparcimiento en cada cultura, si no también se le otorga una funcionalidad importante; el tambor hace parte de cada momento del día³⁸. En la sociedad cubana la connotación del tambor esta demarcada también por un contexto religioso, las diferentes sociedades secretas atribuyen cualidades místicas, reconociéndolos como el recipiente, o la representación de las diferentes deidades.

“« [...] Los creyentes afirman que en estos tambores hay un poder divino, una potencia sobrenatural que los defiende del enemigo, y que en la liturgia yoruba recibe el nombre genérico de Añá. Para muchos iniciados, cada uno de los tambores ocupa siempre la misma posición, dentro del conjunto y tiene un nombre específico: el más pequeño es

³⁸ Para un profundo estudio sobre el papel música y el tambor se recomienda ver Blacking 2003

Kónkolo, Okónkolo u Omelé y se coloca a la derecha; se dice que pertenece a la Elegguá y a los orishas guerreros [...]» (Bolívar-González-Del Rio: 2011, p. 117-118)

Al estar el Tambor tan relacionado con aspectos extra musicales, pasa a ser parte en la construcción de la identidad social y musical de los cubanos, la relación de los instrumentistas con los tambores va más allá de lo musical, esto puede dar cuenta de la razón por la cual el tambor ha sido tan ampliamente desarrollado en la música cubana.

Música cubana: su ¿“salsa” o su Timba?

En la búsqueda del trayecto histórico de la música cubana que se está realizando en el presente trabajo resulta importante destacar el papel de la denominada “Salsa” dentro de la música cubana, dicho fenómeno puede estar relacionado directamente con nuestro objeto de estudio, la Timba. La “Salsa” suele presentarse como un fenómeno musical bastante complejo, desde su mismo nombre hay controversia³⁹. Además, al momento de definir que es o no “salsa” es bastante confuso, puesto que son muchas las ocasiones en las que se cataloga como “salsa” al sonar de una cumbia, una plena, bomba, un porro o incluso un vallenato⁴⁰. El propósito de este documento no es arreglar esta cuestión compleja cuestión, pero interesa la salsa debido a su conexión con la música cubana y el papel que entra jugar dentro de la génesis de la Timba⁴¹. Para empezar con dicha relación entre la Salsa y la Timba es pertinente remontarse al momento histórico donde la Salsa fue mal vista por los cubanos y más especialmente por los músicos cubanos dentro y fuera de la isla.

« [...] Quizás con excesiva vehemencia, los cubanos impugnaron airadamente la salsa desde que se acuñó el

³⁹ Del cual hay varias posturas acerca de su surgimiento.

⁴⁰ En el libro *Salsa en Discusión*, Ulloa enuncia que “Héctor Lavoe” describía el vallenato como salsa

⁴¹ De esto hablaremos más adelante, puesto que en un principio se catalogó la timba como salsa cubana y posteriormente se desarrolló una corriente de la misma llevada a cabo por la propuesta musical de Isaac delgado

término: y lo curioso es que hubo entera coincidencia entre los cubanos de la isla y los de nuevo york. Mario Bauza, Machito, Cachao, todos a una negaron que la salsa fuera otra que la misma música cubana tocada por ellos en los años cuarenta [...]» (Delannoy: 2001, p.71)

Como vemos desde los mismos músicos cubanos que se establecieron en Estados Unidos desde las décadas de los 30 y 40, hubo una opinión en contraposición al concepto de salsa. se puede inferir que para todos ellos había cierta confusión puesto que también habían interactuado con la música cubana en relación con el Jazz, generando así sonoridades similares a las que producía la salsa, por esto no es de extrañarse que aquella etiqueta que muchos denominaban “comercial” fuera de poco agrado para todos los que ya venían realizando extensas carreras trabajando con ritmos cubanos y música norteamericana, como es el caso de Machito, Mongo Santamaría, Chano Pozo, Arturo Sandoval, entre muchos otros.

« [...] En cuba no se trató solo de los músicos, sino también de los periodistas, musicólogos y todo el aparato difusor de la música y en cierto modo llego a establecerse una prohibición no formulada contra la salsa [...]» (Delannoy: 2001, p.71)

El sentimiento cubano en relación con la salsa fue entonces de repudio en su mayoría, esto debido al estilo “copiado” de una sonoridad, repertorio y estilo cubano, sin embargo, hay que resaltar que, así como la salsa tiene mucho de la rítmica cubana, también posee elementos como la bomba y la plena de puerto rico, además de ideas de países como Panamá, Venezuela y por supuesto también Colombia. Se podría establecer un comparativo entonces entre la música cubana y como grandes corporaciones hicieron adaptaciones y copias de los mismos números, además de tomar elementos rítmicos directamente del folclore cubano, sin embargo como hemos detallado a lo largo del presente trabajo, la salsa corresponde no solo a una decisión empresarial o una etiqueta comercial, si no a la necesidad de un pueblo latino radicado a lo largo del caribe

en búsqueda de una música que pudiera condensar y expresar su identidad, a esto podemos atribuir el éxito de la salsa aun en nuestro país, Sin embargo este gran fenómeno también contribuyó a el fenómeno netamente cubano que queremos destacar: La Timba.

Esto dice Maya Roy, del grupo más importante en la historia de la música cubana:

« [...] A finales de 1997, Juan Formell, el director de los Van Van, forma el Dream Team cuba- Timba Cubana. Pretendía reunir en un mismo escenario a los representantes de todas las generaciones innovadores con el fin de demostrar la existencia de y la calidad de la evolución musical posterior a la revolución. Junto a directores de las orquestas más solicitadas del momento- Juan Formell, Adalberto Álvarez, José Luis Cortés, Paulito FG, Isaac Delgado y Manolin el médico de la salsa [...]» (Roy: 2003)

Como se vio anteriormente la “Salsa” tuvo bastantes detractores en la isla cubana, sin embargo la reacción que tuvo el pueblo cubano para mostrar una propuesta propia y netamente cubana fue también influencia por otra importante situación que parece haber despertado en diferentes personalidades la necesidad de unirse para realizar una agrupación que despertara emoción, respeto y unidad, el Team cuba al más mismo estilo de Fania all stars , puso la timba en la boca de toda cuba, precisamente en un momento de la isla donde únicamente se hablaba de la música realizada antes de la revolución. Este fenómeno fue motivado entonces gracias al famoso documental de *Buena Vista Social Club*, donde son varias las razones que despertaron la incomodidad de la escena musical contemporánea de aquel tiempo. Como por ejemplo que los músicos cubanos consideraron como ofensa el desconocer toda la propuesta musical de la década de los noventa. Esto permitió que el concepto estético de la Timba empezara a tener uniformidad, la unión de varios músicos importantes de la escena musical timbera permitió generar discusiones acerca de los elementos musicales del fenómeno, además dejo en evidencia la gran cantidad de músicos que estaban participando en el movimiento. Este tipo de situaciones

son las que más motivan a hacer una comparación entre la Timba y la Salsa, puesto que en la Timba a nivel comercial y extra musical se pueden ver muchas similitudes con el fenómeno salsero de aquella época de los 60's

Música cubana: los complejos y la clave

La música cubana como la de todos los países es muy diversa, así como su historia ha dejado efectos en aspectos como lo social, lo religioso, y en nuestro caso desde su aspecto técnico-teórico musical. Uno de los aspectos más importantes por la comunidad en general es el componente rítmico; el uso de instrumentos de percusión, como los tambores, las claves y la diversidad, ha desarrollado múltiples ritmos que para muchos suelen ser objetos de estudio, por su complejidad, generan debates y formas de ver la música cubana, también se podría pensar que en ocasiones son contradictorias entre sí. Entorno a los componentes que suelen generar mayor discusión, se encuentra la clasificación que acoge ciertos los ritmos y que son enunciados bajo el concepto de los *complejos*, distribuyendo los principales géneros⁴² del país bajo tres grandes grupos; el complejo de la rumba, el complejo del son y el complejo del danzón. Dicha categoría agrupa tanto variaciones rítmicas, como las diferentes etapas de los ritmos dentro de conjuntos, que, si bien sirven para identificar características generales en la práctica musical y musicológica, suelen generar confusiones. El término complejo⁴³ es descrito por la RAE en su tercera acepción como un concepto utilizado para agrupar diferentes elementos que componen o hacen referencia a uno más grande, dicha definición desconoce la jerarquía que suelen tener los mismos. Como, por ejemplo, la jerarquía que se da en la música por medio de los sucesos históricos de los *géneros*. Un ejemplo de ello puede ser el que la contradanza fue primero que el danzón, así podríamos enumerar muchos más. Dentro de la musicología la falta de jerarquía y organización suele la razón principal por la que muchos estudiosos de la música cubana menosprecian el

⁴² Enunciaremos géneros por ahora, pues así lo menciona Acosta en su literatura.

⁴³Conjunto o unión de dos o más cosas que constituyen una unidad.(Tomado de:
<https://dle.rae.es/complejo>)

término. Leonardo acosta⁴⁴ expone las razones por las que determina que el termino está mal empleado, en una primera instancia explica que la aplicación del concepto es innecesaria en la música, y que además es perjudicial puesto que impide una visión clara en cuanto al desarrollo y a historia de la música cubana. Esto debido a la falta de jerarquía y orden que supone agrupar elementos en conjuntos en donde se obvian sus cualidades. Por otro lado, argumenta que, si bien en algunos géneros es medianamente aplicable el concepto, debido a que el término *complejo* está asociado a determinar un grupo de objetos similares, hay situaciones donde la aplicación de este dificulta el estudio de los distintos *géneros*.

