

Música Cubana

María Teresa Linares



México, noviembre de 2006.

Edición: Rodrigo Ronda León

Índice

PRIMERA CLASE (LUNES 13)	3
"Aspectos primigenios de la cultura musical del Hombre"	3
Ejemplo 1 --Canteiros de Pontevedra, Galicia	3
Ejemplo 2 --Decoraciones rupestres y mujeres danzando	4
Ejemplo 3 --Cantos de vaqueros. Escena tomada en la Sierra Maestra, Cauto Cristo, Bayamo, en trabajo de campo realizado en febrero/2005	4
Ejemplo 4 --Canto de remeros del río Congo	5
Ejemplo 5 --Canto de cortar caña, (anciano negro descendiente de esclavos, Viejos cantos afrocaribinos)	5
Ejemplo 6 --Canto de trabajo ritual, (para ceremonia de iniciación, Viejos cantos afrocaribinos)	5
Ejemplo 7 --Canto de pilar maíz, Venezuela, y foto del disco de Liscano	6
Ejemplo 8 --Canto de pilar café, Sierra Maestra, Cuba, video	6
Ejemplo 9 --Canto de cuna, María Teresa Savio, Cancionero Hispano-Cubano (canto de origen venezolano)	6
Ejemplo 10 --Pregón del manguero. Cancionero Hispano-Cubano	6
Ejemplo 11 --Canto de orlé cruzado. Cancionero Hispano-Cubano	6
"Elementos primigenios de origen hispánico y africano"	6
Ejemplo 12 --"Bueno Bueno", Cancionero Hispano-Cubano	7
Ejemplo 13 --El negro bueno, guaracha	8
Ejemplo 14 --Música yoruba: Rezo a Obatalá por Trinidad Torregosa	8
Ejemplo 15 --Música abakuá: Enkame. (Viejos Cantos Afrocaribinos)	8
Ejemplo 16 --Ilustración de comparsa	8
Ejemplo 17 --Video: Comparsa de la culebra, tomado de "Sobre la conga"	8
Ejemplo 18 --Imagen de la Plaza de la Catedral y música de Esteban Salas	9
Ejemplo 19 --Ilustración de zapateo en casa de tabaco y zapateo por Alejandro Aguilar	9
Ejemplo 20 --Ilustración de escudo y música (El álbum Regio)	9
SEGUNDA CLASE. (MARTES 14)	10
"El siglo XIX. Elementos heredados del siglo XVIII en la música culta y popular"	10
Ejemplo 21 --Ilustración Del libro de Arboleya: Catedral de Santiago	10
Ejemplo 22 --"San Pascual Bailón"	11
Ejemplo 23 --"El dedo de Landaluze" e ilustración de baile en Puerto Príncipe, hoy Camagüey (Del canto y el tiempo)	11
Ejemplo 24 --Canción saloniere, La Belisa, por Calzadilla e ilustración del Teatro Tacón, Arboleya	11
Ejemplo 25 --"Tengo mi hamaca tendida" (1840) por Liuba María Hevia	11
Ejemplo 26 --"El expatriado" (1868), por Liuba María Hevia	11
Ejemplo 27 --"A los frijoles caballeros", María Cervantes, guaracha	12
Ejemplo 28 --"Con las alas rotas", Eusebio Delfín	12
Ejemplo 29 --"¿Porqué latió mi corazón?", Ma. Teresa y Lorenzo	12
Ejemplo 30 --"Ojos brujos", por María Fantoli, clave	13
Ejemplo 31 --"Es el amor la mitad de la vida", de José Marín Varona, por Esther Borja	13
Ejemplo 32 --"El bombín de Barreto", danzón e ilustración de la Orquesta de Enrique Peña	14
TERCERA CLASE (MIÉRCOLES 15)	14
"El tránsito hacia el siglo XX. Presencia del disco, la radio y el cine."	14
Ejemplo 33 --Polka, Cancionero Hispano-Cubano	15
Ejemplo 34 --Órgano en San Pablo de Yao. (VIDEO)	15
"En 1920 irrumpe el son con toda su fuerza vital."	15
Ejemplo 35 -- Son "Caimán en el guayabal" del Cancionero Hispano-Cubano	16
Ejemplo 36 --"A la loma de Belén" y foto de Sexteto	16
Ejemplo 37 -- "Te odio", Barbarito Diez, danzón cantado	16
Ejemplo 38 --"Desengaño" de Ernesto Lecuona, por María Fantoli	16
Ejemplo 39 --Miguelito Valdés BRUCA MANIGUÁ, Semilla del Son	17
Ejemplo 40 --Beny Moré RUMBEROS DE AYER, Semilla del Son	17
Ejemplo 41 --"Para gozar mi mambo", de Orestes López, danzón de nuevo ritmo	18
Ejemplo 42 --"Nada para ti", Orq. América, chachachá	18
Ejemplo 43 --"La vida es un sueño", Arsenio Rodríguez, bolero son	18
Ejemplo 44 --"Entre Espumas", Conjunto Casino	18
Ejemplo 45 --"Alma con alma", Tito Gómez con la jazzband Riverside	18
Ejemplo 46 --"Es más te perdono", Elena Burke	19
Ejemplo 47 --"Descarga No 2", de Chico O'Farril	19
CUARTA CLASE (JUEVES 16)	20
"Proceso de transculturación acelerado por los préstamos y contactos de la música latinoamericana e internacional a través de la radio, el cine y el disco"	20
Ejemplo 48 --"Escaramujo", de Silvio Rodríguez	20
Ejemplo 49 -- "Yolanda", de Pablo Milanés	20
Ejemplo 50 --"Psicología al día", de Buena Fe	20
Ejemplo 51 -- "El Buey Cansa'o", Van Van	21
Ejemplo 52 -- "Chapeando", Van Van	21
Ejemplo 53 -- "El ciclón de la Habana", David Calzado y su Charanga Habanera	21
Ejemplo 54 -- "Cuba en carnaval" por MARACA Y SU GRUPO	21
Ejemplo 55 -- "Solo en casa" de Amenaza, programa Tiempos, 1997	22
Ejemplo 56 -- "Yo fui el que te boté", de Paulo F G y Roldán, reggaetón	22
Ejemplo 57 -- "Añoranza por la conga" de Sur Caribe, conga	22
Ejemplo 58 -- "Un montón de estrellas" de Polo Montañez	22
MESA REDONDA (VIERNES 17)	23
"Identidad y cosmopolitismo: préstamos por asimilación vs. fusión e hibridismo"	23
Ejemplo 59 --"Homenaje al Benny", SBS, programa Tiempos, 1997	25
Ejemplo 60 --"A lo cubano", Orishas, rap, 1999	25
Ejemplo 61 --"Soy la rumba", Aramis Galindo, disco: "La rumba soy yo"	25
Ejemplo 62 --"Botá'o en Madrid", David Blanco, 2000	25
Ejemplo 63 --"Pichea", Yami Manzano y Eminencia Clásica	25
Ejemplo 64 --"El loco", Bamboleo	25
Ejemplo 65 --"El kilo", Orishas	25
Ejemplo 66 --"Caperucita", Clan 537, primera versión	25
Ejemplo 67 --"Añoranza por la conga", Sur Caribe	25

PRIMERA CLASE (LUNES 13)

“Aspectos primigenios de la cultura musical del Hombre”

Para iniciar estas clases comentaremos y citaremos párrafos del trabajo *Por el camino de la Musicología*,¹ de Argeliers León. Este autor analiza el trazado de los “hechos que conforman históricamente todo aquello que tiene que ver con la música: desde su existencia hasta su producción, desde su percepción hasta su representación visual cuando gráfica, o auditiva cuando sonante. Desde su germinación en la idea hasta su parición en la obra; desde el balbuceo en el niño o en el hombre originario en tanto que ser social, hasta el sintetizador en el contexto social que ha forjado el hombre al cabo de un crecido número de años”...

“...Se trata así de todos los productos que, de modo objetivo, concreto, el hombre crea como material *sonante*, como hechos de sonación: la *cosa sónica*, o más propiamente, el *producto de sonación*, y reservamos la noción de *fenómeno sonoro* para aquellos hechos de la naturaleza...”

“Cosa sónica que resulta de complejos y peculiares movimientos vibratorios de unas formaciones cartilaginosas en la laringe por medio de un aire que toman y expelen los pulmones para funciones vitales muy complejas. Las criaturas que alcanzaron la etapa del *homo sapiens* desarrollaban estructuras y mecanismos que permitieron que ese aire interviniera en otras funciones igualmente vitales, y que implicaban la presencia *del otro*”...

“Esas complejas funciones permitieron que al expelerse el aire se convirtiera en aquella otra cosa que luego hemos llamado *sonido*. Aquellos seres empezaron a disponer de algo que podían *hacer, mostrar, dar, ofrecer, ceder, librar*, etc. Así el efecto sonante estuvo en la vida de unas criaturas que se iniciaban en formas prístinas de la vida grupal” Se reconocían, se comunicaban.

“La *sonación* tuvo, en su origen biológico, una función que alcanzaría la categoría de primer factor social: **la comunicación**, mecanismo catapultante que lanzó aquellas especies de la manada a la horda”.

Como factor social la función comunicante se expresó por una parte por el lenguaje articulado, y por otra por las distintas manifestaciones de la música.

Un largo proceso de cambios fisiológicos en el desarrollo corporal de aquellas criaturas entraron en relación con los desarrollos ergológicos manifestados en la evolución de sus herramientas y útiles de trabajo, cambios que, en tanto laborales, productivos, se reflejaron recíprocamente en las relaciones grupales de aquellos antecedentes del hombre.

“En estas condiciones que el hombre dispuso de un *repertorio de sonaciones* que más que imitación idílica fueron formas emitentes desarrolladas en íntima conexión con las relaciones grupales, adquirían de inmediato, mediante formas ingenuas de asociación, valores sgnicos dentro de los modos de vida alcanzados en tales estadios primigenios de la humanidad, efectos que, insisto en llamar sónicos, productores de sonaciones y no sonoros por cuanto este término tiene connotaciones diferentes”.

Efectos semejantes quedan en las culturas actuales cuando a un esfuerzo físico, de aplicación de fuerza o como contracción muscular ante un dolor, se emiten fuertes gruñidos o ásperos ronquidos, o, por el contrario, las griterías inarticuladas en los momentos de júbilo inesperado.

-----Explicación del ejemplo-----

Oigamos un ejemplo de esos gruñidos o voceaciones que acompañan el esfuerzo de trasladar enormes piedras de una cantera, dirigidos por un guía que intercala un canto. Algo semejante puede haber ocurrido en Egipto al trasladar los bloques para la construcción de las pirámides, o también, otros edificios de la antigüedad. El canto es iniciado por ese guía que entona una copla e introduce órdenes al grupo, el cual responde colectivamente con un grito de esfuerzo para mover la roca. Este ejemplo se produce en España a miles de años de haberse iniciado este proceso en el hombre primigenio. Aparece en la colección Cantos y danzas de España, realizada por Alan Lomax.

Ejemplo 1 --Canteiros de Pontevedra, Galicia.

El hombre comenzó a utilizar aquellas sonaciones en los momentos en que debía buscar sustento, librarse de los animales agresivos, comunicarse con entes sobrenaturales, desarrollar una comunicación oral colectiva para conservar hechos y conocimientos importantes que debían perdurar en el grupo, como eran técnicas de trabajo,

¹ León, Argeliers, *Por el camino de la Musicología*, Revista TEMAS, nos. 18-19, La Habana, dic de 1999.

narraciones históricas y otras que alcanzaban funciones diversas. La voz se proyectaba con alturas y distribuciones rítmicas peculiares, llevaba un mensaje emitido por uno o varios individuos y era recibido por el resto de participantes como receptores.

Eran cantos que constituían otras formas de comunicación, dirigidas colectivamente a un grupo de animales para domeñar y domesticar, o bien, para realizar la caza necesaria para el mantenimiento del grupo, dirigidas también al propio grupo como cantos con esa función comunicante que el colectivo debía mantener en su memoria, o cantos acompañados de expresiones corporales dirigidos a deidades o entes sobrenaturales pidiendo protección, ayuda.

Otras voceaciones podían mantener un ritmo constante que ayudara a llamar la atención sobre la oferta que se hacía para el intercambio de productos.

Podemos observar a través de imágenes conservadas en el interior de cuevas en Europa, cómo el hombre ya manejaba herramientas y armas, y cómo realizaban su trabajo colectivo.

Ejemplo 2 --Decoraciones rupestres y mujeres danzando.

En las decoraciones parietales vemos grupos de hombres rodear una manada armados con lanzas. Podemos interpretar que se trata de una cacería o una danza, o también de una batalla, pero las actitudes nos pueden revelar, además, la comunicación que se establece entre el grupo de cazadores a partir de movimientos corporales con determinadas expresiones que podemos encontrar hoy entre los danzantes de un rito religioso. Y es que se relacionan en este hecho la función del canto, el uso del arma o instrumento de trabajo expresando el acecho u orden de ataque y el significado de las voceaciones como gritos de pavor o advertencias relacionadas con el hecho ilustrado.

“Se ha obtenido, así, un producto por la acción colectiva, consciente, de realizar un trabajo dentro de una función social enmarcadora, la cual adquiere un determinado y preciso valor sígnico, también cumple una función social comunicante, ordenadora de una acción racional creadora, mediante juegos de la fantasía expresada en un acto complejo ejecutante”².

- - - - -Explicación al ejemplo siguiente- - - - -

Oigamos un ejemplo de la actualidad cubana. Se trata de las voceaciones que, de manera colectiva y particular, enuncia cada uno de los vaqueros que conduce una manada de reses.

Las reses son conducidas por estas voces, que emiten los hombres que las rodean montados a caballo. Cada uno envía un mensaje en particular aunque es una acción colectiva, acción racional creadora, comunicante de un mensaje de valor sígnico, que recibe la res y que la impele a obedecer la orden.

Ejemplo 3 --Cantos de vaqueros. Escena tomada en la Sierra Maestra, Cauto Cristo, Bayamo, en trabajo de campo realizado en febrero/2005.