« [...] Cuando se identifica el complejo de la rumba simple o ingenuamente con la suma de sus variantes principales (yambú, columbia, guaguancó) se está empleando el termino impropriamente para designar lo que constituye, sin más rebuscamientos un género con distintitas variantes provenientes de raíces comunes (...) el error se hace más grave al aplicarse mecánicamente el concepto a géneros como el son y el danzón [...]» (Acosta. 2007. P.40)

Cuando se aplica el término a los complejos del son y el danzón, es cuando se tiene más discusión al respecto, puesto que el danzón no representa una secuencia lógica de las vertientes de los ritmos, sino que simplemente los enlaza indiscriminadamente, pasando por alto precisiones como por ejemplo dicho género:

« [...] es la resultante del proceso gradual de “criollización” o cubanización de una forma musical europea [...]» (Acosta: 2007.p. 43).

Además, en el complejo del danzón se incluyen fenómenos como el mambo que incorpora también elementos rítmicos del son cubano y la rumba. Generando así

⁴⁴ Leonardo Acosta Sánchez (La Habana, 25 de agosto de 1933 - La Habana, 23 de septiembre de 2016). Investigador, escritor, periodista, ensayista, saxofonista y musicólogo cubano. (tomado de: https://www.ecured.cu/Leonardo_Acosta)

debates producto de la sencilla discriminación por *complejos*. Sin embargo, Acosta destaca las situaciones en las que se puede llegar a aplicar el concepto:

« [...] Aparte, en cuanto a nuestros complejos musicales, creo que el término es a veces aplicable al referirnos a un complejo de la rumba, con la condición de que se aplique a la rumba o timba como fiesta o actividad social. Porque lo que tradicionalmente se designa como fiesta rumba (o timba) es una actividad que supone funciones diversas y que incluye la preparación de comidas y bebidas [...]» (Acosta: 2007. p.40)

Entonces, hay otro ejemplo en el que se destaca el son como complejo cuando se habla como celebración. Entonces, Acosta destaca que dicha aplicación es inadecuada debido a que actualmente a la fiesta campesina se le conoce más bien como “guateque”.

Así lo podríamos enunciar, si utilizáramos el término complejos:

Complejos		
Rumba	Son	Danzón
Columbia	Montuno	Danzonete
Yambú	Guaracha	Mambo
Guaguancó	Guaracha-son	Cha cha chá

En términos generales el uso del término “*complejo*” supone entonces una caracterización y discriminación en la normalización de los géneros, cuyo uso se puede emplear a la música en específicas situaciones en las que tal vez se quiera referirse simplemente a la distribución de géneros cubanos. No obstante, Acosta nos hace reflexionar sobre la manera en la que nos referimos a la música, destacando que aun el término “géneros” está en discusión gracias a la perspectiva brindada por Daniel Orozco⁴⁵.

⁴⁵ Danilo Orozco González. Musicólogo. Dr. en Ciencias Musicológicas, investigador y profesor. Tomado de (https://www.ecured.cu/Danilo_Orozco_Gonz%C3%A1lez)

Otro de los elementos que más debate genera es la clave. La clave cubana suele ser pensada de muchas formas, la primera y la noción más básica se encuentra en concebirla como un instrumento musical que consta de dos bastones cilíndricos de madera maciza que emiten un sonido agudo que destaca por encima del resto de los instrumentos de percusión gracias a su timbre. Este instrumento se encuentra en la mayoría de los formatos de la música cubana y hasta podemos rastrear su presencia en los grupos de Son en Colombia como el grupo sexteto Tabalá. La segunda acepción se encuentra en concebir la clave como varios ritmos, puesto que existe la clave campesina, la de bembé, como la de los coros de clave, y por supuesto la clave de son y rumba que son las más conocidas. Una tercera concepción sobre las claves se da en la relación que tiene esta con el resto de los instrumentos cubanos, es decir la manera en la que esta interactúa y afecta cada ritmo y cada instrumento que compone los diferentes formatos cubanos. Las discusiones en torno a la clave, surgen con respecto a la importancia de esta en la música cubana, muchas veces se ha atribuido a la clave⁴⁶ cualidades superlativas a la del resto de elementos que construyen la polirritmia cubana, generando así ideas como “estar en clave” o “tocar en clave” o que la clave se ajusta a cualquier melodía, pensamientos de los que Leonardo acosta difiere, dando su propia opinión sobre el mito de la clave:

« [...] En mi opinión, el mito de la clave única lo han impuesto los músicos cubanos, ante todo los establecidos en los estados unidos para amedrentar y confundir a los músicos norteamericanos y otros que se aventuraban en nuestros ritmos. Probablemente, fue en sus inicios una medida defensiva frente a la arrogancia discriminatoria de los empresarios yanquis que se negaban a aceptar que un cubano tocara la música de ellos [...]» (Acosta: 2007. P.47)

La especulación que hace acosta acerca del origen de la clave nos brinda entonces una explicación acerca de en qué momento la clave empezó a ser

⁴⁶ Siendo este atribuido únicamente a la clave de son desconociendo el resto de claves.

tomada como algo fundamental en la música afrocaribeña. Sin embargo, en la práctica cotidiana de los percusionistas empezó a aplicar el concepto a la idea anteriormente mencionada de “estar en clave”, la cual puede ser un símil con la idea de “tener swing” ideas que se relacionan con el hecho de apropiarse de los elementos discursivos de los diferentes géneros. Estar en clave sería entonces ajustarse a los lineamientos discursivos que propone la clave como guía metro rítmica, como si de lenguaje se hablará está relacionado con la forma de decir las cosas, un ejemplo de esto podría ser decir una misma frase con los diferentes acentos que se pueden encontrar por toda Colombia, siendo cada acento equiparable con la clave, y cada forma de decir la frase como la agógica que se tiene que adoptar para que sea apegado a determinado acento. Sin embargo, acosta señala que la clave solamente es una voz más del discurso polirrítmico de la música cubana, que por supuesto se ha trasladado a ámbitos como el merengue donde debido a la interacción de músicos con conocimientos musicales basados en la clave, han optado por adoptar el concepto y aplicarlo a los diferentes ritmos que propone el merengue. De esto podemos decir que el concepto de la clave ha sido transformado debido a la práctica profesional de los músicos cubanos fuera de la isla, y que esta idea que en principio surgió como una manera de exaltar la música cubana, terminó siendo reinterpretada y adoptada como algo fundamental, la postura de acuerdo a la importancia de la clave en la música cubana entonces varía de músico a músico, sin embargo atribuir toda la importancia de la rítmica cubana a la clave puede ser perjudicial si no se tiene el contexto de como esta se consolidó dentro del discurso musical cubano.

Música cubana: sus protagonistas

Miraremos algunos de los más importantes músicos que contribuyeron a la música cubana y el establecimiento de algunos principios de la Timba cubana, como Chano Pozo y Mongo Santamaría, pues ellos tuvieron un especial trabajo en el asunto del tambor y la percusión.

MONGO SANTAMARÍA: Los instrumentos de percusión son elementos representativos de la música cubana, desde el danzón han sido representativos de una sonoridad cubana y hasta por ende caribeña. Su origen se remonta por

supuesto a África y la confluencia de las comunidades afro en las distintas zonas del “nuevo mundo”, generaron una nueva visión a la música universal que por supuesto era hasta ese momento netamente “euro centrista”, con una visión de la música que había sido llevada casi que exclusivamente por la iglesia, que por supuesto tenía la música en función del culto, esto por supuesto en una primera instancia⁴⁷, puesto que posteriormente su uso se fue expandiendo a una visión más recreativa⁴⁸. Tiempo después con la llegada de toda esta música europea a las américas y la fusión de esta con los demás grupos étnicos (negros e indígenas), se obtuvieron resultados que, por supuesto ampliaron la versión universal de la música, dando como resultado la música caribeña. Es gracias al efecto de la música negra, dando resultados todo el acervo musical en estados unidos y géneros como el blues, el jazz y todas las demás vertientes de esta música, que por supuesto marcaron otra fuerte tendencia musical al día de hoy, y que incluso se puede ver desde el mismo impacto que esta tuvo en la academia, siendo muy frecuente la categorización entre los lugares de formación profesional para los músicos; por un lado los conservatorios y universidades de música clásica, y por el otro las escuelas y los énfasis en formación del jazz o música contemporánea, siendo esta última categoría de la cual no se suele hacer mucho énfasis en la música contemporánea. Volviendo a la incorporación de la rítmica africana a través de los tambores, nos encontramos todo el fenómeno caribeño del cual hacemos especial énfasis en cuba, por ser el lugar donde se ha capturado el fenómeno de la timba, las diferentes etapas musicales, además de ser por supuesto el mejor lugar para estudiar este fenómeno de la rítmica africana en combinación con la música europea y por supuesto el lugar de nuestro objeto de estudio, La timba. Por supuesto que la incorporación del tambor a la rítmica africana, a la música europea nos permitirá ver las raíces de nuestro asunto investigativo, se hace entonces importante ver la historia de algunos de los máximos representantes del tambor en todas sus presentaciones

⁴⁷ Recordemos que la iglesia fue durante muchos siglos la mayor poseedora y patrocinadora de la música, teniendo incluso el poder de decisión sobre la música que se debía escuchar y que por supuesto más reconocimiento tenía.

⁴⁸ **No se puede desconocer que la música siempre ha tenido un uso recreativo, sin embargo, estas prácticas eran mal vistas, y dentro de la historia de la música que siempre se cuenta se suelen omitir dicha música que era usada de manera “secular” y “profana”. Por otro lado, se suele olvidar también la música que se realizó en el medio oriente y también por supuesto la africana. Sin embargo, como hemos visto la historia es manipulada por aquellos que la cuentan.**

en Cuba, teniendo a Chano Pozo como uno de los primeros que ya se abordaron con anterioridad, y por supuesto uno de los precursores del llamado latín jazz, que más adelante veremos si tiene que ver con la sonoridad de la salsa y por supuesto de la timba. En la secuencia de percusionista cubanos, miraremos la vida de Ramón “Mongo” Santa maría⁴⁹, El cual además es pertinente para seguir con el estudio de la música cubana.

« [...] La biografía musical de Mongo Santamaría lo ubica en un constante vaivén entre la ejecución de la música cubana más tradicional, el son, la rumba, el danzón, el bolero, la pachanga, y un estilo de fusión muy propio de él, que combina el jazz con la música, negra norteamericana soul, y motivos de origen cubano [...]» (Fernández:2003. p.17)

La vida de Mongo Santamaría nos ubica entonces en un cruce entre lo tradicional cubano de esa época y la mezcla que mucho se estaba dando con ese tiempo y que se venía trabajando desde Chano Pozo, fusionar lo afrocubano, con lo afroamericano⁵⁰, y que por supuesto estaba también muy relacionado con la gran cantidad de oportunidades que ofrecía en aquel entonces México y Estados Unidos a los músicos boricuas y cubanos. Dicha mezcla es el ámbito y el contexto social por el cual, Mongo Santamaría trabajaba en una primera instancia por lo tradicional cubano y por otro lado lo nuevo, el latín jazz. La vida de Mongo también nos ayuda a hablar acerca del desarrollo que tuvo la música cubana a nivel de los instrumentos de percusión. Esto nos lleva a hablar acerca de la manera en la que los instrumentos como el bongo y la conga llegaron al son y posteriormente a latín jazz. En una primera instancia el fenómeno del son en Cuba, es importante puesto que este es el primer género después del danzón que marca una gran tendencia en la música popular cubana.

⁴⁹ “Mongo” Santamaría Nacido el 7 de abril de 1917 en el barrio Jesús María, La Habana, (Cuba). Mongo Santamaría. Percusionista, conguero, vibrafonista, jazzista, muy reconocido en México, Nueva York y San Francisco (Estados Unidos) y en Cuba (La Habana) junto con todos los grandes jazzistas y demás compositores y orquestas de la época, con los cuales ocasionalmente alternó en el bongó.(sacado de https://www.ecured.cu/Mongo_Santamar%C3%ADa)

⁵⁰ Entendiendo lo afroamericano como la mezcla entre la música africana y la norteamericana que por supuesto dio como resultado el jazz

« [...] Mas tarde, con la formación del primer ejército nacional de la república independiente y el traslado rutinario de miembros del flamante ejército nacional de una parte a otra de la nueva cuba libre los reclutas de la provincia de Oriente cargaban también, además de su fusil, su tres, su clave y su bongó[...]» (Fernández:2003. p.19)

CHANO POZO: Dentro de la música cubana varias han sido las personalidades que han impactado no solo la música de la isla si no también la música originada fuera de la isla, dentro de este selecto grupo podemos situar a Mario Bauzá del que hablamos con anterioridad, sin embargo, hay uno en especial que destaca por ser un personaje cuya, historia, talento y trayecto musical permiten llamarlo como una leyenda Chano Pozo. Chano Pozo, famoso percusionista cubano, además medio hermano de Félix Chapotín, en sus inicios limpió zapatos, aledaño a su trabajo como músico esporádico, muchos se referían a él como una persona muy enérgica alegre y entusiasmada, además de explosivo y compulsivo, de su vida artística destaca siempre su relación con el medio de difusión cubana la cada RHC cadena azul

Música cubana: su TIMBA

La Timba cubana, tal como lo han descrito algunos musicólogos corresponde a la música popular cubana que se ubica temporalmente después de la revolución⁵¹, siendo esta comparada en muchas ocasiones con otros movimientos de música popular de otras épocas, como el danzón, el son y los demás géneros cubanos que como hemos visto, han gozado de gran popularidad en la antigüedad, incluso hoy en día dichos géneros siguen conservando reconocimiento y prestigio. Dicho prestigio se vio avivado en la década de los 90 con el documental *Buena vista social club*, cosa que molestó a algunos músicos

⁵¹ La Revolución Cubana fue uno de los eventos más importantes de la historia política contemporánea de y el Caribe. Consistió en la sublevación contra el régimen dictatorial de Fulgencio Batista en 1953, por parte de un movimiento guerrillero izquierdista cubano llamado Movimiento 26 de julio, encabezado por Fidel Castro Fuente: <https://www.caracteristicas.co/revolucion-cubana/#ixzz7YNM9GJdR>

cubanos como José Luis Cortés⁵², el cual argumenta que en el documental solo se hace propaganda a la antigua música cubana como si esta fuera la única, desconociendo las demás propuestas musicales contemporáneas, de ahí que el “Tosco” siempre proclame la Timba como la música popular contemporánea. Esto nos ayuda a entender la importancia de la Timba dentro del contexto musical cubano, siendo esta la tendencia musical dentro de la isla en la década de los noventa, que sigue teniendo bastante importancia aún en el contexto musical caribeño.

Contexto social de la Timba

« [...] El comienzo de la década de los noventa fue especialmente crítico para la población cubana. La desaparición de la Unión Soviética y del Consejo de Ayuda Económica Mutua (CAME), principales mercados exteriores y proveedores de la isla, unida a la ineficaz estructura económica cubana y a la continuación del embargo norteamericano sumieron a Cuba en su mayor crisis del siglo pasado. A partir de 1993, el gobierno cubano emprendió algunas reformas, tanto en la esfera económica como en el sistema político, las cuales pueden traducirse, a grandes rasgos, en un mayor aperturismo del régimen¹. Sin embargo, dichas reformas, a la par que aliviaban parcialmente la situación de algunos cubanos, provocaron a su vez el aumento de las tensiones sociales, como consecuencia de un desigual acceso al dólar, convertido en la moneda “fuerte” durante estos años. La sociedad cubana entraba, de este modo, en una década llena de

⁵² José Luis Cortés (conocido como El Tosco). Fue un flautista, arreglista, compositor y productor musical cubano. Precursor de “la timba”, cultivó grandes éxitos musicales, se le considera maestro y creador de la “nueva escuela” de cantantes y flautistas de música popular cubana.
Fuente: https://www.ecured.cu/Jos%C3%A9_Luis_Cort%C3%A9s

contradicciones y de incertidumbres [...]» (Sánchez, 2005 p. 77)

Tal como lo describe Sánchez, las condiciones políticas y sociales de aquella década de los noventa supuso para la sociedad cubana varios conflictos que como veremos más adelante se pueden observar en la propuesta musical de aquella época, de todas las condiciones sociales que son descritas en la anterior cita tenemos que sumar a la caída de la Unión soviética⁵³ el embargo histórico que ha mantenido Estados Unidos a Cuba, cosa que también ha detenido el crecimiento económico de la isla, de esta situación se puede hacer una comparativa con la isla hermana, Puerto Rico, la cual en consecuencia de ser anexada a Estados Unidos ha podido gozar de distintos beneficios económicos en la isla, que hacen que las condiciones económicas sean totalmente distintas a las del pueblo cubano. El contexto histórico dentro del cual se sitúa la timba corresponde entonces a una época de la cubanidad llena de difíciles condiciones económicas y políticas, lo que dio pie a esta nueva música catalogada como agresiva y provocativa (resistencia) para que rápidamente se propagara por la isla.

« [...] La banda sonora de estos tiempos se interpretó en clave de timba. Este estilo de música popular bailable, surgido a finales de la década de los ochenta, pronto se convirtió en un importante elemento de representación para amplios sectores de la población cubana. Gracias a la influencia de estilos musicales foráneos, el uso particular que estos músicos hacen de la tradición, la agresividad de los arreglos musicales, unas letras directas y una puesta en escena provocativa, la timba conectó con un público ávido de herramientas que les permitieran, por un lado, expresar lo que era vivir la realidad cubana de finales del siglo XX y,

⁵³ fue la desintegración de las estructuras políticas federales y el gobierno central de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), que culminó con la independencia de las quince Repúblicas de la Unión Soviética entre el 11 de marzo de 1990 y el 26 de diciembre de 1991
Fuente:
https://es.wikipedia.org/wiki/Disoluci%C3%B3n_de_la_Uni%C3%B3n_Sovi%C3%A9tica

por el otro, articular posibilidades de intervención sobre la misma. [...]» (Sánchez, 2005 p. 78)

Sánchez habla acerca de una denominada clave de timba, sin embargo esto lo dice en sentido figurado, puesto que como hemos visto con anterior documento, la clave en el sentido musical, tiene diferentes acepciones y significados, sin embargo damos por entendido que lo que el autor quiere decir es en referencia a la popularidad de la timba en aquella época.