- - - - -Hasta aquí cantos y escenas- - - - -

Fernando Ortiz³ al referirse a lo poco que se conoce de los cantos de los aborígenes cubanos, considera que: “los cantos de los indios, en cuanto a sus funciones, “podríanse clasificar en varios modos. Un grupo de ellos serían los cantos profanos y de otro el de los religiosos: varios, los menos, serían los colectivos, y entre estos los habría de trabajo (caza, pesca, agricultura, industria), de magia, religión, política”.

Como ejemplo cita a Bartolomé de Las Casas: “La letra de sus cantos era referir cosas antiguas, y otras veces niñerías como *“tal pescadillo se tomó desta manera y se huyó”* y otras semejantes, a lo que ya en aquellos tiempos entendí dellos” Esto parece demostrar, sigue diciendo Ortiz, “que los indios de Cuba, como los negros de África, traducían en cantos la crónica de los episodios cotidianos”, y comenta que “en las ingráficas culturas muchas veces ciertas expresiones que a los europeos parecen “niñerías” como a Las Casas, no son sino “a modo de proverbios o fábulas tomadas del íntimo conocimiento de la vida de los animales...como episodio proverbial exaltador de la astucia, como se pueden observar en todas las literaturas folklóricas primitivas” Y concluye:

“Los cantos realizaban una trascendente función social, intervenían en todas las manifestaciones de la solidaridad tribal”. De este modo Ortiz describe las distintas funciones comunicantes que se ejercían a través de los areítos y menciona diferentes citas de los cronistas:

² León, op cit.

³ Ortiz, Fernando, *La Africana de la Música Folklórica de Cuba*, pp 13 a 37, La Habana, Ministerio de Educación, 1950

“Cuando se juntaban muchas mujeres a rallar las raíces de que se hacía el pan *cazabi*, cantaban cierto canto que tenía una muy buena sonada” ... “cantaban también los remeros en sus canoas y lo harían también en otros trabajos colectivos” (Ortiz op cit, p 25)

En otra cita Ortiz aclara, sabiamente, que estas son descripciones de los cronistas, y al comentar la narración del cronista Núñez Cabeza de Vaca expresa: “Pero no sabemos la métrica ni la morfología de tales cantos, ni sus efectos melódicos” (Ortiz, op cit, p 17)

Y estos cantos se conocen hoy en países latinoamericanos con ascendencia aborigen. En España se usan aún cantos de arrieros, de segar, de arar, de conducir ganado, de levantar y trasladar grandes piedras (como el ejemplo que analizamos antes)--. A nuestra América llegaron con los colonizadores cantos de trabajo, romances históricos y narrativos, que se sumaron a los ya existentes en nuestras culturas. También en África se conocen cantos de remeros en el río Congo, y cantos de mujeres en los cultivos, narraciones históricas de los gritos y voceaciones que ayudan a tareas específicas. De ellos se usaron en Cuba cantos para cortar caña, para colocar los polines de las vías férreas, para amasar el pan, cantos colectivos, a coro, para separar los granos de café y otros.

----- Explicación del canto de remeros -----

Los remeros del río Congo tienen que trasladar grandes canoas en aquel río caudaloso, a veces a contracorriente, y para ello usan grandes canoas que conducen muchos hombres bajo el mando de un guía. En el ejemplo que sigue oiremos un canto igualmente responsorial, que la voz conductora es dada por dos hombres que cantan a dúo con una bella armonización, y responde un poderoso coro de voces masculinas con un canto que produce una emoción estética como cualquier obra coral importante. Aunque canto de remeros, éste resulta estar, muy lejano en su complejidad, de aquel mencionado por Las Casas en su sencillez.

Ejemplo 4 -Canto de remeros del río Congo.

----- Hasta aquí los Remeros del Río Congo -----

Como remanente de aquellos cantos que pudieron usar los esclavos africanos en las plantaciones ofrecemos este, grabado a un anciano en La Habana. Lo hemos escuchado en otras provincias y lugares como Placetas, en Villa Clara y El Guayabo, en Pinar del Río. En ocasiones lo introducen en fiestas de diversión colectiva, pues hoy está en desuso, ha perdido su primera función como canto estimulante del esfuerzo.

Ejemplo 5 -Canto de cortar caña, (anciano negro descendiente de esclavos, Viejos cantos afrocubanos)

-----Hasta aquí cortador de caña-----

--- Explicación del siguiente ---

El siguiente es otro canto, para un trabajo ritual de iniciación, grabado a un descendiente de africanos que pertenece a una secta conga, tiene una índole secreta dentro de la ceremonia, el oficiante requiere silencio y concentración, se canta *a capella* percutiendo directo sobre la tierra.

Ejemplo 6 -Canto de trabajo ritual, (para ceremonia de iniciación, Viejos cantos afrocubanos)

-----Hasta aquí el canto ritual-----

-----Sigue el ejemplo de trabajo en pilones-----

En países de Nuestra América podemos encontrar mujeres y hombres del pueblo que cantan lavando y paleando la ropa en el río o moliendo los granos en un pilón. Podemos ofrecer dos ejemplos de estos últimos y observar el ritmo de cada uno, muy sencillo el primero y con mayor complejidad, el segundo: --obsérvese la melodía del *piloneo*, en el que ejecuta el hombre.

El primero se trata de una mujer que pila maíz en un gran pilón, cantando una copla que introduce al grito de esfuerzo, grabado por Juan Liscano e incluido en una colección de Alan Lomax sobre Venezuela. El segundo es producto de un trabajo de campo reciente, grabado a un hombre que, además realizaba otros oficios también acompañados de canto. En éste reproduce un antiguo canto en *creole*. El piloneo en sí ofrece una respuesta melódica por las alturas diferentes que obtiene al raspar la pala y continuar el golpe del pilón.

Ejemplo 7 --Canto de pilar maíz, Venezuela, y foto del disco de Liscano

Ejemplo 8 --Canto de pilar café, Sierra Maestra, Cuba, video

-----Hasta aquí ambos ejemplos- - - - -

Como hemos visto, estos cantos han llegado hasta nosotros y se mantienen en nuestro pueblo como en otros pueblos latinoamericanos. Así nos han llegado susurros y tarareos que entona la madre para dormir al hijo, voceaciones que usan los arrieros para conducir las arrias de mulas, cantos rítmicos para calafatear embarcaciones, otros para pregonar las mercancías, narrar historias, cortar caña, amasar el pan.

- - - - -Sigue el ejemplo de Canto de cuna - - - - -

El siguiente ejemplo es un canto de cuna que fue introducido en Cuba por los exiliados cubanos que viajaron con sus familias a Venezuela, México y otros países cuando las guerras de emancipación. Este se lo cantaba una joven a su niño cuando mi madre era una jovencita, alrededor de 1906, en La Habana. Luego ella se lo cantaba a sus hijos, nietos y biznietos. Esta fue una grabación incidental hecha por mí en su casa. Muchos venezolanos la reconocen como el origen del himno nacional de aquel país. El canto de cuna es un canto que aparece en el ciclo familiar cuando hay un recién nacido, y siempre se canta a dos tiempos en el ritmo del mecido del niño.

Ejemplo 9 --Canto de cuna, María Teresa Savio, Cancionero Hispano-Cubano (canto de origen venezolano)

- - - - -Sigue el ejemplo de pregones de mangueros - - - - -

Este ejemplo corresponde a lo que en Cuba se llama “pregón de manguero”. Son pregones únicos de la ciudad de La Habana, que han ido desapareciendo por la inclemencia del tránsito, los cambios en los sistemas comerciales, de la venta a domicilio a la venta en supermercados. Tiene una marcada influencia de los cantos andaluces con sus melismas, pero los vendedores eran de origen canario. No existe en Cuba ningún otro pregón que se le parezca, aunque también hay otros muy originales.

Ejemplo 10 --Pregón del manguero. Cancionero Hispano-Cubano

- - - - -Sigue el ejemplo de Canto de orilé cruzado - - - - -

Los cantos de rogativas son muy comunes en España y otros países, pero en Cuba se limitan a algunas religiones populares. Esta es una rueda de creyentes del espiritismo que se unen en rueda tomados de las manos para crear un “cordón fluídico” con un médium cabecera, que se sitúa al centro a invocar los espíritus de los muertos, y cuando comienza el estado de posesión de los creyentes se escuchan los gritos de los posesos pidiendo ayuda. El momento de éxtasis crece en fuerza y velocidad y llegan a vocear a coro que desde lejos parece una gran maquinaria en movimiento. Esta ceremonia puede durar una hora o más. Fue una grabación realizada en un trabajo de campo en la zona de Media Luna, Bayamo, lugar donde existen muchos de estos centros llamados de cordoneros o de Orilé cruzado.

Ejemplo 11 --Canto de orilé cruzado. Cancionero Hispano-Cubano

“Elementos primigenios de origen hispánico y africano”

En 1492 se produjo el llamado Descubrimiento de América o, mejor, Encuentro de Culturas, y con él la conquista y colonización. El poblamiento de Cuba por los españoles comenzó en 1511 y consecuentemente la despoblación de aborígenes, debido a las matanzas y a las consecuencias de un choque de culturas entre las etapas primigenias de los nativos, que se encontraban en el tránsito del paleolítico al neolítico temprano y la cultura del Renacimiento que nos venía desde Europa. Mermó tanto la población que, aunque quedaran hijos criollos de español y mujeres aborígenes, ya en el Siglo XVIII apenas se reconocían sus aportes culturales, por lo que hoy no encontramos vestigios de su música, solo algunos instrumentos hallados en estudios arqueológicos y las narraciones descriptivas de los Cronistas de Indias.⁴

⁴ Ver Ortiz, Fernando, Africana de la Música folklórica cubana, La Habana, 1955.

Los negros africanos comenzaron a llegar tempranamente desde la misma conquista, --se menciona al negro *criollo* Golomón como héroe en el poema *El Espejo de Paciencia*, del canario Silvestre de Balboa (1604)⁵--, pero la entrada masiva de esclavos comienza a fines del siglo XVII para incrementarse al siglo siguiente con el desarrollo del auge azucarero. Entre el inicio de la conquista y el decurso del siglo XVI se fundaron las principales ciudades y pueblos del interior de la Isla y entre ellos, luego, La Habana, situada en el puerto que establecería las comunicaciones entre España y los demás puertos de la América. Es en Bayamo, en la zona oriental, la segunda ciudad fundada por los españoles, donde se menciona al negro criollo Golomón, a indios, mestizos de negros y caballeros españoles que toman parte en el rescate del Obispo Altamirano. Esto ilustra la acuarela humana que iba formando nuestro pueblo.

Alejo Carpentier⁶ se refiere a la palabra *criollo* como publicada por primera vez en una “Geografía y Descripción Universal de las Indias”, de Juan López de Velasco (México, 1571-1574), de modo que “lo criollo” está presente desde la colonización y poblamiento de Nuestra América hasta nuestros días.

Fernando Ortiz considera que Cuba es un país multiétnico. Introdujo el término *transculturación* como “*un proceso dialéctico, proceso transitivo de una cultura a otra donde se producen los hechos de desajuste/ajuste, de pérdida/conservación y su síntesis en un nuevo producto que se impone como sistema de comunicación social*”

Dos troncos principales nutren a nuestro pueblo: el aporte hispánico, principalmente el idioma, que nos sirve como lengua madre para comunicarnos con las etnias africanas y ellas entre sí, pues aquellas hablaban lenguas diferentes. Luego le sigue la guitarra y otros instrumentos de púa, los textos en forma de copla y décima, refranes y fórmulas culinarias y de vestuario, la religión y el complejo cultural europeo heredado de muchos siglos. Por otra parte, el aporte africano, que se integra con sus elementos culturales: música, danza, religión aportes de las lenguas étnicas, culinaria, etc. de un modo más lento en su proceso. A partir de la consecuente “criollez”, suma de todos estos aportes culturales, comienza a definirse el talante del pueblo cubano.

Con los mismos *elementos de estilo* --llamémosle “materia prima musical”--derivados del aporte español y africano, se conformaron en Latinoamérica géneros similares en su origen pero diferentes “*por cuanto sonaban distinto*”.

Al respecto el venezolano Simón Rodríguez escribió en 1828 afirmando nuestra *criolledad* americana que, “*los hijos de los españoles se parecen poco a sus padres-- y añade: la lengua, los Tribunales, los Templos, y las guitarras engañan al viajero. Se habla, se pleitea, se reza y se tañe a la española*”⁷.

Formas del habla coloquial, con gestos, formas de caminar, de reír, de vestir, distinguen al cubano de antes y de hoy. Al enfrentarnos al término *cubanía* tenemos que partir del hombre cubano y relacionarlo con su historia, con el contexto social y ecológico, con sus gustos y preferencias. Este ha sido un proceso de desarrollo que demuestra la identidad de todo el pueblo.

En el momento de la colonización, en la España recién unificada, ocurrían cambios importantes en la música del pueblo. Las canciones, danzas, romances, ya tenían estructuras diferenciadas de la música de las cortes. Entre el siglo XV y el XVI, comenzaron a aparecer antiguas tonás y canciones con textos a base de coplas y seguidillas que dan origen a los primeros rasgos del *cante flamenco* en España, y a sus derivados en la América. Las primeras migraciones que llegaron a América desde España venían precisamente de la región andaluza y fueron las portadoras de aquellos rasgos con los que se conformaron de inmediato las primeras manifestaciones de música *criolla* en Cuba con antecedente hispánico, el *punto cubano* y la *guaracha*. Estaban presentes los instrumentos de cuerda pulsada, las escalas medievales --que aún persisten en los puntos cubanos- y sonos y cancioncillas con textos octosilábicos como coplas y décimas, que de inmediato usó el pueblo en las capas más populares.

-----Sigue el ejemplo de Bueno bueno -----

Hemos seleccionado dos ejemplos del siglo XIX, uno aprendido por herencia de un anciano por el campesino, también anciano que me lo grabó en un trabajo de campo en 1948. Se trata de un punto, que es el único ejemplo que he encontrado de un modo antiguo plagal, cantado en una zona rural de la provincia de Las Villas. Obsérvese el contenido del mensaje, en que el hombre expresa su situación precaria de modo crítico, característica propia de todos los cantos de trabajo en sus orígenes.

Ejemplo 12 --“Bueno Bueno”, Cancionero Hispano-Cubano

⁵ Lezama Lima José, Antología de la Poesía Cubana, Tomo I, CNC, La Habana, 1965

⁶ Carpentier, Alejo, *América Latina en la confluencia* en: Musicología en Latinoamérica, y en: *América Latina en su música: Siglo XX* Editores, México, 1977.