La Timba y sus raíces musicales

Dentro del origen musical de la timba, hay varias cosas por tratar, como primero considerar si esta es un ritmo, o un género, sin embargo teniendo en cuenta que dicha investigación sería bastante extensa, es primordial comenzar por las raíces musicales, y los distintos referentes técnico-musicales que se pueden encontrar en esta música. Referente a esto Sánchez nos brinda una primera mirada al origen de la Timba en su apartado “Apropiación, expropiación y “apropiación desde dentro”. Una de las primeras cosas que trata Sánchez es en referencia al término apropiación, el cual es comúnmente debatido, puesto que según la mayoría de musicólogos este hace referencia a cuando un artista (músico occidental) toma cierta música exótica y la convierte en un producto artístico, esta es la definición que es reconocida por musicólogos como José Jorge Carvalho como “expropiación”⁵⁴. Es por esto que Sánchez hace uso del término “apropiación desde adentro” para esclarecer que es el mismo músico cubano el que toma su propia cultura y la manipula, esto puede estar relacionado también con el concepto “Transculturación” tratado con anterioridad en el presente documento, haciendo referencia por ejemplo al baile de la rumba, que por supuesto viene de los rituales de las creencias religiosas de la isla como la regla de Osha.

« [...] Este cambio de foco enriquece el concepto de apropiación, al permitir leerlo como un proceso activo que se articula en dos movimientos: selección y, en muchos casos,

⁵⁴ J. J. CARVALHO: “La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afro-americanas”, en *TRANS. Revista transcultural de música*, 7, 2003. URL: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/indice7.htm>.

invención de una tradición determinada, y posterior utilización de la misma. Proceso que, desde mi punto de vista, y siempre centrado en la relación entre la timba y la rumba, revela una toma de posición política concreta. [...]» (Sánchez, 2005 p. 80)

Lo dicho por Sánchez acerca de la apropiación también nos brinda información acerca de los procesos de composición, tal como él lo nombra, se encuentra en esta apropiación los denominados “procesos de selección”, en donde podemos inferir que muchos músicos cubanos hicieron una elección *consciente o inconsciente* de distintos elementos musicales de su tradición y cultura musical⁵⁵. Según Sánchez, en el álbum “En la calle” de NG la banda, se sientan las bases del nuevo estilo de la música popular cubana: La Timba.

« [...] Entre las novedades que aporta este trabajo, y que acabarán siendo rasgos característicos de la timba, podemos destacar la prominente presencia de la rumba y de otras tradiciones de origen afro-cubano, tanto en el plano musical como en aspectos no estrictamente musicales. [...]» (Sánchez, 2005 p. 81)

Este álbum de NG la banda nos da indicios acerca de las raíces de la Timba, tal como lo describe Sánchez, desde el título del álbum hasta la portada del mismo se sitúa al oyente cubano en un ámbito que para nada le es lejano, la calle. Este espacio además ha sido el escenario de uno de los géneros que se cree es el mayor recursos de la Timba, la rumba de solar.

« [...] Si volvemos a fijarnos en la imagen a la que hacía alusión anterior- mente, podemos apreciar cómo el propio título del disco, En la calle, no hace sino redundar en lo

⁵⁵ Esto por supuesto que hace referencia a lo descrito por Poincaré acerca de la invención de las cosas, ya sea que el proceso de selección sea consciente o inconsciente, el solo hecho de tener de donde elegir supone el que los músicos tengan relación con su cultura y específicamente con los elementos técnico-musicales.

obvio: no es necesaria una mirada perspicaz para comprobar que, efectivamente, los músicos aparecen fotografiados “en la calle”, y no en otra parte. Sin embargo, el título puede ser leído más allá del plano denotativo como una toma de posición, la cual adquiere sentido, a mi entender, a la luz de la distinción histórica que identificaba a la rumba como música callejera, que es lo mismo que decir subalterna y marginal, y la oponía a esa otra música popular que se interpretaba en los salones de baile. La oficialización de la rumba por parte del estado tras el triunfo revolucionario, hace que sea la timba en los años noventa quien venga a reclamar la herencia de ese espacio. [...]» (Sánchez, 2005 p. 82)

La Timba desde sus inicios fue relacionada con lo barrial, con lo callejero, por supuesto esto de manera intencional, para poder llegar a un público específico. Tal como lo dice Sánchez, la ocupación de la calle y de lo barrial conmemora también a los distintos géneros cubanos que surgieron durante toda la historia, los cuales siempre iban destinados a la gran parte de la población cubana que fue marginada en un inicio por cuestiones racistas, pero que hoy estaba dividida por cuestiones económicas. Es difícil definir la Timba como un género, una expresión artística o un fenómeno musical, esto debido a la variedad de opiniones y posturas, entre las que sé que comentan que la timba es solamente una reinterpretación de la música cubana, como otros casos en los que se suele confundir con la Salsa⁵⁶. Sin embargo, en comparación con dicho fenómeno, La salsa, ha tenido también las mismas dificultades para poder determinar su origen y procedencia, el termino en si es motivo de debate puesto que no se conoce con certeza de donde viene, y comentarios de reconocidos músicos que han pertenecido a dicha etiqueta desacatan la clasificación de Salsa como el caso de

⁵⁶ Suele ser muy común que el público general no distinga la salsa de la timba, además de esto la timba en comparación con la salsa ha tenido muy poca difusión en el territorio colombiano, esta es la principal causa de dicha confusión.

Eddie Palmitera⁵⁷ al argumentar que “La salsa no existe”⁵⁸. En referencia al origen del término Timba, se pueden encontrar posibles antecedentes que nos pueden ayudar a caracterizar la música en cuestión, sin embargo, aunque el objetivo de la presente investigación no es definir la Timba, indagar sobre dicho asunto nos permitirá caracterizar y entender el presente fenómeno musical.

« [...] Los antecedentes u orígenes del término en Cuba se remontan a décadas anteriores. Múltiples han sido sus significaciones para referirse a aspectos bien diferentes. En el ámbito musical, hay indicios que señalan, por una parte, a ciertos elementos introducidos por la banda Irakere, y por otra, a nutrientes de la rumba, como dos de los puntos referenciales o fuentes cercanas, pues el público participante o los tocadores a veces acudían a la expresión “la timba está buena” para aludir positiva y emocionalmente a la riqueza de contrastes rítmicos y al ambiente que la misma provocaba. [...]» (González, Casanella, 2002 p. x)

La discusión acerca del origen de la Timba, al igual que la Salsa, está determinada en un principio por el origen de la palabra; la definición que brinda el diccionario no está asociada a nada musical⁵⁹, sin embargo es conocido que históricamente la palabra se usaba en el ámbito de la Rumba, para hacer alusión a que la música estaba en su máximo punto álgido. Por otro lado la palabra tiene relación con el término “Timbero”, que puede hacer alusión a aquellos intérpretes de la Rumba que se destacaban por su virtuosa y vivida interpretación musical. El significado de la palabra, puede corresponder entonces a elementos extra musicales e históricos que ponen el término en relación con la música más allá de un aspecto específicamente musical.

⁵⁷ Eddie Palmieri es un pianista y compositor puertorriqueño, ampliamente reconocido por su trabajo en el jazz, y la música caribeña. Creo Orquestas como “La perfecta” y “Harlem River Driver”

⁵⁸ Existen diferentes posturas con respecto a la Salsa, una de las más conocidas es la que propone que la definición de salsa como género no hace justicia a la gran cantidad de géneros y ritmos que contiene dicho fenómeno musical.

⁵⁹ Algunas de las acepciones expuestas por la RAE para la palabra Timba son: 1) Casa de juego. 2) Partida de juego de Azar. 4) Barra de dulce

« [...] En la época actual se destacan dos acepciones estrictamente musicales. La primera de ellas ha servido para nombrar, por convención intuitiva, toda la producciónailable de los 90, independientemente de estilos y códigos específicos. La segunda, por su parte, se refiere a la manifestación o posible género concreto, con sintaxis y caracteres estilístico-expresivos propios bien diferenciados. Una tercera, de otra índole, proviene del ámbito extra musical para emplear dicha nomenclatura como concepto de marketing, que intenta diferenciar las composiciones nacionales sonero-salseras de los últimos años, de las producidas fuera de la Isla. El hecho es que tal fenómeno musical (y su vocablo) cristalizaron y se acuñaron como estilo-género a principios de la década de los 90, cuando sus rasgos ya estaban presentes en el repertorio de varias agrupaciones con los antecedentes referidos, y de otras que habían surgido desde el lustro anterior, cuya creación era denominada hasta entonces de otro modo, fundamentalmente como salsa, con todos los apellidos que se le quisieron adjudicar. [...]» (González, Casanella, 2002 p. x)

Teniendo en cuenta lo anterior, la Timba se puede relacionar con varias cosas, lo primero a determinar en el debate es que la palabra hace parte desde hace bastante tiempo del vocabulario propio del ámbito musical, pero se presume que vino a tomar importancia en la década de los 90, a consecuencia de una serie de dinámicas musicales que van más allá de la isla, como por ejemplo la salsa. Es pertinente recordar que la Salsa llegó a la isla finales de los 60 de mano de grupos como Los Taínos, Los Karachi y de cantantes como Oscar León y Héctor Lavoe (González, Casanella 2002), todo esto en los diferentes discos que solían traer consigo los artistas que viajaban al exterior por motivos de grabación o de giras en otros países de Latinoamérica, donde la Salsa ya era un boom social. Después de esta llegada en un principio se dice que alguna de la producción musical de la isla adquirió la etiqueta de la “Salsa Cubana”. Sin embargo, al poco

tiempo surgieron posiciones que aborrecían todo lo relacionado con la Salsa, al respecto se especula que dicho repudio se dio por parte de la población y de los artistas que consideraban la salsa como música imperialista que usaba y copiaba descaradamente los ritmos cubanos. En dicho contexto musical surgió entonces la Timba como una palabra ya conocida que empezaron a utilizar los músicos cubanos para etiquetar su quehacer musical, esta etiqueta paso a ser rápidamente una forma fácil de hacer marketing. Pero, tal como lo describe la anterior cita, esto se dio cuando ya varias orquestas cubanas tenían producciones musicales que anteriormente estaban catalogadas como Salsa Cubana.

« [...] Los primeros acercamientos más o menos especializados al fenómeno consideraban a la timba como una tendencia, un estilo musical o una actitud asumida por los compositores y arreglistas hacia la orquestación. Sin embargo, el enfoque conceptual de mayor precisión y actualidad sobre el tema que —sin pretender ser absoluto— representa una proposición concreta y flexible, resulta, según lo entendemos, el que suscribe el doctor Danilo Orozco, para quien la timba responde a la caracterización de un *intergénero*. [...]» (Gonzales, Casanella, 2002 p. x)

Dicha caracterización propuesta por Orozco supone entender la Timba como música que se ha vale de diferentes géneros de la cubanidad (Rumba, son) y de herramientas compositivas de géneros de afuera (funk y jazz), mezclando estos con la intención de dar como resultado una mezcla menos homogénea y definida que la de la Salsa y que sea netamente una interpretación hecha por cubanos para lo música popularailable de la isla. Dicho cruce de elementos musicales en conjunción con lo extra-musical (contexto social), supuso música que hasta el día de hoy es difícil muchas veces de clasificar y caracterizar por ritmos o secciones. En relación con el aspecto musical, muchos estudiosos del tema destacan la Timba como música que tiene ya un carácter y estilo propio, además de características técnico-musicales que a nivel de arreglos y secciones la hacen diferenciar de la Salsa.

Capítulo V Obra

INTRODUCCIÓN

Teniendo en cuenta que la premisa durante toda esta monografía ha girado en torno a la creación, discutiendo acerca de la forma en la que transcurren los procesos creativos, y a la importancia que tiene el análisis musical e histórico para la composición, llevando a cabo dicho proceso de selección, a continuación, se realizara el análisis musical de la pieza creada.

ANÁLISIS

Después de realizado los procesos de análisis y de contextualización histórica, se realizó el proceso creativo de la obra, para este se tomaron algunos aspectos técnico-musicales expuestos en el análisis realizado a los diferentes temas de Timba, tanto los que se analizaron morfológicamente como también aquellos que se realizó la audición. La primera instancia de este análisis será un diagrama que demuestre la morfología de la obra creada.

Análisis

Morfología



Ilustración 14 Diagrama Morfología Composición La Piruja

Del anterior esquema se pueden sacar algunas generalidades:

1. Se tomaron algunas secciones características de la Timba ej: la presión y la Bomba.
2. Los Coros cuentan con su respectiva transformación, ya se para la interacción con el pregón o con la línea de brass que puede alternar con el coro a forma de Pregón.
3. El tema de la composición tuvo como objetivo estar relacionado con los aspectos barriales que se cree que son constitutivos de la Timba.

Análisis por secciones:

Introducción del piano: Esta sección tuvo como referencia los temas analizados; la *sandunguita* y la *boda de belén*, los cuales empiezan mostrando Tumbaos o montunos:



Ilustración 15 Tumbao de piano introducción

Este Tumbao además muestra la armonía base de la obra: *Am, D, F, E*. Esta sucesión de acordes además tiene la particularidad de que el acorde de D no proviene de la variante eólica y menor armónica de la escala de Am, si no que por el contrario puede encontrar Justificación en la escala de Am dórico, lo cual hace el 6to grado este medio tono arriba con respecto al modo eólico, dando así ese F# necesario para el acorde de D mayor. Esta armonía puede ser entendida también como una variante a la sucesión de acordes denominada como cadencia frigia⁶⁰, la cual en la escala de Am sería *Am-G- F-E*.

⁶⁰ Esta armonía suele ser muy utilizada en la música cubana anterior a la Timba e incluso se suele encontrar bastante en la Salsa y el Latín Jazz

Esta introducción de piano cuenta además con una segunda parte en la que cuando los instrumentos de percusión como la conga entran, cambia el ritmo de tumbao, generándose así una sensación de inestabilidad, como si la conga y el piano se disputaran el ritmo en aquel momento.

Cambio de ritmo en el piano al entrar la conga (dejan de ser corcheas)

The image displays a musical score with two systems. The top system consists of two staves of piano accompaniment, showing a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. A blue arrow points to the beginning of the second system, where the piano accompaniment changes to a different rhythmic pattern. The bottom system shows the conga part, which enters with a specific rhythmic pattern. A blue arrow points to the conga part, indicating its entry.

La conga entra en el patrón de campana en la variación de Timba

Ilustración 16 Tumbao de piano Introducción parte B

Hasta este momento de la obra solamente se encuentra en interacción el piano, al cual se le van sumando de manera sucesiva, el güiro, la conga y el bajo. Posteriormente se incorpora el coro.

Coro A

Este coro sigue con la instrumentación expuesta hasta al momento, lo único que se le añaden son los coristas y los violines, este coro tiene como característica que no está sucedido por un pregón. La melodía consta de dos frases, una que tiene como característica un movimiento descendente y la segunda que cuenta con un diseño ascendente:

Ilustración 17 Melodía de Coro- Composición

Adicional se suma una frase de los violines y la flauta que está muy relacionada con el concepto de tumbao o montuno tradicional⁶¹. Su presencia aporta a la textura desde el color y el ritmo, acercando también la orquesta a sonoridades como la de Los Van Van.⁶²

Am D7 F E7

Ilustración 18 Melodía de Violines Coro

Este mambo de las flautas y del violín se soporta en las notas de los acordes que determina la armonía en la sección, como se puede observar, cuenta con la particularidad que antecede en la segunda corchea del cuarto compás una nota del acorde que se encuentra en el siguiente compás⁶³.

En los instrumentos rítmicos se empleó lo que anteriormente mencionamos como “ritmo de campana” en su versión timbera, este complejo de instrumentos está compuesto por güiro, congas, campana, cencerro, Timbal, snare, Bombo y clave.

⁶¹ Recordemos que el concepto montuno pese a que está relacionado a muchos elementos de la música cubana, suele ser descrito como un motivo cuya melodía y ritmo se repite frecuentemente.

⁶² Los Van van al tener sus raíces en el formato de charanga, propio de la isla de cuba, cuenta con flautas y violines acompañado de los demás instrumentos tanto rítmicos como armónicos, esta sonoridad ha sido ampliamente explotada y se preserva hoy en día como un tipo de orquestación tanto actual como antigua.

⁶³ Este tipo de anticipación dada por las síncopas externas es muy utilizado en la música cubana

A musical score for a percussion ensemble. The instruments listed are Percussion, Conga Drum, Tumba Drum, Campana, Cazero, Tumbal 1, Zamar, Bongo, and Percussion. The score shows rhythmic patterns for each instrument across several measures. The Campana part is particularly prominent, showing a steady, rhythmic pattern.

Ilustración 19 Ritmo de campana- Todos los instrumentos

La clave empleada en esta sección es la 2x3 en su versión de guaguancó, esto lo que determina con respecto a la clave de son es que en la sección 3 de la clave se retarda un poco más el último golpe.

Clave de Guaguancó:

A musical score for the 'Clave de guaguancó 2x3' rhythm. It shows a single staff for Percussion. The rhythm is characterized by a 2x3 pattern. Two blue arrows point to the final notes of the second and third measures, indicating a slight delay in the timing of these notes.

Ilustración 20 Clave de guaguancó 2x3

Clave de Son:

A musical score for the 'Clave de Son 2x3' rhythm. It shows a single staff for Percussion. The rhythm is characterized by a 2x3 pattern. A blue arrow points to the final note of the second measure, indicating a slight delay in the timing of this note.

Ilustración 21 Clave de Son 2x3

Esto permite otro tipo de interacción con otros instrumentos, como por ejemplo el bajo eléctrico el cual utiliza este tipo de información rítmica para cambiar la forma en la que tumba.

A musical score for the 'Tumbao de Bajo' rhythm. It shows a single staff for Electric Bass. The bass line is characterized by a 2x3 pattern. A blue arrow points to the final note of the second measure, indicating a slight delay in the timing of this note.

Ilustración 22 Tumbao de Bajo

En la anterior imagen se puede ver como el bajo utiliza la misma acentuación de la clave de guaguancó para el tumbao que utiliza.

Frase de Brass.

Esta pequeña sección antecede la estrofa, y tiene como objetivo empezar a mostrar los temas y diseños melódicos que se usarán como tema, con el objeto de dar variada y contraste entre las partes con texto. Se divide en dos partes, en la primera se muestra un fragmento que cuenta con dos motivos a forma de pregunta respuesta, y la segunda como un espacio que pese a que no muestra ningún diseño melódico, se utiliza como un momento de tensión para dar paso a la estrofa.