⁷ Carpentier, op.cit.

-----Sigue el ejemplo de El negro bueno -----

El siguiente ejemplo es una guaracha antigua, cantada por las llamadas “tandas de guaracheros” que amenizaban los sainetes de los teatros. Es una pieza de carácter jocoso que rememora las antiguas jácaras de las tonadillas y sainetes españoles, que en España se prohibieron por el nivel de grosería que alcanzaron sus textos. En Cuba, la guaracha siempre ha representado este tipo de música de carácter humorístico, que casi siempre se refiere a la mulata, pero en este caso se trata de un hombre. Hasta el día de hoy se mantiene la guaracha con los timbres y arreglos instrumentales de los grupos bailables actuales. Esta es una grabación en estudio para un disco sobre la historia de la guaracha realizado por nosotros.

Ejemplo 13 --El negro bueno, guaracha

---Hasta aquí la explicación y los ejemplos -----

La música de los esclavos africanos estuvo en un uso muy privado entre los diferentes grupos étnicos en los propios barracones y en las Sociedades o Cabildos urbanos que organizaron a partir del siglo XVIII. Las autoridades españolas prohibían sus toques y fiestas rituales, que solo podían realizar con una venia en las fiestas oficiales. De estos grupos, que se han ido mezclando por la relación familiar, quedan evidencias de los grupos *yorubas*, los del conglomerado *bantú* y las sociedades *abakuá*, del Calabar, que son sociedades secretas masculinas. En estas religiones hoy participa toda la población, de cualquier origen que sea, y en una misma familia se puede encontrar la práctica de música y religión de las etnias que perduran.

-----Explicación y Ejemplos de música africana-----

Escuchemos en el siguiente ejemplo un canto a solo que expresa un mensaje a una deidad yoruba, cantado por un anciano oficiante. Le acompañan los tres tambores sagrados de esta religión, *Iyá*, *Itótele* y *Okónolo*, los que al igual que en las demás religiones de origen africano establecen una relación de mensaje entre la voz y el contenido del rezo, que a la vez se comunica a la deidad y a los asistentes participantes que deben responder con el coro.

Ejemplo 14 --Música yoruba: Rezo a Obatalá por Trinidad Torregosa.

----- Hasta aquí rezo yoruba -----

Le sigue una parla, una conversación entre los jefes de una potencia *abakuá*, en la comunicación se está invocando a diferentes historias ocurridas en la vida de este grupo oriundo del Calabar, por la lucha entre dos regiones de la posesión *del secreto de la voz*. En este ejemplo cantan los jefes del grupo y los asistentes apoyan lo dicho. La influencia de las entonaciones y ritmos de estas palabras y de otras dichas en otras lenguas están presentes en las formas y acentuaciones del habla coloquial de los cubanos. Los textos se mantienen en la memoria y hoy no se recuerdan los contenidos exactos de muchos de ellos:

Ejemplo 15 --Música abakuá: Enkame. (Viejos Cantos Afrocubanos)

-----Hasta aquí ejemplos y explicación de rezo y enkame -----

En estos primeros siglos los negros criollos, libertos o esclavos pero asentados en las ciudades, se integraron a oficios domésticos y sociales. Muchos aprendieron música y formaron orquestas que interpretaban la música europea con un acento ya cubano; asimilaron e interpretaron el zapateo y el punto cubano, pero también integraban parte de los Cabildos de Nación, donde se les permitía participar en sus fiestas religiosas y divertirse con rumbas o música de carnaval. Tenían permisos para determinadas fiestas, como las llamadas del Día de Reyes, comparsas que salían a las calles con disfraces significativos de tipos africanos.⁸ En el siguiente grabado están representados distintos tipos de varias religiones. Desconocemos cuales están representados ni el significado de sus danzas, pues los cronistas sólo señalan lo pintoresco de sus bailes, y estos trajes y modas han desaparecido con muchas de las etnias representadas en aquel momento.

----- Presentación de la ilustración de comparsas y videos -----

Ejemplo 16 --Ilustración de comparsa.

Ejemplo 17 --Video: Comparsa de la culebra, tomado de “Sobre la conga”

⁸ Ortiz, Fernando, *La Fiesta del Día de Reyes*,

Por otra parte, la música de la Iglesia Católica, extendida por todas las capitales y ciudades latinoamericanas importantes, tuvo su reflejo en la obra de Esteban Salas y otros maestros de capilla desde el siglo XVIII, tanto en la Catedral de La Habana como en la de Santiago de Cuba.

En el ejemplo que presentamos ofrecemos un fragmento de una obra de Salas. Se trata del *Benedictus*, de la Misa en Sol menor, grabada por el Coro Exaudi, de Cuba, dirigido por la maestra María Felicia Pérez, con la colaboración de los Monjes Benedictinos de Silos. Tanto el coro Exaudi como otras prestigiosas agrupaciones corales de Cuba tienen el empeño de grabar y dar a conocer la obra completa de este autor, que se considera el primer músico importante de nuestra nación. Esta obra está siendo restaurada y editada por la Oficina del Historiador de la Ciudad.

Ejemplo 18 --Imagen de la Plaza de la Catedral y música de Esteban Salas.

----- Hasta aquí explicación y ejemplo -----

En el siglo XVIII se habían establecido astilleros para barcos, fábricas de azúcar, haciendas tabacaleras, pueblos y ciudades y, sobre todo, sembrados y pequeñas fincas que suministraban a las poblaciones sus productos agrarios. Pese a las prohibiciones del Estado español, existía un comercio libre de bucaneros en puertos no habilitados que cambiaban productos de primera necesidad por suministros de carnes saladas y abastecimientos para sus barcos. Los barcos negreros estaban autorizados pero además existía un contrabando constante. Las migraciones de españoles se habían dirigido hacia labradores peninsulares y canarios o “isleños” a los que se dotaba de tierras de labranza y podían venir con sus familias. Ellos fueron los que más desarrollaron la siembra y cultivo del tabaco por ser un cultivo especializado y cuidadoso. También aportaron sus músicas y danzas que mantuvieron mientras las colonias de emigrantes eran más nutridas.

En este primer panorama musical que se menciona en publicaciones del siglo XVIII, aparecen funciones de teatro que ofrecían sainetes y tonadillas en las que se introducían canciones similares a las *jácaras* españolas pero con indudable sabor cubano, que ya hemos mencionado: las *guarachas*. Además, en algunos de aquellos programas aparecía el *zapateo*, forma bailable, interpretada con el *tiple* u otro instrumento de cuerda pulsada y que tenía una frase cantable (el punto cubano) que ya incorporaba la décima octosílaba. En su origen el zapateo era forma de expresión de los campesinos, pero se bailaba en las calles de la ciudad por caleseros que además improvisaban el punto. Todas las manifestaciones populares fueron descritas por cronistas y en revistas que se publicaban, por esto en muchos grabados antiguos aparecen escenas de zapateo y los requisitos de ser bailados en parejas, que se ofrecía el sombrero a la dama para recibir su venia en el baile, los instrumentos que lo acompañaban y el ambiente de fiesta en las Casas de curar tabaco que eran espaciosas. En el ejemplo que ofrecemos veremos un dibujo de autor desconocido publicado en el libro de Manuel García de Arboleya, en 1859, con la presencia de numerosos participantes y un hombre tocando el tiple y un joven tocando el güiro. En muchas décimas cantadas se expresa que esta música se ejecutaba siempre “al son del tiple y el güiro”.

---- Ejemplos de ilustración en casa de tabaco y zapateo ----

Ejemplo 19 --Ilustración de zapateo en casa de tabaco y zapateo por Alejandro Aguilar.

El siguiente ejemplo ilustra un zapateo ejecutado por un laúd, instrumento que sustituyó al tiple y a la bandurria, y es imprescindible en la música campesina aunque a veces es sustituido por el tres o la guitarra. Lo ejecuta Alejandro Aguilar, instrumentista, poeta y maestro de generaciones. Sólo le falta el güiro, pues fue una grabación incidental en su casa en 1948. Como ejemplo representativo conserva las características fundamentales del zapateo que nos llega desde el siglo XIX.

La otra ilustración es la de una obra aparecida en el Álbum Regio, realizada por el compositor Vicente Díaz de Comas y dedicada a la Reina Isabel Segunda de España. Copiamos su primera página ilustrada con uno de los Escudos vigentes en la entonces España colonial, de un zapateo compuesto por él. Además, acompañamos la grabación del mismo zapateo grabada por un joven pianista cubano.

----- Ilustración y zapateo del álbum de Díaz de Comas-----

Ejemplo 20 --Ilustración de escudo y música (El álbum Regio).

---- Hasta aquí ejemplos de zapateo-----

De modo que podemos expresar que en el tránsito del siglo XVIII al XIX, ya existía *música criolla* con elementos transculturados de las culturas africana y española, y del aporte que pudimos recibir de Nueva Orleans, México y algunas ciudades del Caribe y Suramérica.

Las flotas comerciales que venían desde España a las capitales latinoamericanas tenían una larga estada en el puerto de La Habana, pero en el tránsito hacia otros países, portaban, no solo mercancías sino las músicas y bailes que aprendían los navegantes y viajeros en los teatros y tabernas del puerto. Este *toma y daca* permitió la relación estrecha con elementos surgidos en otros pueblos que fueron asimilados en Cuba. De este modo llegaron a Argentina los elementos de la habanera, y nos llegaron a nosotros ritmos y sonoridades de todo el continente. En España se calificaron de americanos o de *La Habana*, los llamados “cantes de ida y vuelta”, es decir, elementos de estilo españoles integrados y criollizados en nuevos géneros creados por nosotros, los latinoamericanos, y luego regresados a la Metrópolis.

Pudiéramos concretar expresando que, a fines del siglo XVIII, teníamos un teatro que dio origen al *teatro bufo* cubano en los primeros años del XIX, que existía una muy buena música religiosa, cabildos de nación con música africana, y africanos y criollos negros ejecutando música cubana: *contradanzas, guarachas y puntos*, y pequeñas orquestas que acompañaban a los grupos de ópera y zarzuela con sus orquestas *típicas*. Existía también un fuerte movimiento social hacia la liberación política y económica que dio una nueva fisonomía al siglo que recibíamos.

El proceso de transculturación que se operó en aquellos momentos recibió elementos de estilo de ambos troncos formadores para dejar desde el siglo XVIII la evidencia de una nacionalidad cubana en los primeros géneros creados por nuestro pueblo, para desarrollarse, fijarse y crear otros en el extenso siglo XIX.

SEGUNDA CLASE. (MARTES 14)

“El siglo XIX. Elementos heredados del siglo XVIII en la música culta y popular”

En el siglo XIX la música sacra había llegado a su mayor desarrollo en la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba, a la que se había trasladado en 1764 Esteban Salas (La Habana, 1725, Santiago de Cuba 1803) después de haber realizado una larga obra en la Catedral de La Habana. El Archivo de la Iglesia de la Merced conservó obras de Salas y otros autores y en el de Santiago de Cuba se conserva todo el resto de su obra que está siendo revisada y editada en estos momentos. Además los coros actuales ofrecen festivales de esta música en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, convento franciscano del Siglo XVI convertido en Centro Cultural y en la antigua Iglesia de Paula, dedicada exclusivamente a esta música. Desde luego, la brillantez de aquella obra, similar a la de otros grandes maestros de la América Latina tuvo un lento pero decisivo declive en este nuevo siglo, desde su nueva presencia a mediados del siglo XX hasta nuestros días en los que alcanza un gran auge por el desarrollo coral.

Ejemplo 21 --Ilustración Del libro de Arboleya: Catedral de Santiago

Mientras tanto se incrementaba la entrada de música europea que traían los propios inmigrantes --muchos franceses que huían de la Revolución haitiana-- y otros que venían de Nueva Orleans, o se unían a las compañías de ópera y zarzuela que recorrían otras ciudades americanas.

En los primeros instantes eran muy usadas, para conciertos, las salas de grandes residencias de personas enriquecidas en La Habana y otras capitales. Comenzaron a llegar pianos y espinetas, maestras francesas que daban clases de música, baile y costumbres elegantes. Proliferaron las pequeñas orquestas que interpretaban *contradanzas criollas*, minuets *afandangados* y otros bailes. Esas mismas orquestas tocaban en el salón elegante, en *bailes de cuna* o academias para la “gentualla”, como los calificaban los cronistas, pero además acompañaban a las funciones de ópera duplicando algunos instrumentos. La *contradanza* “tocó a locura” según algunos historiadores.⁹

“Aunque se conocen y ejecutan en esta Isla todos los bailes modernos --comenta Arboleya --, prepondera entre ellos eclipsándolos la irresistible danza criolla, verdadera especialidad cubana. No es otra cosa que la antigua contradanza española (y contradanza la llaman aún los músicos)... Su música es de un estilo peculiar, y tanto que quien no la ha oído a un iniciado en vano intentará tocarla aunque la tenga perfectamente escrita. Consta de dos partes, cada una de ocho compases en dos por cuatro, formando por la repetición de aquellas el número de 32, a cada ocho compases corresponde una figura en el baile, las cuales son paseo, cadena, sostenido y cedazo...”

----- Explicación de los ejemplos-----

La *contradanza* se ejecutaba en los bailes con la Orquesta que llegó al siglo XX con el nombre de Orquesta típica. Este era un pequeño conjunto de cámara formado por una flauta, dos clarinetes, dos violines, un contrabajo, un fíglo o bombardino, un pequeño tímpano y un güiro. Existieron numerosas orquestas, casi siempre dirigidas por los propios

⁹ Arboleya, José García de, Manual de la Isla de Cuba, Imprenta del Tiempo, La Habana, 1859.

compositores, que llegaron a realizar cientos de obras que se editaron en revistas para las damas o para situar en sitios de venta. Las partituras se editaban para piano y en ocasiones la orquestación era colectiva, cada músico conocía cual era la voz que le correspondía a su instrumento. Estas instrumentaciones simples llegaron al danzón del siglo XX, aunque los músicos conocieran lectura musical se tocaba “de oído”. El primer ejemplo se considera que fue compuesto y editado en 1809, El segundo, más elaborado tiene una introducción a manera de fanfarria para poner en orden las parejas del baile.