Parte A

Respuesta de Trompeta y Flauta

The image shows a musical score for Part A of a 'Frase de Brass'. It consists of six staves: 'Voz' (Vocal), 'FLAUTA' (Flute), 'Violin', 'TROMPETA EN SIMB.' (Trumpet in B-flat), 'Alto Sax', and 'TROMB.' (Trombone). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The 'Voz' staff is mostly empty. The 'FLAUTA' and 'TROMPETA EN SIMB.' staves play a melodic phrase that is identified as the 'Respuesta de Trompeta y Flauta'. The 'Alto Sax' and 'TROMB.' staves play a lower melodic phrase identified as the 'Pregunta de saxofón y Trombón'. The 'Violin' staff provides harmonic support with sustained notes. Blue arrows point from the labels to the corresponding musical phrases in the score.

Pregunta de saxofón y Trombón

Ilustración 23 Sección intermedia Frase de Brass

La armonía de esta sección también cambió:

F E Am C

Ilustración 24 Armonía sección intermedia

Parte B:

En este segundo fragmento se emplea un bloque rítmico en los instrumentos melódicos luego se hace uso de una campana⁶⁴. Posterior a eso se termina con un corte que se puede interpretar como la célula rítmica de la clave en su sección.

The image shows a musical score for five instruments: Voice, Flute, Violin, Trumpet in D, and Alto Sax. The score is divided into three sections. The first section is labeled 'Bloque rítmico' and shows a rhythmic pattern in the instruments. The second section is labeled 'Campana' and shows a bell effect. The third section is labeled 'Efecto' and shows a final cut. The score is written in a 2/4 time signature and features a key signature of one sharp (F#).

Ilustración 25 Sección Rítmica instrumentos melódicos

Estrofas:

Tal como lo muestra el diagrama morfológico, la estrofa cuenta con 3 secciones, esta estructura se tomó como referencia de obras como *la boda de belén* y *la luna*, dos canciones mencionadas anteriormente y que utilizan este tipo de estructura para centrar la idea principal del tema en un solo segmento de varias estrofas, en lugar de ir alternando estas con coros como se hace habitualmente en otro tipo de obras. Esta estructura cuenta con varios elementos que hace que cada una sea diferente, estos elementos son *la armonía* y *el ritmo* empleado por los percusionistas.

En términos generales cada estrofa está situada de la siguiente manera.

⁶⁴ Esto hace referencia a que la entrada de todos los instrumentos no es la misma, cada uno va entrando como si de una escalera se tratara.



Ilustración 26 Estructura de estrofas

Estrofa A:

1. La armonía hace uso de acordes de la tonalidad de Am sin ningún tipo de alteración adicional
2. la percusión emplea el ritmo de guaguancó, este se puede ver con claridad en la conga
3. la melodía tiene como característica el uso constante de tresillos

Estrofa B:

1. La armonía se construye por cuartas desde D hasta Am, lo cual da una sensación de movimiento constante y contraste con respecto a la anterior sección, el tiempo armónico es de un acorde por compás, todos los acordes provienen de la tonalidad de Am
2. El ritmo es el de cascara, este se puede evidenciar en especial en el timbal, el cambio de ritmo refuerza el movimiento armónico lo cual también genera movimiento con respecto a la anterior sección.
3. El acorde de A7 al final de la sección permite reiniciar el ciclo armónico de manera orgánica al ser este dominante del primer acorde D.
4. la melodía principal en cambio es más estática, lo cual difiere del cambio que sufrieron el resto de instrumentos.

Estrofa C:

1. Esta estrofa vuelve al ritmo de guaguancó, con el objetivo de dar más dramatismo a la sección de las estrofas

2. Esta armonía desciende Am hasta E7 por medio de acordes disminuidos de paso, lo cual da una sensación de dramatismo
3. la melodía principal también desciende acompañando dicho movimiento armónico.

Coro A1

Este coro tiene como diferencia del primer coro presentado que se le quita la respuesta con el motivo de que haya pregón, aquí inicia el dialogo directo entre el cantante y el coro. En los demás instrumentos no hay variación con respecto al primer coro.

Mambo

Esta sección tiene como característica el protagonismo por parte de los instrumentos melódicos y está dividido en dos partes. En la primera se presenta una frase que consta de dos motivos, para esta ocasión los dos motivos son ejecutados por los mismos instrumentos a diferencia del episodio anterior donde la pregunta estaba en los trombones y la respuesta en las trompetas.

The image shows a musical score for a Mambo section. At the top, there are four chord boxes labeled Am, D7, F, and E7. Below these are five staves of music. From top to bottom, the staves are labeled: FLAUTA, Violin, TROMPETA EN SING., Alto Sax, and TROMBÓN. Each staff contains a melodic line. The Flauta and Alto Sax parts have a similar melodic contour, while the Violin and Trompeta en Sing. parts have a more rhythmic, syncopated pattern. The Trombón part is in the bass clef and provides a harmonic foundation. The score is divided into four measures corresponding to the chords above.

Ilustración 27 Mambo- Instrumentos melódicos

la armonía de esta primera parte es la misma del coro, lo cual hace que la transición coro- mambo, provoque una sensación de continuidad en lugar de

contraste, esta primera parte del mambo finaliza con un corte, que realizan todos los instrumentos

The image shows a musical score for the final part of a mambo. It consists of seven staves, each representing a different instrument: Flauta (Flute), Violin, Trompeta en Sing. (Trumpet), Alto Sax, Trombón (Trombone), Piano, and Electric Bass. The score is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The Flute, Violin, Trumpet, and Alto Sax parts are in the treble clef, while the Trombone, Piano, and Electric Bass parts are in the bass clef. The Piano part is written in a grand staff format, with both treble and bass clefs. The Electric Bass part is written in a single bass clef. The score is marked with a '82' at the beginning of each staff, indicating the measure number. The music concludes with a final chord and a fermata over the last note of each staff.

Ilustración 28 Parte Final de Mambo

La segunda parte del mambo, cambia de armonía, empleando de nuevo la sucesión de acordes por cuartas de la cual ya se había hecho uso con anterioridad en la estrofa b, y a diferencia del motivo anterior si está construido por una frase con dos motivos segmentados entre el trombón y el saxo y la trompeta con la flauta, esta sección tuvo como inspiración una parte escrita de manera muy similar de Los Van Van⁶⁵. Esta sección finaliza con un bloque de

⁶⁵ En el tema *Aquí el que baila gana*, los Van van emplearon una sección con construcción similar a la segunda parte del mambo creado para el presente trabajo, la instrumentación y armonía fueron inspiración para la creación de esta sección. **Selección**

corcheas, que hasta el momento ha sido una herramienta que determina el cambio de sección⁶⁶

The image shows a musical score for 'Mambo Parte B' with several instruments: Flauta (Flute), Violin, Trompeta en Sol (Trumpet in C), Alto Sax, Tromba (Trombone), Piano, and Electric Bass. Three annotations are present: 'Respuesta flauta y tp' with a blue arrow pointing to the flute and trumpet staves; 'Bloque rítmico/Cambio de sección' with a blue arrow pointing to a rhythmic pattern in the piano and bass staves; and 'Motivo A sax y Tbn' with a blue arrow pointing to a melodic motif in the saxophone and trombone staves.

Ilustración 29 Mambo Parte B- Instrumentos melódicos

Presión:

La presión como vimos con anterioridad es una sección característica de la Timba que tiene como finalidad el contraste y el aumento de tensión por medio del piano, en este el tumbao que se emplea puede ser el mismo o puede ser otro que presente melodías diferentes. En este tema se tomó la decisión de conservar la armonía del coro, pero se buscó hacer el tumbao de piano más melódico.

The image shows a musical score for 'Tumbao de Piano Presión' featuring a piano accompaniment. The score is written for both the right and left hands of the piano, showing a complex, melodic tumbao pattern.

Ilustración 30 Tumbao de Piano Presión

En la Timba se encontró como característica en los tumbaos de piano el uso constante de corcheas en ambas manos. Sin embargo, cuando se busca dar otra sonoridad lo que se hace es que la mano derecha del pianista ejecuta notas más largas y la mano izquierda sigue ejecutando corcheas, esto hace que dicha

⁶⁶ Este tipo de bloque se tomó en consideración al tema el protagonista del grupo Bamboleo, y de temas de Ng la banda, donde esos bloques conformados por corcheas y ejecutados por los vientos son bastante frecuentes para cambiar de sección

sonoridad timbera se mantenga, lo cual permite que la agresividad carácter y movimiento de la obra no decaiga si no que por el contrario se genera contraste.

Bomba

Esta sección precede generalmente la presión, aquí encontramos otro elemento importante de la Timba, *La Bomba*⁶⁷ y es un ritmo que no se suele usar si no solamente en este fenómeno, dicho ritmo se suele confundir con la Bomba puertorriqueña, no obstante, no es lo mismo, puesto que la Bomba usada en la Timba no comparte casi nada con el ritmo de Puerto Rico. Lo que más caracteriza este ritmo es el cambio en la bomba y que el Timbal suele tocar de manera más libre, llenando espacios y explorando todas las sonoridades que posee, ya sea con o sin batería.

La variación que se empleó de este ritmo fue la propuesta por Rafa Cuba, reconocido percusionista cubano, que además suele teorizar y hablar mucho acerca de la Timba



Ilustración 31 Ritmo de Bomba

Del anterior diagrama se puede ver cómo está escrita la batería, la cual pese a en el presente arreglo no se empleó, si interesa la manera en la que el Bombo ejecuta su patrón, reforzando siempre en el primer compas el tiempo 1-3 y 4 y en el siguiente haciendo énfasis en algunos contratiempos, esto genera inestabilidad, lo cual se resume para el espectador en variedad y contraste. El timbal por su parte acompaña con la clave y también aporta con otros golpes a tiempo y también refuerza algunos otros a contratiempo que realiza el Timbal

⁶⁷ La bomba en la timba es tanto ritmo como sección.

La Bomba como sección tiene entonces la responsabilidad de hacer un contraste con el ritmo que se viene empleando (campana) y además es un espacio en donde el cantante principal enseña el nuevo coro, captando la atención del espectador e involucrándolo con la música al recitar y enseñar el coro a venir.

Coro B

Según la selección discográfica que se realizó con anterioridad se pudo encontrar que en la Timba es común el cambio constante coros, así como sus transformaciones, esto provoca en el oyente y bailaror una mecánica de interacción constante. También se encontró que dicho coro después de la Presión y La Bomba tiene como característica que es largo, para esto se empleó un cambio armónico en la estructura con el fin de añadir compases para dichas frases y motivos largos del coro. La armonía que se sumó a la anterior estructura fue:

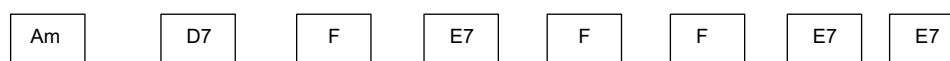


Ilustración 32 Armonía Coro B

Una vez modificada la armonía se procedió a crear la melodía del coro.



Ilustración 33 Melodía Coro B

El ritmo de esta sección es campana*

Coro B1

Tal como sucedió con el anterior coro, este coro también cuenta con una transformación con el objetivo de cambiar la interacción coro pregón; Lo que se realiza es acortar el diseño melódico del coro para poder disminuir el tiempo de respuesta con el pregón.



Ilustración 34 Melodía Coro B1

Coda:

En el final de Obra creada lo que se realizó fue volver a implementar la primera frase expuesta del Brass, esto como si el coro y la introducción del piano no se tomaran en cuenta como el inicio de la obra si no por el contrario que dicha frase introductoria para la estrofa fuera el inicio de la canción, generando así la percepción que la obra empezó y termino con el mismo eje temático.

LETRA

CORO

*Es una vieja piruja
tenga mucho cuidado
es una vieja piruja
te va a tumba el corazón*

Estrofa A

*Una mirada que me enloquece
una cintura que estremece
compró un cigarro en la tienda al lado
parece que llego nueva al barrio
planeé mi táctica me hice al lado
solté un piropo me miro raro
me guiño el ojo, rozo mi mano
sé que de mi algo se había llevado*

Estrofa B

*se llevó todo mi amor
mi aliento y mi corazón
mi vida entera la transformó
revisé mi pantalón
mis llaves y mi reloj
mi billetera se fue con mi amor*

Estrofa C

*decepcionado yo estoy
dolido por tu traición
pensé que tu querías algo mas
mi gente ya me aviso*

*que tú a mí me (usarás)
pero yo sé que tu cambiaras*

Coro a1

*Es una vieja piruja
tenga mucho cuidado
es una vieja piruja
Que te roba el corazón*

Bomba

Coro B

*ten mucho cuidado hermano
échate pa atrás
por andar de mirón mi hermano
te van a tumba*

Coro B 1

*échate pa atrás
te van a tumbar
la vieja piruja hermano
te quiere robar*

Conclusiones

Acerca de la composición

- ✓ Dentro del componente compositivo se destaca la selección de ideas como la principal herramienta de composición que se puede tener. Dicha selección está fundamentada por el conocimiento a profundidad del fenómeno de estudio; no se puede crear si no se conoce.
- ✓ La comprensión tanto del contexto histórico como del aspecto teórico musical hace parte fundamental de la interacción con la música o fenómeno desde la composición.
- ✓ El trabajo del consciente e inconsciente desde la perspectiva compositiva hace parte fundamental del proceso creativo, el proceso consciente se realiza al estudiar los elementos musicales de la Timba y el proceso inconsciente se realiza cuando se procesan dichos elementos con el propósito de componer.
- ✓ La enseñanza de la composición va más allá de conocer una serie de herramientas y consejos para componer, puesto que estos pueden ser inútiles dependiendo de la condición o el individuo, por lo que dichas generalidades que se muestran en los consejos y tips de composición suelen tener poca aplicación.

Acerca de la Timba

- ✓ La Timba como fenómeno evidencia una larga tradición de la música cubana, sus elementos no muestran una “evolución” de dicha música, sino más bien la apropiación por parte de las nuevas generaciones contextuales de su música y de los elementos musicales provenientes de otras culturas
- ✓ La Timba Cubana corresponde no solo a un movimiento musical, sino a un fenómeno social con características propias definidas y es la historia de Cuba la que ha propiciado este fenómeno.
- ✓ Es necesario seguir profundizando sobre los elementos teóricos musicales que componen la Timba, pues este estudio es una aproximación y propiciara nuevo conocimiento tanto para los músicos como para aquellos que quieran ver un movimiento cultural desde su especificidad musical.

Bibliografía

- Acosta, L. (2004). Otra visión de la música popular cubana. Barranquilla, Colombia: Editorial La Iguana Ciega, 2007.
- Alujas, D. (2006) Timba y tumbao, juntos pero no revueltos: Estrategias de producción musical y gestualidad en la actual música popularailable cubana. *Ensayos Historia y Teoría del Arte*, (11), 133-143.
- Assinato, M. (2013). *El concepto de mente en teorías sobre improvisación musical*. La Plata, Argentina: Arte e Investigación.
- Bolívar, N. González, C., (2007). *Corrientes espirituales en Cuba*. Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial José Martí.
- Carpentier, A. (1972). La música en Cuba. Fondo de cultura económica. Maucalpan, México.
- Delannoy, L. (2003) . *Caliente!*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Esquivas, M. (2004) *Creatividad: definiciones, antecedentes y aportaciones*. Revista Digital Universitaria. Monterrey, México: Coordinación de Publicaciones Digitales DGSCA-UNAM.
- Fernández, R. (2022) Mongo Santamaría. Sonando en cubano Tomajazz.com: <https://www.tomajazz.com/perfiles/mongo.htm>
- FUARROS, Í. S. (2005). ¡ Rumbero, ven a la timba! La timba como espacio de apropiaciones múltiples. Revista Aragonesa de Musicología.
- Fustinoni, O. (2021). *El cerebro y la música: emoción, creación e interpretación*. Editorial El Ateneo.
- Gaviria, G. (1993). la enseñanza de la composición musical. En *Universitas humanistica*. Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.
- Gómez Cairo, J. (2007). Acerca de la interacción de géneros en la música popular cubana. *Panorama de la música popular cubana*, Editorial Letras Cubana, La Habana, 111-124.
- González Bello, N., & Casanella Cué, L. (2003). La timba cubana. Apuntes sobre un intergénero contemporáneo. *La Jiribilla*, 76.
- Lapique, Z. (1998). Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: mitos y realidades. *Panorama de la música popular cubana*, 140-149.

- Leymarie, I. (1998). *Músicas del Caribe*. Tres Cantos (Madrid): Akal.
- Lladó, P. (2019). *Componer canciones para dialogar con tu mundo*. Jalisco, México: Amat Editorial.
- Montejo, C. (2004). *Sociedades negras en Cuba, 1878-1960*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Oropesa, R. (2017). *Las oscuras leyendas de Chano Pozo*. Editorial Ácana, 2017.
- Ortiz, F., & Iznaga, D. (1986). *Los negros curros*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Poincaré, H. (1908). *La invención matemática*. Oviedo, España: Krk Ediciones, 2018.
- Roy, M., (2003). *Músicas cubanas*. Tres Cantos(Madrid): Akal.
- Torres, D. (1997). *Panorama de la musica popular cubana*. Universidad del Valle. Colombia

Anexos

ANEXO 1: Score Composición “La Piruja” obra completa

ANEXO 2: Score Arreglo Obra completa “Como te hago entender”.

ANEXO 3: Score transcripción coro “Como te hago entender” versión *Caliche Sabogal*.

LA PIRUJA (JUAN FLOREZ)

ARREGLOS:
JUAN FLOREZ

1. 1. 2.

COROS

VIOLIN

FLUTE

TRUMPET IN B \flat 1

TRUMPET IN B \flat 2

TRUMPET IN B \flat 3

TRUMPET IN B \flat 4

ALTO SAX

TENOR SAX

TROMBONE 1

TROMBONE 2

TROMBONE 3

TROMBONE 4

ELECTRIC GUITAR

PIANO

ELECTRIC BASS

PERCUSSION

CONGA DRUMS

TUMBA DRUMS

CAMPANA

CENCERRO

TIMBAL

SNARE

BOMBO

PERCUSSION

C

Vln.

Fl.

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

B \flat TPT. 3

B \flat TPT. 4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

E.GTR.