Ejemplo 22 --“San Pascual Bailón”

Ejemplo 23 --“El dedo de Landaluce” e ilustración de baile en Puerto Príncipe, hoy Camagüey (Del canto y el tiempo)

La cancionística, tuvo manifestaciones “criollas” desde inicios del siglo XIX a partir de canciones para el salón elegante que se publicaban en las numerosas revistas femeninas. Eran canciones con acompañamiento de piano, que ostentaban elementos de origen europeo: frases melódicas más extensas al usar textos endecasílabos, con contenidos de un neoclasicismo en proceso de transición hacia un oscuro romanticismo, con textos europeos traducidos o poemas de poetas nacionales. Aquellas melodías eran ricas en bordaduras, grupetos y apoyaturas que nos llegaban con las arias y romanzas de óperas escuchadas en nuestros teatros. También hubo “casas de música” que editaron estas composiciones de autores cubanos o se realizaron ediciones en París y Madrid.

----- Explicación de ejemplos-----

Esta grabación, interpretada por el barítono Ramón Calzadilla, corresponde al disco *Canciones cubanas del siglo XIX*, producido por mí en la Empresa de Grabaciones EGREM, que aún no ha salido al mercado.

Ejemplo 24 --Canción salonnere, La Belisa, por Calzadilla e ilustración del Teatro Tacón, Arboleya

Estas canciones, compiladas en álbumes lindamente encuadernados, hacían una colección de canciones y contradanzas que toda persona que poseía y ejecutaba el piano utilizaba para amenizar las reuniones en tardes y noches entre amigos. Dice Argeliers León: “Un momento de nuestra canción fue el que se cobijó dentro del sentimiento libertario desde mediados del siglo XIX con canciones tiernas, amorosas, idílicas, que simbólicamente tomaban una palma, un sinsonte, o una muchacha de la ciudad de Bayamo, para cantarle como gentil bayamesa que resumiera en la mujer cubana la novia de todos los cubanos patriotas...Estas canciones tuvieron una línea melódica más fluida, regularmente articulada en frases y períodos, sirviendo para varias estrofas, y muy cerca de un aire lento de vals, de un vals tropical, que fue la réplica, repartida en todo el continente, del vertiginoso vals vienés”.¹⁰

Junto a esta canción elegante, el pueblo creó un estilo de canción popular, de estructura binaria, con métrica de 2/4, y un bajo ostinato característico en la guitarra (corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas), que luego apareció en otros géneros. Nos referimos a la *canción habanera*, sencilla, de texto amoroso e ingenuo, aparecida en la base del pueblo en los años 1830 al 1840. Esta canción emigró inmediatamente a España con el nombre de *tango americano* o *canción americana*, y fue en España, precisamente, donde se calificó con el gentilicio *habanera*, de la Habana. Estas canciones, de creación popular, alcanzaron su auge mayor cuando se usaron en la Guerra de 1868 como canciones patrióticas.

Ejemplo 25 --“Tengo mi hamaca tendida” (1840) por Liuba María Hevia

Ejemplo 26 --“El expatriado” (1868), por Liuba María Hevia

El compositor Sebastián Iradier hizo universalmente famosa a la habanera al crear *La Paloma*, y otras muchas, entre ellas *La Nenguita*, que tiene como estribillo una antigua guaracha cubana:

“Me llaman María La O
y no hay negra como yo
más bonita sí la habrá
pero más graciosa no.

----- Explicación del ejemplo -----

María Cervantes, hija del compositor Ignacio Cervantes canta esta guaracha del siglo XIX atribuida a un autor llamado Ramitos y está acompañada por un dúo de pianistas que capta el sentido del acompañamiento de guitarras que tenían

¹⁰ León, Argeliers, Del canto y el tiempo, Pueblo y Educación, La Habana, 1974

las Tandas de Guaracheros que actuaban en los teatros. Este es un género enteramente urbano y específico, en aquellos tiempos, de las obras de teatro vernáculo. María se dedicó a cantar canciones y guarachas y su estilo pianístico, similar al que escuchamos, fue tomado por otros pianistas-cantantes como Bola de Nieve.

Ejemplo 27 -- “A los frijoles caballeros”, María Cervantes, guaracha.

Muchos compositores europeos como Bictet, Lalo, Glinka y Ravel emplearon el ritmo y nombre de habanera cuando tomaban elementos de la música española para integrar en sus obras.

En Cuba la habanera pronto pasó al género lírico, mencionaremos como la más famosa a la habanera “Tú”, de Eduardo Sánchez de Fuentes, quién produjo otras quince o veinte habaneras que no alcanzaron tanto éxito. Otros autores, como Cervantes, incluyeron en sus obras de teatro una habanera, como lo habían hecho los compositores españoles.

Pero en la voz popular se inició un declive de la habanera al aparecer el bolero, que sumaba en su acompañamiento guitarrístico y en las líneas melódicas una estructura que se llamó “cinquillo cubano”, que era la suma en un compás, de *corchea-semicorchea-corchea-semicorchea-corchea*, que enlazaba las dos corcheas del compás anterior, como anacrusa, para cerrar en las dos corcheas del compás posterior.

----- Explicación del ejemplo -----

Observemos en el siguiente ejemplo el **cinquillo** ejecutado por la guitarra y cómo es seguido por la voz y la acentuación del texto. Es un ejemplo grabado a principios del siglo XX, pero con las características del bolero tradicional del XIX, cantado y acompañado a la guitarra por su autor, Eusebio Delfín.

Ejemplo 28 -- “Con las alas rotas”, Eusebio Delfín.

Esta figuración rítmica identificó el bolero cubano hasta la aparición del son, que le cambia de nuevo la estructura y lo incorpora como *bolero son* al cambiar aquel ritmo de cinquillo para adoptarlo al del son con un aire más lento.

Los grupos musicales que ejecutaban las canciones populares eran gentes del pueblo con ámbitos vocales de una octava o algo más, interpretaban las canciones a dos voces acompañados de dos guitarras. Las voces solían ser independientes, a veces con movimientos contrarios, y casi todos eran creadores de sus propias canciones, que luego se transmitían por tradición oral. En muchas de estas canciones se reflejaban los grupetos y adornos de las canciones de concierto, de arias o romanzas operáticas.

----- Explicación del ejemplo -----

Escuchemos al más famoso dúo de trovadores del siglo XX, María Teresa Vera y Lorenzo Hierrezuelo. Ella se inició a los dieciséis años cantando con su voz segunda y maestro, el trovador Manuel Corona. Luego siguió con otros “segundos hasta que en 1937 se unió a Hierrezuelo hasta que falleció en 1966. Su repertorio alcanzó cerca de mil canciones de varios estilos dentro de la tendencia que se ha llamado trova tradicional. Le estrenó canciones a muchos de los grandes trovadores como Manuel Corona, Rosendo Ruiz, Sindo Garay y Miguel Companioni, autor de esta canción de texto intimista. La grabación pertenece a un disco realizado por mí para las Bodas de Oro de esta excelente cantante, que ya contaba edad avanzada cuando grabó. Su gran cualidad fue respetar el ritmo interior de cada uno de los estilos de canción.

Ejemplo 29 -- “¿Porqué latió mi corazón?”, Ma. Teresa y Lorenzo

----- Hasta aquí la explicación -----

Desde su origen incierto a inicios del siglo XIX, hasta las dos primeras décadas del siglo XX, se conocieron estas llamadas canciones que diferían en distintas métricas: *bolero*, *habanera*, *guaracha*, en dos por cuatro; *criolla*, *quajira*, *clave*, en seis por ocho. Tenían una estructura de dos partes que se repetían con el mismo texto o estrofas diferentes. Fueron muy cultivadas por compositores de canciones líricas para el teatro y por los compositores populares que generalmente cantaban sus propias obras.

Oigamos un ejemplo de clave interpretada al estilo de la canción lírica de teatro, aunque su origen era muy popular, en la voz cultivada de la soprano María Fantoli, quien interpreta la clave marcando el ritmo rigurosamente, sin rubatos, acompañada por la voz del barítono Alberto Márquez

Ejemplo 30 --“Ojos brujos”, por María Fantoli, clave.

En la segunda mitad del siglo XIX se conocieron habaneras instrumentales para bailar en su *tempo* lento y cadencioso, pero también penetraron danzas europeas como la *mazurca*, la *polka* y sobre todo el *vals* que fue tan bien recibido que compartió los salones con la contradanza para modificar su estructura coreográfica, que era de cuadrilla, a baile por parejas enlazadas.

En toda la Isla proliferaron los autores de contradanzas y las orquestas que la interpretaban en los bailes de todos los niveles. Entre ellos se distinguieron músicos de un alto nivel como Manuel Saumell (La Habana, 1817-1870) e Ignacio Cervantes (La Habana, 1847-1905)

Al mencionar a Saumell como el padre del nacionalismo, Alejo Carpentier¹¹ fija la presencia de ritmos cubanos que se desarrollarían más adelante a partir del *ritmo de tango* que se conocía desde su uso en la guaracha y la habanera. “*De ahí que Saumell no sería sólo el padre de la contradanza, como se le ha llamado. Es el padre de la habanera (primera parte de La amistad), de la guajira (segunda de La Matilde), de la clave (La Celestina), de la criolla (segunda de La Nené), y de ciertas modalidades de la canción cubana en (segunda parte de Recuerdos tristes)*”. Saumell nunca salió de Cuba. Su vida precaria la distribuía entre clases particulares y ejecuciones con su orquesta en todo tipo de baile en que fuera contratado.

El otro músico importante, representativo del nacionalismo en la música cubana fue Ignacio Cervantes, eminente pianista discípulo de Nicolás Ruiz Espadero que viajó a estudiar a Francia y España y realizó una obra muy importante con las más de cuarenta danzas para piano, obras concertantes para piano, órgano y conjunto de cámara. Su música se divulgó en Cuba, Europa, México y Norteamérica pues ayudó a José Martí a coleccionar fondos para la Guerra de Independencia con sus conciertos de piano y acompañando a otros artistas cubanos.

En los finales del siglo XIX habían ocurrido dos guerras para lograr la independencia de Cuba. Durante la primera, en 1868, emigraron muchos actores del teatro popular hacia México y otras ciudades americanas. Casi todos los artistas del teatro bufo y muchos músicos trasladaron obras de nuestro teatro y la música cubana, entre ellos muchas guarachas, habaneras y danzones primitivos.

En 1879 Miguel Failde estrenó en Matanzas una danza aumentada como danzón, y se ha dicho que fue el primer danzón “Las alturas de Simpson”. Pero antes él había estrenado otros con este mismo nombre. Luego, en la guerra de 1895 también hubo una gran emigración en la que trasladaron elementos del danzón ya cristalizado y del teatro lírico que había iniciado su desarrollo. Las obras de aquel teatro lírico eran estructuradas por motivos cortos, parlamentos hablados, con arias, guarachas y canciones intercaladas. Generalmente sus argumentos se basaban en problemas amorosos de hombres adinerados con mulatas o mujeres del pueblo, que fue un tema muy reiterado. Les presento un aria de la zarzuela el “El brujo”, de José Marín Varona, compositor del teatro que se integró a la Guerra de Independencia. Este teatro continuó su desarrollo en la República en el Teatro Tacón, hoy Teatro Nacional, el Albisu y el Teatro Irijoa, que luego se llamó Martí.

----- Explicación del ejemplo -----

Esther Borja es la soprano más eminente del siglo XX, en lo que al teatro lírico se refiere. Ha participado en todas las zarzuelas y operetas de Lecuona, Roig, Rodrigo Prats, Jorge Anckermann y otros. Ha grabado toda la obra de Ernesto Lecuona, que la consideró su mejor intérprete, y la de otros compositores. Participó en películas y giras por los Estados Unidos, Argentina y otros países. Grabó un excelente disco a dos, tres y cuatro voces cuando no existía la grabación por multipista, lo que se consideró una verdadera proeza técnica, con la orientación del Ing. Medardo Montero y la producción del pianista y declamador Luis Carbonell.

Ejemplo 31 --“Es el amor la mitad de la vida”, de José Marín Varona, por Esther Borja.

El tránsito hacia el siglo XX contó también con la presencia de danzas y canciones introducidas por los norteamericanos luego de la primera intervención, consecuencia de la guerra Hispano-cubano-norteamericana. Pronto se conocieron formas bailables con elementos del *cakewalk*, *one step* y *two step* y más tarde, *fox trot* y *charleston* con versiones cubanas. Avanzando el siglo llegaron inmigrantes de las islas caribeñas angloparlantes que contribuyeron con sus calipsos y foxtrots.

Pero el desarrollo del danzón no se detenía. En 1910 un músico de la orquesta de Enrique Peña presentó otro nuevo danzón aumentado con un *montuno de son*. Este fue José Urfé, autor que alcanzó mucha fama con sus obras. Estrenó en Las Tunas, antigua provincia de Oriente, el danzón “El bombín de Barreto”, al que le agregó un montuno de son oriental aumentando su forma a un sencillo rondó. La orquesta de Enrique Peña, a semejanza de las orquestas que se

11 Carpentier, La Música en Cuba, Fondo de Cultura Económica, México, 1946

habían utilizado en el siglo XIX estaba formada por dos violines, una flauta de madera, dos clarinetes, un contrabajo, un fígle o un bombardino, un pequeño tímpani y un güiro.

----- Explicación del ejemplo -----

La estructura de este danzón, que luego se adoptó por todos los danzoneros, se convirtió en un pequeño rondó al alternar los ocho compases repetidos de la introducción con las partes expositivas por los clarinetes y los violines, y al final introducir un montuno de son, que a su vez, alternaba un motivo corto, fijo, con otro también corto pero improvisado por alguno de los instrumentos. Esta última parte era de forma abierta de manera de sonar música mientras los bailarines lo requerían. Para los discos esta estructura se reducía por la dimensión temporal de 3 o cinco minutos de duración que tenían.

Ejemplo 32 --“El bombín de Barreto”, danzón e ilustración de la Orquesta de Enrique Peña.