PNO.

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

PERC.

The image shows a page of a musical score, page 2, for a symphony orchestra and percussion ensemble. The score is organized into several systems of staves. The top system includes staves for C, Vln., Fl., B \flat TPT. 1, B \flat TPT. 2, B \flat TPT. 3, B \flat TPT. 4, A. SX., and T. SX. The second system includes staves for TBN. 1, TBN. 2, TBN. 3, and TBN. 4. The third system includes staves for E.GTR., PNO., and E.B. The fourth system includes staves for PERC., C. DR., T. DR., CAMP., CENC., TIMB., SN., B., and PERC. The piano part (PNO.) and the percussion parts (PERC., C. DR., T. DR., PERC.) contain musical notation, while the other parts are currently blank. The score is written in a standard musical notation style with treble and bass clefs, and various note values and rests.

CAMPANA TIMBA

13

C

Vln.

Fl.

B \flat TPT.1

B \flat TPT.2

B \flat TPT.3

B \flat TPT.4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

TBN. 4

E.GTR.

PNO.

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

PERC.

1. ESUNA VIE JAPIRU JA

AMIN

C

VIN.

FL.

TENGA MUCHOCUI DA O ESUNA VIE JAPIRU JA TWA.TUM BARELCO RA ZON

Bb TPT.1

Bb TPT.2

Bb TPT.3

Bb TPT.4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

E.GTR.

D F E7 AMIN D F

PNO.

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

PERC.

The musical score for the lower instruments includes:

- PNO.:** Piano accompaniment with right and left hand staves, featuring arpeggiated chords and melodic lines.
- E.B.:** Electric bass line with a steady eighth-note groove.
- PERC.:** A collection of percussion parts including Congas (C. DR.), Tom-toms (T. DR.), Congas (CENC.), Timbales (TIMB.), Snare (SN.), Bass Drum (B.), and another Percussion part (PERC.) at the bottom.

BRASS.TIMBA CAMPANA

25 1. 2. 1.

C

VIN. ESUNA

FL.

B \flat TPT.1

B \flat TPT.2

B \flat TPT.3

B \flat TPT.4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

E.GTR.

PNO.

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

PERC.

E7 F E7 AMIN C

C

VIN.

FL.

Bb TPT.1

Bb TPT.2

Bb TPT.3

Bb TPT.4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

E.GTR.

PNO.

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

PERC.

Musical score for rehearsal mark 31, measure 2. The score includes parts for Clarinet (C), Violin (VIN.), Flute (FL.), four Bb Trumpets (TPT.1-4), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), four Tenor Horns (TBN.1-4), Electric Guitar (E.GTR.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), and various percussion instruments (PERC., C. DR., T. DR., CAMP., CENC., TIMB., SN., B.). The guitar part shows chords Amin, C, F, F7, and F7. The piano part shows a complex rhythmic accompaniment. The percussion part includes a variety of drum patterns.

ESTROFA - A 2X3 GUAGUANCO

37

C

37⁸

Vln.

Fl.

B \flat TPT.1

B \flat TPT.2

B \flat TPT.3

B \flat TPT.4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

E.GTR.

37

PNO.

E.B.

37

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

37

PERC.

U NAMIRADÀQUE ME... U NÀ CIN TURÀQUE ES...REME CE

43

C

43

CON PRO. UN CIGARRO EN LA TIENDA. AL DO PARECE QUE LLEGÓ NUEVA AL BARRIO

1. 2.

SE LLEVO TO

Vln.

Fl.

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

B \flat TPT. 3

B \flat TPT. 4

A. SX.

T. SX.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

E.GTR.

43

PNO.

43

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

43

PERC.

D $^{MIN}7$ G7 9

49

C

49^o DO MI AMOR MI A LIEN TO Y MI CO RA ZON MI VI DA EN TE RA LA TRANSOR MO

VIN.

FL.

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

B \flat TPT. 3

B \flat TPT. 4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

E.GTR.

G7⁹ GMAJ⁷ FMAJ⁷ B \flat 7 E⁷ AMIN

PNO.

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

GENC.

TIMB.

SN.

B.

PERC.

1.

61

C

61^s TU TRAIÇION PEN SE QUE TU QUE RI AS AL GO MAS ES UNA

VIN.

FL.

B \flat TPT.1

B \flat TPT.2

B \flat TPT.3

B \flat TPT.4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

E.GTR.

PNO.

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

PERC.

1.

2.

Detailed description: This is a page of a musical score for a band. It features a vocal line at the top with lyrics in Spanish: "TU TRAIÇION PEN SE QUE TU QUE RI AS AL GO MAS ES UNA". The score includes parts for various instruments: Violin (VIN.), Flute (FL.), four B-flat Trumpets (B \flat TPT.1-4), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), four Trombones (TBN. 1-4), Electric Guitar (E.GTR.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), and a full Percussion section (PERC.) including Congas (C. DR.), Tom-toms (T. DR.), Cymbals (CAMP.), Congas (CENC.), Timbales (TIMB.), Snare (SN.), Bass Drum (B.), and another Percussion part (PERC.). The score is divided into two measures, with a first ending (1.) and a second ending (2.) indicated by repeat signs and first/second endings. The page number 11 is in the top right corner. The measure number 61 is written at the beginning of the first staff.

CORO CAMPANA TIMBA

67 127

C

VIE JAPIRU JA TENGA MU CHO.CDA DO

VIN.

FL.

B \flat TPT.1

B \flat TPT.2

B \flat TPT.3

B \flat TPT.4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

E.GTR.

AMIN D F E⁷ AMIN D

PNO.

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

PERC.

67

Detailed description: This is a musical score for a band titled 'CORO CAMPANA TIMBA'. The score is written for a 12-measure section starting at measure 67. The vocal line (C) features the lyrics 'VIE JAPIRU JA' and 'TENGA MU CHO.CDA DO'. The instrumental parts include Violin (VIN.), Flute (FL.), four B-flat Trumpets (TPT.1-4), four Trombones (TBN.1-4), Electric Guitar (E.GTR.), Piano (PNO.), Euphonium (E.B.), and a variety of percussion instruments: Conga (C. DR.), Tom-tom (T. DR.), Campana (CAMP.), Cencerre (CENC.), Timbale (TIMB.), Snare (SN.), Bass (B.), and another Percussion instrument (PERC.). The guitar part includes chord markings: AMIN, D, F, E7, AMIN, D. The percussion parts show rhythmic patterns for each instrument, including the characteristic 'x' marks for the Campana and Cencerre.

BRASS CAMPANA TIMBA VARIACION

73 1. 2.

C

VIN.

FL.

B \flat TPT.1

B \flat TPT.2

B \flat TPT.3

B \flat TPT.4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

E.GTR.

PNO.

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

PERC.

ESUNA

F E7 E7 AMIN D F

79
14

C

VIN.

FL.

B \flat TPT.1

B \flat TPT.2

B \flat TPT.3

B \flat TPT.4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

E.GTR.

PNO.

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

PERC.

E 7 A MIN D F E 7

PRESSION

16 91

C

VIN.

FL.

B \flat TPT.1

B \flat TPT.2

B \flat TPT.3

B \flat TPT.4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

E.GTR.

PNO.

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

PERC.

This musical score is for a piece titled "PRESSION". It is a full orchestral score with multiple parts. The instruments listed on the left are: Clarinet (C), Violin (VIN.), Flute (FL.), four parts of B-flat Trumpet (B \flat TPT.1-4), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), four parts of Trombone (TBN. 1-4), Electric Guitar (E.GTR.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), and various Percussion instruments (PERC., C. DR., T. DR., CAMP., CENC., TIMB., SN., B., PERC.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first measure is marked with a rehearsal mark "91" and a measure number "16". The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. The piano part has a dense texture with many chords and moving lines. The percussion part includes a variety of rhythmic patterns, some marked with "x" for cymbals or similar effects.

103

1. 2.

C

VIN.

FL.

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

B \flat TPT. 3

B \flat TPT. 4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

E.GTR.

PNO.

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

PERC.

TEN MUCHO.CDA DO.HER NA NO E

109

C
109 CHATEPA.TRAS PORAN DARDEMIRON MI.HERMA NO TE VANATOMBAR E

VIN.

FL.

B \flat TPT.1

B \flat TPT.2

B \flat TPT.3

B \flat TPT.4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN.3

TBN. 4

E.GTR.

PNO.

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

PERC.

CORO VARIACION

115

C 20

CHATEPATRAS TE VANATUMBAR TEN MUCHO. CDA DO. HERNA NO TE

Vln.

Fl.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

B♭ TPT. 3

B♭ TPT. 4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

E.GTR.

PNO.

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

PERC.

BRASS TIMBA CAMPANA

1. 2. 1.

C

121 QUIRERO BA E

Vln.

Fl.

B \flat TPT.1

B \flat TPT.2

B \flat TPT.3

B \flat TPT.4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

E.GTR.

PNO.

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

PERC.

F F7 AMIN C

C

VIN.

FL.

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

B \flat TPT. 3

B \flat TPT. 4

A. SX.

T. SX.

TBN. 1

TBN. 2

TBN. 3

TBN. 4

E.GTR.

PNO.

E.B.

PERC.

C. DR.

T. DR.

CAMP.

CENC.

TIMB.

SN.

B.

PERC.

AMIN G F E7 E7 E7 B \flat 7 Amin(9)