El siglo XIX, enteramente cubano, había dejado en los archivos más de seiscientos contradanzas, danzas, danzones, la obra de compositores líricos que llevaron a Europa y otros países por artistas de alto nivel que emigraron para colaborar con José Martí a recaudar fondos para el inicio de “la guerra necesaria” además de aportar un sentimiento arraigado de cubanía en la literatura -- poesía, novelística, decimarios--, que se editaban en libros u hojas sueltas. Había instrumentos de música en casi todas las casas de alta y pequeña burguesía y una fuerte tradición oral que trasladaba estos valores de padres a hijos.

TERCERA CLASE (MIÉRCOLES 15)

“El tránsito hacia el siglo XX. Presencia del disco, la radio y el cine.”

Nuestro siglo XX comienza con una intervención americana que culmina en unas elecciones para propiciar una república mediatizada. En ella se producen choques entre los patriotas de sentimientos independentistas, otros con sentimientos anexionistas, divisiones raciales luego de la valiosa colaboración de los negros que habían sido esclavizados y lucharon por su liberación y la de nuestro pueblo. Había una burguesía arruinada y otra que avanzaba por medio de artimañas políticas, más la penetración inmediata de importaciones de los Estados Unidos que abarcaron casi por completo los renglones más importantes del comercio. De todos modos se produjo un desarrollo económico que mitigó la situación posterior a la guerra en cuanto al aumento del comercio y desarrollo de la industria azucarera, que marcó una desigualdad económica entre las nuevas clases altas y el pueblo.

En La Habana una de las calles más importantes del comercio de propietarios españoles era Muralla, en la zona antigua. Allí, en un comercio de locería de la familia Humara, se estableció, en 1906, una agencia de importación y venta de discos para toda Iberoamérica de la marca Víctor. Otras casas comerciales también importaron diferentes marcas que vendían cilindros para los primeros fonógrafos, discos y equipos reproductores. La entrada del disco significó un adelanto tecnológico que permitía la difusión de la música cubana en todo el continente. Vinieron técnicos norteamericanos que escuchaban lo más popular y conocido de nuestra música, la grababan y luego la enviaban en discos fonográficos para ser distribuida en nuestro país, España y Latinoamérica. (Llevaban la materia prima y devolvían música como mercancía). Esto significó un auge para los músicos cubanos que puede considerarse a partir de lo investigado y relacionado por Cristóbal Díaz Ayala¹² en su libro de Discografía Cubana. En este libro consta casi todo lo que se grabó y divulgó en veinticinco años con un análisis pormenorizado de autores, intérpretes y conjuntos instrumentales. Señala lo tradicional y lo novedoso y nos pone en contacto con el mundo musical de los inicios de este siglo. Aparecen orquestas típicas de danzón y las primeras orquestas *charangas* “a la francesa” que se organizaron; todos los grupos y artistas del teatro vernáculo con sainetes o cuadros cómicos; canciones líricas por sopranos y tenores acompañados al piano por el ya eminente compositor Ernesto Lecuona; guarachas, boleros por dúos y tríos de trovadores, puntos cubanos por los primeros campesinos que grabaron, grupos de rumbas, marchas por bandas militares, algunas danzas, las primeras orquestas tipo jazzband, los primeros sonos grabados por María Teresa Vera con miembros del Cuarteto Oriental que dio origen al Sexteto Habanero, y cerca de cien canciones por esta trovadora.

La importancia del disco radica hoy en la documentada historia de la música, la función divulgativa que tuvo al conocerse nuestra música en toda Iberoamérica y recibir además la influencia de música latinoamericana y española por los mismos medios. Las discotecas especializadas hoy son verdaderos museos que conservan nuestros elementos culturales, que mantienen la memoria viva de nuestra música original de cada etapa, y por ello podemos comparar el acelerado proceso de transculturación ante el choque con la música de otras culturas cercanas. Además, nuestras bibliotecas y museos y muchas colecciones personales, atesoran las partituras o apuntes de todo este acervo histórico.

¹² Díaz Ayala, Cristóbal, Cuba canta y baila, Discografía cubana, vol I, 1898-1925, San Juan, Puerto Rico.

Los bailes populares eran numerosos en toda la Isla, y a ellos asistían las orquestas de danzón, grupos de música española que ejecutaban pasodobles, y se introducían los jazzband, sobre todo para sociedades de la burguesía en que los jóvenes la preferían. La población, dividida en clases, participaba en "Sociedades" ubicadas en distintos barrios de las ciudades y había sociedades de blancos, negros y mulatos, además de las Sociedades de la alta y mediana burguesía y los grandes bailes públicos que se celebraban en los jardines de las cervecerías o en los teatros o círculos de trabajadores. Estas fiestas se incrementaban en los carnavales, que en provincias se hacían coincidiendo con las fiestas del santo patrón de la población. Se organizaban comparsas con variados formatos instrumentales y además viajaban los músicos de uno a otro lugar de modo que trasladaban sus modos de hacer música y eran bien recibidos por lo novedoso que resultaban. Se había extendido el danzón, pero además se ejecutaban polkas, valsos, y bailes regionales españoles. En las poblaciones de la zona oriental se usó y usa el *órgano mecánico* que se había utilizado en la capital, además de pequeños formatos a los que se les llamó *changüí*

----- Explicación del ejemplo -----

El órgano mecánico se introdujo en Cuba en el siglo XIX, en formatos pequeños, accionados por cilindros de púas. A principios del Siglo XX se importaron, principalmente de París, los órganos de tubos accionados por fuelles de aire y acompañados por timbales, güiro y algún otro instrumento de percusión cubana. Tenían una gran estridencia y sonoridad, los hombres que lo accionaban moviendo una manigueta le daban cierto movimiento que marcaba más el ritmo de son, o polea o danzón. Se tocaba al aire libre o en locales abiertos que les decían *glorietas*, y allí acudía casi todo el pueblo a bailar. Actualmente es un instrumento típico muy querido en la zona oriental, aunque en días de fiesta nacional puede escucharse en las grandes ciudades. Es una de las fiestas populares más queridas por el pueblo. La polka se bailaba hasta los años cincuenta en los más intrincados pueblos de la Sierra Maestra. Hoy está en desuso sustituida por sonos de moda. La grabación que ofrecemos la hicimos en la casa de Pancho Solo, (Francisco Borbolla) uno de los hermanos Borbolla que tenía un tablado junto al mar donde acudía la gente los domingos a beber y bailar. La grabación la realizamos en 1950.

La filmación que ofrecemos la realizamos en un trabajo de campo en San Pablo de Yao, en la Sierra Maestra en el 2005.

Ejemplo 33 –Polka, Cancionero Hispano-Cubano.

Ejemplo 34 -- Órgano en San Pablo de Yao. (VIDEO)

----- Hasta aquí la explicación -----

“En 1920 irrumpe el son con toda su fuerza vital.”

Los primeros grupos de son se alojaron en bailecitos de los barrios pero pronto sorprendió al resto de la sociedad y llegó a penetrar en los lugares más exclusivos. De más está decir que el Sexteto Habanero, cuyo formato lo reprodujeron muchos conjuntos, grabó en el período entre 1925 y 1931 más de cien discos.¹³

Este fue el inicio de la poderosa entrada de un género campesino nacido en las montañas orientales luego de un proceso de concreción de elementos de estilo por los miembros del sexteto. El son se ejecutaba en las zonas orientales, fundamentalmente El Caney, en Santiago de Cuba, de donde son oriundos muchos grandes soneros. Se ejecutaba con la guitarra y el *tres*, una marímbula o una botija, bongó, y maracas. El *tres* es una nueva forma, cubana, de encordar una guitarra con tres pares de cuerdas afinadas al unísono cada par¹⁴. En el sexteto cada instrumento es representativo de una función específica y tiene su propia jerarquía. El contrabajo, que fuera una marímbula o una botija, hace la armonía grave del grupo, la guitarra y el tres hacen un acompañamiento armónico de nivel medio y la melodía la hacen las voces. Además, el bongó es un tamborcito doble que realiza una percusión segmentada con adornos y variaciones que realiza el mismo músico en un cencerro o campana. Hay un músico que canta el solo acompañándose de las claves, y el resto de los músicos hacen el coro. Cada instrumento del sexteto tiene su propia jerarquía y funciones.

Los sonos primigenios que se cantaban en las zonas rurales de las provincias orientales fueron muy simples. En ellos apareció el tres y la guitarra y una voz que alternaba un motivo siempre igual con una copla o cuarteta, y muchas veces una décima dividida en dos por el *motivo del montuno*. Lorenzo Hierrezuelo le decía así, y le llamaba *regina* a la cuarteta improvisada, o la que muchas veces fue tomada del cancionero español.

----- Explicación del ejemplo -----

¹³ Ver Sexteto Habanero. Las raíces del Son, Colección Tumbao, Barcelona, España.

¹⁴ Véase Amador, Efraín, Método de tres y laúd.

El siguiente ejemplo fue grabado en Bayamo en 1950, provincia de Oriente, por un cantor ciego que se acompaña de un tres de manufactura campesina, y su hijito le acompaña con una maraca. El texto está basado en un mensaje enigmático que se decía en la guerra cuando estaban cerca las tropas españolas. El campesino mensajero colgaba el sombrero y el machete al llegar a una bodega o establecimiento y le decían: -“¿Cómo está el camino?,” y él respondía - “El caimán está en el paso y no me deja pasar...”. Sobre esta leyenda se han hecho muchas versiones que ya quién las canta no conoce el significado.

Ejemplo 35 -- Son “Caimán en el guayabal” del Cancionero Hispano-Cubano.

El ritmo básico que escuchamos en este ejemplo fue modificado cuando se dio a conocer el son en la Habana. Se cambió la marímbula o la botija que hacían el grave por un contrabajo ejecutado en *pizzicato*. El bongó que hacía figuraciones segmentadas y parlantes, con glisados en el parche, fue modificado adoptando un ritmo estable, pues el sentido cantable de aquellas boleros no admitía la segmentación improvisada. Este cambio lo ideó el bongosero del Sexteto Habanero, Agustín Gutiérrez, *Manana*, y pronto denominaron aquel ritmo nuevo como *martillo*, nombre que aún hoy se usa. Escuchemos un ejemplo de las grabaciones del Sexteto Habanero con el grupo organizado, tal como lo reprodujeron otros grupos, cuando aún no empleaban la trompeta, en este se escucha el bongó con sus figuraciones libres y glisados:

Ejemplo 36 --“A la loma de Belén” y foto de Sexteto.

Hacia 1930 la popularidad del son había acaparado la atención del pueblo, de tal modo que las orquestas de danzón se sentían relegadas, los trovadores y cancioneros también se habían agrupado en conjuntos de son como forma de sobrevivir. Un danzonero, Aniceto Díaz pretendió introducir un injerto de danzón cantado con montuno de son que tuvo una vida efímera, pero la fuerza y calidad de los compositores de danzón y la novedad que constituía la voz en la charanga, más moderna que la orquesta típica, permitió la conservación de un género que pronto tendría una nueva visión danzaria. La canción popular sufrió otro golpe cuando los soneros y danzoneros adaptaron boleros, criollas y canciones al ritmo de sus conjuntos, denominándose entonces *bolero son*, para los septetos y conjuntos de son y *danzón cantado* para las charangas francesas. El bolero se adaptó perfectamente por estar en 2/4, pero aquellas canciones en 6/8 perdieron los ritmos de *clave*, *criolla* y *guajira* de sus originales por adoptar los ritmos de son y danzón. La métrica del 2/4 siguió imperando en la danza y el canto.

El ejemplo que escucharemos es interpretado por Barbarito Diez, cantante y trovador que también alcanzó las Bodas de Oro. En fiestas particulares cantaba boleros, otros ejemplos de canciones de trova, sones, con un respetuoso estilo. En la Orquesta de Antonio María Romeu viajó toda la Isla y algunos países de nuestra América. Fue el más famoso ypreciado cantante popular de estos géneros de canción. El bolero “Te odio” de Félix B. Cagnet lo interpreta en tiempo de danzón cantado.

Ejemplo 37 -- “Te odio”, Barbarito Diez, danzón cantado.

Mientras tanto los autores líricos, encabezados por Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944) y Ernesto Lecuona (1896-1963) comenzaron a desarrollar un teatro lírico con óperas, zarzuelas, conciertos de canciones cubanas, que produjo un auge de este género donde se desarrollaron grandes voces. Lecuona fue promotor de su música. La editaba en partituras. Además seleccionó y promovió cantantes que alcanzaron gran fama como Rita Montaner, Zoraida Marrero, María Fantoli, Tomasita Núñez, María de los Ángeles Santana, Edelmira de Zayas, Luisa María Morales y la eminente y más representativa intérprete de Lecuona, Esther Borja. Muchas veces el maestro acompañaba al piano a sus intérpretes y dirigía la Orquesta acompañante. Otro aspecto promocional al que se dedicó también fue grabar discos y rollos para pianos mecánicos. Esta época de oro del teatro lírico en que estuvieron también Gonzalo Roig (1890-1970), Rodrigo Prats (1909-1980), Luis Casas Romero (1882-1950), José Mauri (1855-1937), Jorge Anckermann (1877-1941) y José Marín Varona (1859-1912) se distinguió por una música mas cercana a lo popular y folklórico que a una búsqueda de elementos de la música teatral europea, de la que eran mas representativas las primeras canciones *salonniere* del siglo XIX.

Ejemplo 38 --“Desengaño” de Ernesto Lecuona, por María Fantoli.

La aparición de la primera estación de radio en Cuba se produjo en La Habana en 1922. La fundó Luis Casas Romero con la ayuda de sus familiares y en su primera transmisión se presentó Rita Montaner cantando “Rosas y Violetas” una canción tipo lied de José Mauri Estévez. En pocos años la radio tenía varias estaciones emisoras y comenzaron a transmitir toda la música popular que se conocía hasta el momento, con programas de música española, mexicana, americana, grupos de teatro con obras dramatizadas y zarzuelas, se ofrecían programas de música de las Sociedades Chinas, Hebreas, Libanesas, y algunos de música clásica, por lo que la radio sirvió de información y difusión de casi todos los aspectos de la música nacional y extranjera. La radio fue y es un medio informativo importante, pues transmite constantemente temas latinoamericanos e internacionales cuyas influencias reciben los creadores cubanos.

Otro medio de información importante que se introdujo, aproximadamente, en la misma época, fue el cine sonoro. Por medio de muchas películas musicales que se veían en las salas de cine y sus bandas sonoras eran transmitidas por radio, se contribuyó al conocimiento y preferencia por música norteamericana, mexicana y española, lo que promovió la presencia en La Habana de películas musicales y de artistas de estos países, los que influyeron en la incorporación de muchos de aquellos géneros a los bailes y el teatro musical en Cuba.

Habíamos dicho que desde los años 20's se conocían algunos grupos de jazz band con músicos criollos que eliminaron el banjo y la guitarra, pero permanecieron el piano, los metales y la batería además asimilaron instrumentos de percusión cubana. Los primeros grupos tuvieron cerca la influencia de músicos norteamericanos que vivieron en Cuba, y organizaron actividades en night clubs. Otros músicos cubanos, como Frank Grillo (Machito) y Mario Bauzá viajaron a los Estados Unidos e incluyeron elementos de estilo de nuestra música en las orquestas, de modo que la cercanía, la novedad y uso de instrumentos comunes consolidó un estilo de baile que fue muy gustado en los primeros cuarenta años del siglo XX.

Las décadas del 40 al 60 de este siglo fueron decisivas en cuanto a cambios y novedades en la músicaailable y de los estilos interpretativos de la cancionística con la aparición de modificaciones en las estructuras melódicas y armónicas influidas por el cine y el disco. En estos momentos apareció la canción estilo feeling y el danzón de *nuevo ritmo*

El baile era una actividad de primera importancia para la población en todas sus esferas. Se bailaba durante la semana y sobre todo los fines de semana y de mes. Había grandes salones habilitados en las Sociedades de Recreo, se inauguraron cabarets de gran lujo y salones llamados *night club*, las Sociedades regionales españolas también ocupaban sus salones para estas actividades. Así, la demanda de grupos musicales crecía cada vez más. Estas orquestas y grupos participaban en programas de radio que se disfrutaban en las casas de familia para bailar entre amigos, además se proliferaron las *victrolas traganíqueles* que divulgaron músicaailable cubana y norteamericana, pero también boleros y música importada para la recreación en aquellos night clubs y bares, con discos grabados por los más famosos cantantes y grupos instrumentales. Con la charanga francesa se ejecutaban danzones instrumentales y cantados por Barbarito Diez, Paulina Álvarez, Abelardo Barroso. Con las orquestas jazz band se cantaban rumbas, congas, afros, guajiras y guarachas "de salón", bien diferentes de las originales. También se incorporaban los Conjuntos que ejecutaban bolero-sones. Hubo grupos y cantantes muy importantes que viajaron a otros países llevando estos estilos, como Antonio Machín y Miguelito Valdés.

----- Explicación del ejemplo -----

Miguelito Valdés había cantado con orquestas jazzband en Cuba, luego viajó a otros países donde alcanzó un éxito inusitado. Bruca Maniguá es un género de canción llamado *afro*, es una creación urbana introducida por los propios músicos populares para actuaciones del teatro y el baile. Lo compuso Arsenio Rodríguez, sonero que utilizó temas de cantos negros, sobre todo cantos de yuka de origen congo. Este lo cantaba también Estela, la hermana de Arsenio, intérprete extraordinaria de afros y rumbas de cajón. En la versión de Miguelito veremos una estilización para espectáculos que le dio mucha fama.

Ejemplo 39 --Miguelito Valdés BRUCA MANIGUÁ, Semilla del Son.

Le siguieron otros cantantes hasta llegar a Beny Moré con su Banda Cubana, no jazzband, porque con la influencia de Pérez Prado y los arreglos instrumentales de Generoso Jiménez logró una sonoridad de orquesta de metales, percusión cubana y piano con una identidad cubana muy presente.

Ejemplo 40 --Beny Moré RUMBEROS DE AYER, Semilla del Son.

A fines de los cuarenta habían aparecido el *mambo* y el *chachachá*, como formas danzarias derivadas del "danzón de nuevo ritmo", pero con otra sonoridad y coreografía diferentes. Para el mambo se utilizó el jazz band tradicional cubano y para el chachachá la charanga francesa que mantenía el formato tradicional sólo con la inclusión que hizo Antonio Arcaño de la tumbadora. Pérez Prado había emigrado a México y llevaba una serie de ideas que no había puesto en práctica en Cuba, cristalizándola en el *mambo* y llevándola al éxito más rotundo. También "tocó a locura", como dijera Arbolea de la contradanza en el siglo XIX. También influyó en otros músicos como fue el Beny, que estuvo un tiempo en su orquesta y adaptó su formato cuando regresó a Cuba. Enrique Jarrín había participado en la creación del *nuevo ritmo* con la orquesta de Arcaño, y desde la Orquesta América presentó un disco para victrola traganíquel con la denominación de *rumba mambo*, a lo que los propios bailadores le llamaron *chachachá* por el sonido que hacían los pies al "escobillar".

----- Explicación del ejemplo -----

Orestes López, miembro de una familia de músicos que estaban integrados en la Orquesta de Arcaño fue el creador del primer danzón de nuevo ritmo llamado “*Mambo*”. Era chelista y pianista. Fue músico de la Orquesta Filarmónica Nacional por muchos años y también abordó la música popular. Este danzón que ofrecemos es uno de tantos y tantos danzones que hizo y grabó. Llevó una vida muy laboriosa y honorable, era muy estimado por sus compañeros y su público. Hizo cerca de doscientos danzones.

Ejemplo 41 --“Para gozar mi mambo”, de Orestes López, danzón de nuevo ritmo.

----- Explicación del ejemplo -----

Enrique Jorrín, violinista y pianista, fue músico de la Orquesta de Antonio Arcaño --verdadera escuela por los talentos que integraban el grupo--, y luego pasó a integrar la Orquesta América, en la cual compuso el chachachá *La Engañadora*. De esa misma época e interpretado por la misma orquesta les ofrecemos, Nada para ti, del mismo Jorrín, que hasta su fallecimiento siguió ejecutando este nuevo estilo cada vez con mayores variaciones.

Ejemplo 42 --“Nada para ti”, Orq. América, chachachá.

También en los 40 el sexteto había desaparecido prácticamente pues los grandes salones requerían de mayor sonoridad. Lo sustituyó un nuevo formato al que se le llamó *Conjunto* porque tenía, además, piano, varias trompetas, bongó y tumbadora. Cuando un nuevo conjunto o formato instrumental tenía éxito, todos los demás lo reproducían y se hacían tradicionales, ése fue el caso del Conjunto de Arsenio y el Conjunto Casino.

----- Explicación de los ejemplos -----

También en los cuarenta aparecieron estos conjuntos, que teniendo un formato instrumental similar obtiene una sonoridad diferente por la distribución de las voces y el repertorio, que, siendo de la autoría de sus directores o miembros de los conjuntos, alcanzan una expresión más popular en el caso de Arsenio y más salonesca o espectacular en el caso del Casino. Los bailarines a veces se dividían en partidarios de uno y otro, pero el repertorio de Arsenio contenía más sones y el del Casino contenía más bolero-sones, que ya para aquel momento se les decía “boleros”. Como punto de referencia hemos escogido para los dos un bolero para que se noten las diferencias en las interpretaciones.

Ejemplo 43 -- “La vida es un sueño”, Arsenio Rodríguez, bolero son

Ejemplo 44 -- “Entre Espumas”, Conjunto Casino

Todos estos grupos musicales asumieron cantantes solistas de boleros, como bolero-son lento, cerca de la balada y de los boleros que nos venían de México, tanto de Agustín Lara como de otros ilustres compositores. El intercambio a través de discos, por la radio y el cine se incrementó con la visita de muchos de estos artistas --entre ellos Pedro Vargas-- para cantar por la radio, en los shows de los cines y en los grandes cabarets cubanos. La llegada de estos artistas era un verdadero suceso y siempre dejaban su huella y su influencia. Estos boleros o boleros interpretados por solistas acompañados de Conjuntos se popularizaron también a través de las vitrolas traganíqueles.

----- Explicación del ejemplo -----

El conjunto jazzband era preferido para amenizar los grandes bailes por su sonoridad abarcadora --en aquellos momentos no se usaba aún la amplificación electrónica--, por esto alternaba los fox lentos o rápidos y la música instrumental americana con boleros que cantaban los solistas asociados a la banda. Entre los más conocidos estuvo Tito Gómez, que por muchos años cantó con la Orquesta Riverside, luego terminó cantando en la Orquesta de Jarrín, tenía una potente y clara voz de ámbito agudo que llegaba al extremo de cualquier salón. Fue muy aceptado entre los bailarines por su sentido del ritmoailable y grabó discos para vitrolas traganíqueles que se escuchaban en todos los bares, cafés, clubs nocturnos y por la radio. Oigamos un ejemplo de este estilo.

Ejemplo 45 -- “Alma con alma”, Tito Gómez con la jazzband Riverside

Lo mismo ocurrió con los dúos y tríos tradicionales de cancioneros, que, ante el auge de los conjuntos armónicos que nos llegaban de los Estados Unidos y de México, en Cuba se adoptaron y todavía hoy se usa el trío con guitarra requinto y armonizaciones a la manera de *Los Panchos*. Se conocieron otros conjuntos vocales como *Los Players*, las *Andrew Sisters*, y de ellos recibieron su influencia muchos de los cantadores de boleros y canciones de aquel momento. Esto permitió que se introdujera en la música de los conjuntos el estilo feeling, en que el cantante rubateaba para caer en el tiempo al cierre cadencial, estilo que perfeccionó más tarde Beny Moré.

Como una novedad apareció el conjunto incidental al que llamaron “combo”, contracción de *combination* para acompañar cantantes y grupos de músicaailable en locales pequeños. Es justo en el momento en que se inician las transmisiones por televisión, y toma mayor auge el movimiento del feeling, que se había iniciado un poco antes con los cantautores José Antonio Méndez, César Portillo de la Luz, Luis Yáñez, Níco Rojas y Aida Diestro que recibían una influencia directa de los discos cantados por artistas norteamericanos, y creaban un estilo novedoso de canción con melodías que rompían las estructuras tradicionales apoyadas por acordes ampliados. En este estilo se destacaron las cantantes Elena Burke, Moraima Secada, Omara Portuondo, Ela Calvo, Martha Justiniani y muchas otras cantantes y autores que mantuvieron este estilo por largos años.

----- Explicación del ejemplo -----

Entre las figuras destacadas en el movimiento del feeling se encuentran las cuatro gemas del Cuarteto de Aida, adiestradas por la prof. Aida Diestro, que luego se destacaron como solistas. Además hubo instrumentistas especializados en el acompañamiento con acordes aumentados y el ajuste entre la voz y el cierre de los acordes de la guitarra. También, como dijimos, se usaron los pequeños conjuntos llamados “combos” y en ocasiones grandes orquestas para espectáculos. Una de las solistas más destacadas fue Elena Burke, que realizó giras de conciertos, grabó gran cantidad de discos y se le consideró la gema más brillante de aquel movimiento. Aún se destacan por su gran calidad Omara Portuondo que se ha llegado a llamar la Dama de la Canción por su participación en el Proyecto Buena Vista Social Club. Hemos escogido un ejemplo del momento de mayor plenitud de aquel movimiento con una canción interpretada por Elena Burke.

Ejemplo 46 -- “Es más te perdono”, Elena Burke

Reiteramos que el disco, la radio y el cine de aquel momento, y ahora la televisión, son crónicas que reseñan las estructuras cristalizadas que identificaron nuestra música, y hoy podemos observar los cambios que se han ido operando de una manera paulatina, consciente o inconsciente, que da una imagen de las transformaciones ocurridas durante el proceso de transculturación. Estos medios nos permiten comparar desde los treinta a los cuarenta y de estos a los sesenta las diferencias que se establecen en los grupos acompañantes que realizan nuevas armonizaciones y sonoridades instrumentales; las melodías sufren cambios introduciendo giros cromáticos y modulaciones, se incrementan los rubatos en los cantantes solistas y se ofrece una imagen nueva con respecto a los “boleros” de los cuarenta.

Después de los años sesenta ocurren nuevos cambios. Del volumen de música que se transmitía por los medios y en fiestas bailables, emigraron una buena cantidad de músicos solos o con sus conjuntos, y lo que parecía ser un compás de espera se revierte en la incorporación de músicos jóvenes con nuevos proyectos. Se fundan las Escuelas de Arte, el Movimiento de Aficionados, y escuelas de superación --entre ellas el Seminario de Música Popular-- para músicos que ejercían su profesión sin una base técnica musical. Se organizan festivales nacionales y la participación de músicos en certámenes internacionales. Se organizan también, bailes y conciertos en teatros con música popular, y sobre todo, se garantiza la vida económica de los músicos contratados por empresas que le sufragaban los gastos, pues antes dependían de contratos por actividad y tenían a veces una vida precaria.

Desde los sesenta habían aparecido muchos compositores que buscaban crear nuevos estilos bailables como una renovación. Entre estos ritmos de baile se conocieron el *Mozambique* y el *Pilón* los que lograron un regreso a la música de mayor identidad cubana en un momento de penetración de ritmos foráneos. Alcanzaron una gran popularidad pero efímera en el tiempo. Luego, muchas nuevas orquestas introdujeron cambios notables por el dominio del conocimiento técnico de la música. Se incrementan las llamadas “descargas” para lucimiento de solistas de alto nivel en distintos instrumentos. Este método de ejecutar pasajes virtuosistas sobre la base de un tema, a manera de variaciones, se mantendrá en lo adelante para los grupos instrumentales de músicaailable o en audiciones de *jam session*.

----- Explicación del ejemplo -----

Al iniciarse una relación entre los músicos instrumentistas virtuosos, que siguiendo la tendencia de los *jam session*, lo extienden a actividades de espectáculos teatrales y en cabarets, son muchos los que se entregan con placer a las llamadas “descargas”, que consistían en utilizar un tema propuesto para realizar variaciones virtuosas con sus instrumentos. En esto se destacaron los percusionistas Guillermo Barreto y Tata Güines, los instrumentistas Niño Rivera, Generoso Jiménez, Israel, Orestes y Orlando López, Richard Egües, Orlando Valle, (Maraca) Emiliano Salvador, Jorge Varona, etc. Hoy se estila introducir pasajes virtuosistas en las grandes orquestas en cualquier momento del baile.

Ejemplo 47 -- “Descarga No 2”, de Chico O’Farril.

CUARTA CLASE (JUEVES 16)

“Proceso de transculturación acelerado por los prestamos y contactos de la música latinoamericana e internacional a través de la radio, el cine y el disco”

De este proceso hemos venido hablando. A partir de aquí, encontraremos un amplio uso de recursos tomados de los antecedentes tradicionales del septeto, de la charanga y el jazz band para usarlos en nuevas combinaciones tímbricas al tomar los instrumentos necesarios a sus requerimientos en busca de la sonoridad actual con un aumento considerable de los instrumentos electrónicos y de percusión cubana que ofrecen esquemas rítmicos y diseños que realizan también el piano, los instrumentos de viento, los violines y las voces. A estos diseños, que permiten una respuesta del bailarín de acuerdo con sus expresiones corporales, se les ha llamado **tumbao**, y es un término tan usado, que se ha trasladado a otros países latinoamericanos en los que se interpreta música de origen cubano. Hoy es un término estudiado y calificado como un elemento de estilo propio de la música cubana.

El incremento del jazz, del rock, el calipso, el reggae y otros estilos provenientes de los Estados Unidos o países angloparlantes del Caribe ha desarrollado aún más los grupos que sólo interpretan estos estilos.

Simultáneamente con los grupos u orquestas como la de Pacho Alonso, la de Elio Revé, como continuación de la de Beny Moré, aparece la Orquesta Van Van, fundada por el músico Juan Formell en 1970. Es una charanga que en sus inicios contó con aquellos nuevos elementos tímbricos, con la armonización de voces al estilo de los Beatles y novedosas instrumentaciones y cambios en la estructura del conjunto. Formell había participado como bajista en la Orquesta de Revé, y desde allí había introducido cambios esenciales en la rítmicaailable con el nombre de *songo*. En los treinta y cinco años de labor ininterrumpida ha evolucionado constantemente y regresa a formas tradicionales como la guaracha Sus *tumbaos* en el bajo han sido asimilados inmediatamente por el público, que responde con diferentes expresiones corporales. Esta orquesta, a lo largo de su historia, ha incorporado grandes músicos que contribuyeron a su éxito. En el momento actual sigue contando con la anuencia de un público masivo que la prefiere a otros grupos. El repertorio, en gran parte de la autoría de Formell y de sus músicos ha narrado costumbres y hechos populares que constituyen una representación del humor criollo como en los antiguos sainetes del teatro bufo cubano. El “sonido Van Van” se ha mantenido invariable a pesar del cambio de músicos casi constante, quizás por la calidad de los arreglos instrumentales y su interpretación del bajo, con *tumbaos* excepcionales.

En los 70s también aparece la Nueva Trova, movimiento de la joven canción, representado primeramente por Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Vicente Feliú y Sara González. Se consolida con muchos otros que se van incorporando hasta constituir un fuerte movimiento nacional. Este movimiento obedecía a una evolución del pensamiento joven hacia un contenido social como ocurría en otras naciones latinoamericanas y en los propios Estados Unidos. En la Habana se celebró en 1967 un Encuentro de la Canción Protesta con representaciones de todo el mundo que tuvo gran repercusión a partir de la primera incorporación de Silvio, Pablo y Nicola.

Ejemplo 48 -- “Escaramujo”, de Silvio Rodríguez.

Ejemplo 49 -- “Yolanda”, de Pablo Milanés.

Este movimiento continúa hoy con generaciones más jóvenes que se reúnen en el Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau. La canción cubana, a partir de las primeras obras de los fundadores obtuvo una nueva imagen que permanece en la creación de los cantores actuales. Casi todos son cantautores que se acompañan de la guitarra, aunque en recitales y grabaciones incorporan arreglos instrumentales de un carácter contemporáneo, pero diferente a los usados en otras formas de canción. Como muy novedoso podemos citar al grupo Buena Fe que introduce temas sociales de actualidad.

Ejemplo 50 -- “Psicología al día”, de Buena Fe.

Casos particulares que constituyen una nueva originalidad es el de la cantautora Liuba María Hevia, de vocación hacia el canto desde niña, participó y ganó en concursos en busca de cantantes y es hoy una representante de la nueva canción cubana de un amplio espectro. Comenzó con tangos y música latinoamericana, incluyó habaneras de los siglos XIX y XX, hasta otras compuestas por ella que alcanzaron premios, ha creado un buen número de canciones infantiles, de corte campesino y líricas. Toca la guitarra y se acompaña por un pequeño conjunto de sonoridad muy equilibrada.

Las orquestas tradicionales comenzaron a crear una música de mayor contenidoailable basada en elementos tradicionales, pero con una mayor sonoridad producida por la mezcla de instrumentos de la charanga con los del jazzband cubanizado. Las diferencias más notables que aparecen casi de inmediato son las estructuras instrumentales y la creatividad, casi improvisada, de coros, de esquemas rítmicos o *tumbaos*, expresados por distintos instrumentos, de textos de contenido social y jocoso como las guarachas, la celeridad en el *tempo* y sobre todo las estructuras

coreográficas de pareja desenlazada que se venían usando desde la aparición de las “ruedas de casino” en los 50’s. Aquellas coreografías en forma de rueda se bailaron inicialmente con el chachachá, pero a medida que se fueron incorporando otros estilos bailables los “pasillos” se fueron diversificando y adaptando a los distintos ritmos. Hoy se ha generalizado para casi todos los bailes.

La proliferación de instrumentos de percusión en la orquesta, en la que cada uno realiza un tumbao diferente, ofrece al bailaror la posibilidad de realizar los pasos que le dan una imagen muy diferente de la salsa que se baila en otras capitales. Desde los sesenta habían aparecido muchos compositores que buscaban crear nuevos estilos bailables como una renovación. Entre estos ritmos de baile se conocieron el *Mozambique* y el *Pilón* los que lograron un regreso a la música de mayor identidad cubana en un momento de penetración de ritmos foráneos. Alcanzaron una gran popularidad pero efímera y hoy resulta notable observar a los bailarores cómo responden a la música con pasillos improvisados al momento, sobre la base de unas figuraciones generalizadas por la moda, y cómo los propios músicos observan los movimientos de los bailarores para crear sus tumbaos.

----- Explicación del ejemplo -----

Hemos seleccionado dos momentos en la obra de Juan Formell: uno, con un ritmo lento y cadencioso que hizo mucha gracia en el momento, pero no arraigó en los bailarores, otro, el último número premiado por un Grammy, con las características de tempo que han marcado la más destacada producción de este autor. Obsérvese que, a pesar de los cambios en los integrantes y en las estructuras, el sonido Van Van continúa vigente.

Ejemplo 51 -- “El Buey Cansa’o”, Van Van

Ejemplo 52 -- “Chapeando”, Van Van

Finalizando el siglo XX, ya los músicos cubanos habían decidido llamarle **timba** a lo que antes denominaban salsa por las diferencias que existen entre la música que interpretan otros grupos foráneos y la que se realiza en Cuba. Aquella está basada en patrones fijos reiterantes, sobre esquemas de poca fluidez, y la timba ofrece posibilidades de improvisación constante por la cantidad de elementos diversos que produce. Se repite el mismo fenómeno que apareció en los rituales, en los sones y rumbas tradicionales, cuando el bailaror, *receptor*, respondía al mensaje emitido por el conjunto instrumental, el *emisor*, con un lenguaje, una comunicación, que sólo los músicos y bailarores pueden establecer, y de hecho, muchos músicos observan los pasos del baile para responder con un nuevo tumbao. Muchos de los músicos que trabajaron en la Orquesta Van Van con Juan Formell, han integrado sus propios grupos, como NG la Banda de José Luis Cortés, virtuoso de la flauta y músico de notables dotes de orquestador, director y creador graduado en el Instituto Superior de Arte, e Isaac Delgado, cantante y director de un grupo dedicado a formas cantables como la salsa, el bolero y la balada. Está presente el grupo del eminente pianista César Pedroso, el Pupy, que fue pianista de Van Van durante muchos años y marcó el estilo de esta orquesta con sus tumbaos particulares. Hoy el grupo de Pupy y los que Son Son, tiene su propio sonido, su propia expresión para comunicarse con los bailarores y tiene un éxito inusitado. Otro grupo notable es el que dirige Adalberto Álvarez, también destacado entre los graduados del ISA, cuya característica es la de mantener una cubanía muy raigal de las formas danzables que responden a las ruedas de casino. También de timba, pero con sonoridades y ritmos muy peculiares es la Charanga Habanera, que dirige David Calzado, grupo agresivo en sus ritmos, con gran preferencia de la juventud.

Ejemplo 53 -- “El ciclón de la Habana”, David Calzado y su Charanga Habanera.

Otros grupos que pueden considerarse de música popular para el teatro, o más bien, el espectáculo, son los de la familia Alfonso, primero con los padres en el grupo Síntesis, y luego uno de los hijos, X (Equis) Alfonso con su propio grupo, realizan grandes conciertos con una combinación a partir de ritmos afrocubanos y elementos del rock y el jazz interpretados con música electroacústica y tambores afrocubanos. El otro grupo de sonido novedoso está dirigido por Orlando Valle, Maraca, virtuoso de la flauta que ha incorporado ritmos tradicionales del folklore a un estilo contemporáneo para interpretarlos en forma de descarga. Ha tenido mucho éxito en Europa y ha ganado importantes premios.

Ejemplo 54 -- “Cuba en carnaval” por MARACA Y SU GRUPO

Con todas estas particularidades, en el momento actual existe una oferta y demanda por los medios. Hay muchos músicos creadores que no han roto el hilo conductor, la médula, de la música cubana aunque sus creaciones sean novedosas, pero hay un buen número de músicos que, aprovechando los medios tecnológicos de la electroacústica, crean una nueva música a la que llaman *fusión*. Este es un nombre que se usa en casi todo el mundo de la música del espectáculo. Se fusionan rock, música árabe, funk, flamenco, y muchas otras músicas que denotan la influencia de la globalización a la que nos lleva el proceso comercial, el uso de la música como mercancía que lleva a un proceso de hibridación. Se hacen discos, festivales, conciertos, y la disfrutan grupos de jóvenes de edades y ambiente social diversos pero no divisamos su concreción en un género ni una definida identidad.

Por otra parte, han aparecido grupos que practican el **rap**, conocido como “moña”, y el reggaetón. Estas son novedades que toman de los discos de otras naciones vecinas que por lo menos tienen raíces caribeñas y cubanas. El rap se abre camino a través de textos de contenido social, del uso de parlas con las características de las lenguas africanas que se hablan aún en los rituales y han influido en el ritmo y entonación de nuestra habla cotidiana. Su ritmo les sirve para moverse libremente al responder con movimientos danzarios que les sugieren la fuerza percusiva de las palabras y la base armónica, generalmente hecha por medios electroacústicos, guiados por el Disk jockey [dijei], que es parte integral del grupo.

Ejemplo 55 -- “Solo en casa” de Amenaza, programa Tiempos, 1997.

El **reggaetón** se conoció poco después y comenzaron a cultivarlo grupos que no tenían en cuenta la ética del lenguaje ni del baile, pero pronto modificaron los textos. Este género ha tenido una aceptación masiva en la juventud más temprana. El reggaetón tiene una estructura abierta, a base de una guía por el solista y un coro que reitera, afirma o responde a la idea que plantea el solista. La instrumentación es sencilla, en ostinato constante. En el momento actual se mantiene el texto picaresco, sugerente, pero de una graciosa expresión menos ofensiva. El reggaetón ha desarrollado una coreografía de pareja desenlazada que es quizás lo que le da la mayor preferencia de la juventud a diferencia del rap que es más estable y narrativo y con el ritmo de la parla mueve a danzas gimnásticas de uno o dos solistas. En Cuba, en el reggaetón se están fusionando hoy elementos del rap y de la timba y los grandes grupos instrumentales. Presentamos el siguiente ejemplo como fenómeno de fusión por el grupo de salsa de Pablo Fernández Gallo (Paulo FG), se le une Roldán, un miembro del grupo de rap Orishas, que a nuestro criterio es el más prestigioso de los grupos de rap cubanos.

Ejemplo 56 -- “Yo fui el que te boté”, de Paulo F G y Roldán, reggaetón

También ha aparecido la tendencia de actualizar géneros tradicionales, como la rumba y la conga, con medios sonoros contemporáneos que fusionan instrumentos del jazzband y la charanga. Pudiéramos poner como ejemplos las rumbas instrumentales del disco, “La rumba soy yo”, vol. I, ganador de un Grammy, y la conga del grupo musical *Sur Caribe* llamada “Añoranza por la conga”, en la que además de los instrumentos tradicionales, principalmente la *corneta china*, incluyen violines. Esta instrumentación acerca la conga al estilo que se llamó *Paseo*.

Ejemplo 57 -- “Añoranza por la conga” de Sur Caribe, conga

Desde ahora no vislumbramos cuál será la contribución ni los cambios, de estas innovaciones, ni podemos predecir que perdure o desaparezca como aquellos primeros *Pilón y Mozambique*. En las tendencias más actuales tenemos grupos profesionales de alto nivel que ejecutan música de jazz latino, como fue Irakere, grupo dirigido por Chucho Valdés por más de quince años, actualmente disuelto, y los conjuntos de cámara que organiza este eminente pianista en la actualidad con jóvenes virtuosos para realizar *jam sesion*. Otros destacados solistas de muy alto nivel técnico son los miembros de la familia López Nusa, que ya constituyen una pléyade de intérpretes virtuosos del piano y la percusión.

En el momento actual hay numerosos grupos de rock, funk, reggae y otros ritmos foráneos con medios electroacústicos, grupos de descargas de gran lucimiento virtuosista y la permanencia en toda la isla de música de todas las épocas y ambientes que, aunque su presencia en los medios es en menor medida y preferencia, recuerdan toda la historia de la música cubana. Un caso, infortunadamente breve, fue el del “Guajiro Natural”, Polo Montañez, cantor de procedencia campesina que usaba un estilo de canción sentimental acompañado de un conjunto de instrumentos típicos, con el apoyo del coro de jóvenes familiares y del barrio. Surgió en una comarca campesina convertida en zona turística en Pinar del Río, desde allí se presentó en todas las provincias, grabó varios discos y alcanzó rápidamente el favor del público. Falleció víctima de un accidente automovilístico y no dejó seguidores.

Ejemplo 58 -- “Un montón de estrellas” de Polo Montañez

----- Hasta aquí la explicación -----

Ahora, nos situamos ante un panorama internacional en el que priman elementos globalizados sin una identidad cierta, y es un fenómeno que cobra cada día mayor auge por el consumo de música creada por transnacionales de la música a la que se le apoya con una promoción que la coloca en los primeros planos de preferencia.

El futuro es impredecible, suponemos que aún habrá música para cada ocasión, para cada nivel poblacional, para cada necesidad estética o de la práctica diaria, desde el canto de trabajo o el tarareo de una canción de cuna hasta la música electroacústica de concierto o de grupos populares. Según un refrán cubano podemos pensar que “todavía hay mucho coco por rallar”.

MESA REDONDA (VIERNES 17)

“Identidad y cosmopolitismo: préstamos por asimilación vs. fusión e hibridismo”

Los últimos elementos analizados en la clase anterior nos sirven de tema para esta mesa. Desde este presente, ¿cómo podemos discutir cuál será el futuro de la música latinoamericana?

Veamos algunos criterios:

“Todos los pueblos crean su música a partir de las formas concretas que alcanza la producción sonora: lo sonoro dado por los distintos instrumentos, o dado en los patrones que fija el canto. La producción de lo sonoro constituye la *materia prima* de la música. Las acciones que implican el producir lo sonoro entran en interrelación con la *función social de la comunicación sonora* en lo que constituye la música, y desde ese momento la racionalización de la producción y la comunicación, llevará:

- a) fijar ciertos elementos sonoros dados por los instrumentos,
- b) a patrones fijados por el canto y
- c) a encontrar la concreción de lo sonoro en relaciones de altura, duraciones e *intensidades*.

Los pueblos han fijado las frecuencias en determinados sistemas y se han servido de ciertos trazos de *sucesión de alturas* (giros melódicos); las duraciones han devenido figuras rítmicas precisas que quedan ordenadas en *espacios de tiempos* (esquemas formales), y las *intensidades* y las *variables de color* (timbres) le han dado a su comunicación determinados relieves.”

La *materia prima* dada en la producción sonora se ha desarrollado hasta alcanzar los distintos instrumentos musicales con que cuenta el hombre en la actualidad; se han concretado *relaciones de alturas* hasta hacerlas representar en *escalas* o en otras formas de ordenación; se han fijado *combinaciones rítmicas* en *esquemas* determinados que repetidos, llegan a *definir géneros*, y se han ordenado en patrones formales que caracterizan la música en una determinada sociedad históricamente considerada. Y, a la vez, a la producción de *lo sonoro* así concebida se une, como materia prima el *lenguaje verbal* que, “en la canción (...) en cuanto se hace uso de la palabra, el medio de comunicación normal entre los hombres (...), eleva su nivel estético, fundamental en la obra de arte” (Rodríguez Poncell, Raúl y Pedro Rivera: *Sobre la canción folklórica revolucionaria*, en: *Música*, Boletín no. 23, Casa de las Américas, La Habana, 1972).

La producción sonora se hace objetiva al elaborar el hombre los tres grandes planos en que tienen lugar las formas concretas de la creación musical: los del dibujo, del color y del relieve sonoro. De esta manera, el medio físico que brinda la naturaleza, el sonido, se hace materia prima.

El desarrollo de la producción sonora como materia prima de la creación musical, ha estado determinado por las relaciones sociales consecuentes, y en correspondencia indisoluble con la comunicación que es la música en la sociedad. Así el músico, individuo, trabaja con esta materia prima y logra un producto que trasmite a una masa de oyentes, de la que forma parte y que se revierte en él mediante las relaciones (respuestas) de que dispone el ser social ante la música. La materia prima que permite la *creación musical* es, pues, *un producto social dado en circunstancias históricas concretas*.

Analizando el panorama que ofrece la música latinoamericana encontramos una primera diferenciación resultante de las formas más generales del desarrollo económico colonial reflejadas en determinados elementos que se dan como materia prima para el músico que surgió en este continente. Igualmente podemos distinguir los materiales aborígenes, africanos o hispánicos que aquel utiliza. El uso de estos elementos en la creación musical ha llegado a contribuir a la *definición de la identidad nacional* de nuestros países. Así la cueca, el gato, el carnavalito, la samba, el galerón, la cumbia, el huayno, el son, el calipso, el merengue, el tamborito, el huapango ---citando estos géneros para una primera referencia---, responderán a algunos elementos nacionales de Chile, Argentina, Brasil, Colombia, Perú, Cuba, Jamaica, República Dominicana, Panamá y México. Dentro de estos géneros se pueden distinguir los elementos tomados como materia prima de los antecedentes africano, hispánico o aborigen: unos serán diferenciales, otros serán comunes a géneros de varios lugares.

Si bien se pudiera admitir que la presencia de determinados materiales sonoros son facilitados por el estatus económico del grupo ---como el uso de instrumentos creados por la música europea occidental, las combinaciones instrumentales y los sistemas de notación mismos---, *el producto musical* se crea independientemente en un conglomerado social por razones de *interinfluencias, de asimilación y elaboración* de aquellos *elementos de estilo* (o materia prima) dables en aquel grupo social.

Este proceso de interinfluencias, asimilación y elaboración de aquellos elementos de estilo que concurren y se hacen de algún modo significativos dentro de algún grupo dado, constituye el *fenómeno social de la transculturación*, usando el término introducido por Fernando Ortiz. Ocurre en un complejo de préstamos, pérdidas, cambios, que se acomodan

dentro de otras circunstancias sociales ---las cuales condicionan la nueva significación que adquieren--- en un proceso continuo y dialéctico. Ortiz lo sitúa en el proceso transitivo de una cultura a otra, donde se producen los hechos de desajuste/reajuste, de pérdida/conservación (desculturización, exculturación, aculturación, inculturación, como los denomina) y su síntesis en un *nuevo producto que se impone como sistema de comunicación social*.

Las interinfluencias, dentro de una misma sociedad, también se producen de unos ambientes a otros en un constante y peculiar paso de elementos de estilo de uno a otro estrato social. En las sociedades de clases, sobre la base de las relaciones sociales dadas en cada nivel que resultan divididas, ocurren expresiones culturales lo que suficientemente diferenciadas como para definir niveles musicales diversos. Éstos se caracterizan precisamente por los *materiales musicales* a que recurren, por la *singularidad* de la materia prima musical que los perfila, y su desarrollo obedece a las *leyes objetivas históricas* que dominan el desarrollo de tales conglomerados humanos. De esta manera, la presencia de ciertos materiales musicales (elementos de estilo) y su movilidad dentro de estas interinfluencias, responde a las características que ostente la lucha de clases en las sociedades. Los sectores de la clase dominante, al apropiarse de determinados productos musicales, los someten a un proceso de desarrollo consecuente con los recursos de dominación de que disponen: dominan desde el creador hasta la música que hace, convirtiéndolos en mercancía. En cambio, en las clases dominadas, los productos musicales responden a los caracteres que impone el *valor de uso* que tienen en estas clases. La materia prima musical, las formas concretas que le imprime la producción, queda así conformada por la estructura de la sociedad de clases.

La materia prima musical hay que considerarla a partir de las expresiones estratificadas de la cultura, donde las formas de vida que se producen ubican, como ambientes sociales condicionantes, las manifestaciones concretas que adquiere la música. (Linares, María Teresa. *La materia prima de la creación musical*, en: América Latina en su música, Siglo XXI Editores, México, 1977 y en Musicología en Latinoamérica, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1984).

Ahora nos referiremos a otros aspectos formadores en el desarrollo social de la música:

La "riqueza burguesa aparece como una inmensa acumulación de mercancías" (Marx). "Ésta, la mercancía, no sólo es la base elemental para tal riqueza, sino que todos los productos del hombre, hasta el hombre mismo, se ven sometidos a esta creciente conversión en mercancía. La sociedad burguesa progresa sobre la lucha por la acumulación creciente de nuevas mercancías" (León, Argeliers, *América Latina en su música*, México, Siglo XXI, y *Musicología en Latinoamérica*, Arte y Literatura, La Habana 1984).

"Como mercancía se entenderá todo aquello acumulable y que en circunstancias creadas por el propio desarrollo burgués pueda convertirse en cosas necesarias... Es decir todo aquello que pueda convertirse en objeto de necesidades humanas y que sea capaz de crear un sistema de existencia que obedezca a las relaciones producción-apropiación, consumo-explotación" (León, op cit)

El desarrollo de la sociedad de consumo ha hecho de la *música un objeto* dirigido a satisfacer muy variadas necesidades humanas, recurriendo a las necesidades que dimanan de los sectores poblacionales de la sociedad de clases. Se ha diversificado el objeto música y con él, el conjunto de medios materiales que se hacen necesarios, y las posibilidades ocupacionales que han venido a hacerse dependientes de los recursos que hoy se ponen en juego en la comercialización de la música" "La música ha pasado a ser así una *mercancía* que nutre el arsenal de las naciones más desarrolladas dentro de las formaciones capitalistas" ... "Como mercancía, la música es *aquella cosa* que permite *contarla* como cantidad: *quien tiene* más o menos música, *donde se produce* más o menos música, qué empresa dispone de más música. Permite valorarla en *términos de venta*: qué música se vende más. Y los autores se cosifican, se imponen o se anulan, y todo lo que *suene* entra en el juego de la *oferta* y la *demanda*...Hasta su enseñanza se somete también a un proceso de venta que se concreta en vender a más o menos precio una mayor o menor transmisión de conocimientos"...Además se ha producido diferencialmente una música de entretenimiento, otra para el concierto, las ocasiones para su consumo se han diferenciado también desde la que se brinda grabada o la que se organiza en espectáculos, o como música incidental en fábricas, oficinas u hospitales; para usos del cine"...La suma de todos estos posibles *modos de empleo* le dan a la música su carácter de *objeto*, su carácter de *cosa*: la han convertido en mercancía" (León, op cit)

Otros enfoques, algo más agresivos, plantea el musicólogo peruano César Arróspide de la Flor:

"Al triunfalismo eufórico, que siguió a (la Primera Guerra Mundial) encarnado musicalmente en las sonoridades para entonces estrepitosas del *jazz* siguió la protesta, muchas veces amarga, de las estridencias genéricamente llamadas *música pop* (...) El jazz que estremeció a los jóvenes y viejos de los años 20, ha devenido en el jazz clásico que se escucha principalmente en ambientes cerrados y en conciertos..." (Arróspide de la Flor, César, *Una cultura de la violencia*. En *Música*, boletín no 72 de la Casa de las Américas, La Habana, Sep-Oct de 1978)

La nueva música se lanza a la calle. Sus fervorosos son estudiantes, obreros, mujeres, niños, transeúntes de las plazas y jardines públicos. En las décadas de la segunda mitad del siglo irrumpen marejadas de grupos y estilos en forma inorgánica y hasta caótica: el rock&roll, con su guitarra eléctrica, la música beat, que aflora en unos cuatrocientos grupos en Liverpool, desde 1961, y de los que el grupo The Beatles llenaría el mundo con su fama; Los

Rolling Stones, personeros de una nueva juventud rebelde, la música underground, que hace parangón al anti-teatro, el anti-cine o el anti-cabaret; y además las formas constantemente renovadas del *blues*, del *folk*, del *soul*, --y pudiéramos agregarle el *rock* y el *funk*-- ...etc.

Todo ello constituye una insurgencia juvenil, en el mundo capitalista, insurgencia violenta y estentórea, pero desorientada y sin otra clara convicción que su repudio al mundo que le legaron sus padres. Insurgencia ---como se dijo del fenómeno beat en diarios de la época--- de “sonidos inarticulados, aumentados hasta límites insoportables por los amplificadores, ruido producido por jovencitos mal lavados y de larga cabellera, que a duras penas acaban de aprender algunos acordes en la guitarra y que reciben el aplauso histórico e igualmente inarticulado de los adolescentes” (R.U.Kaiser, *El mundo de la música pop*, p. 71) y como hija del capitalismo, esta rebeldía está irremediadamente tocada de individualismo, que más destruye que construye, que a lo sumo, hace líderes de las antiguas estrellas como Armstrong, pero no hace auténticos personeros de la comunidad.

Por último, sigue diciendo Arróspide:

En la misma línea de la historia del jazz, el proceso de la música pop deja atrás, cada vez más radicalmente, la distinción tradicional entre compositor e intérprete. Al hecho cultural de la creación y la interpretación, claramente diferenciadas, sigue el hecho, complejo, variable y múltiple de la *producción*. En esta se funde la participación del letrista, el autor del tema, el arreglista, el ejecutante, a veces improvisador, y el director, destacado del conjunto o, muy comúnmente, inmerso en él.

-Los tres artículos mencionados fueron escritos en los 70. De entonces a hoy todo lo expresado por Argeliers León sobre la música como mercancía y por Arróspide sobre la fuerza de los nuevos elementos ha tomado cada vez mas fuerza.

-La fusión la realizan músicos fabricantes de música de consumo, donde un equipo pone la letra, el arreglista, el ejecutante, a veces improvisador, y el director, destacado del conjunto o muy comúnmente, inmerso en él “combinan” sus criterios y sale una obra sin identidad con sonoridad “a la moda” por la instrumentación electroacústica, con músicos aún de pelo largo que sacuden para impresionar con su imagen “de moda”. Por ahí vamos aceleradamente. ¿Estamos ya de lleno en la globalización? ¿Qué camino seguiremos? ¿Qué música defendemos?

Deseo advertirles que aún no deseo opinar.
Con estos conceptos podemos comenzar la discusión.

Ejemplo 59 --“Homenaje al Benny”, SBS, programa Tiempos, 1997.

Ejemplo 60 --“A lo cubano”, Orishas, rap, 1999.

Ejemplo 61 --“Soy la rumba”, Aramis Galindo, disco: “La rumba soy yo”.

Ejemplo 62 --“Bota’o en Madrid”, David Blanco. 2000.

Ejemplo 63 --“Pichea”, Yami Manzano y Eminencia Clásica.

Ejemplo 64 --“El loco”, Bamboleo.

Ejemplo 65 --“El kilo”, Orishas.

Ejemplo 66 --“Caperucita”, Clan 537, primera versión.

Ejemplo 67 --“Añoranza por la conga”, Sur Caribe.