



ESCUELA DE MÚSICA

DEL CHANGÜÍ A LA SALSA: ANÁLISIS RÍTMICO DEL TRES CUBANO EN
EL GENERO MUSICAL CHANGÜÍ, COMO FUNDAMENTO PARA
APLICARLO CON LA GUITARRA ELECTRICA EN DOS ARREGLOS
MUSICALES DE SALSA EJECUTADOS EN UN RECITAL FINAL

AUTOR

JUAN FRANCISCO VELASCO GUTIÉRREZ

AÑO

2019



ESCUELA DE MÚSICA

DEL CHANGÜÍ A LA SALSA: ANÁLISIS RÍTMICO DEL TRES CUBANO EN EL
GENERO MUSICAL CHANGÜÍ, COMO FUNDAMENTO PARA APLICARLO
CON LA GUITARRA ELECTRICA EN DOS ARREGLOS MUSICALES DE
SALSA EJECUTADOS EN UN RECITAL FINAL

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con
especialización en *performance*

Profesor Guía
Diego Carlisky

Autor
Juan Francisco Velasco Gutiérrez

AÑO
2019

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, (del changüí a la salsa: análisis rítmico del tres cubano en el género musical changüí, como fundamento para aplicarlo con la guitarra eléctrica en dos arreglos musicales de salsa ejecutados en un recital final), a través de reuniones periódicas con el estudiante Juan Francisco Velasco Gutiérrez, en el semestre 2019-2 , orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Diego Carlisky
Ci: 1755854419

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, del changüí a la salsa: análisis rítmico del tres cubano en el género musical changüí, como fundamento para aplicarlo con la guitarra eléctrica en dos arreglos musicales de salsa ejecutados en un recital final, del Juan Francisco Velasco Gutiérrez, en el semestre 2019-2, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

André Pazmiño
CI: 1715111512

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

Juan Francisco Velasco Gutiérrez

CI: 1723303515

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi madre primeramente por siempre apoyarme en todo momento, a mis abuelos que han sido un pilar fundamental durante toda mi vida y a los amigos que fueron parte de este proceso.

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a mi madre, por ser mi mayor fuente de inspiración.

RESUMEN

El changüí es uno de los ritmos más antiguos provenientes de Cuba, pero hoy no es un género musical muy conocido y no se lo usa intencionalmente como un recurso rítmico dentro de la salsa. Las orquestas de música tropical actuales se han visto en la necesidad de implementar un guitarrista a sus ensambles con el fin de cubrir con el amplio repertorio que el medio musical demanda, pese a no contar con un concepto específico o un papel protagónico respecto a la salsa. El presente proyecto analiza al changüí como un recurso rítmico para aplicarlo con la guitarra en una orquesta salsera en dos arreglos musicales.

ABSTRACT

Changüí is one of Cuba's oldest rhythms; but nowadays is not a well-known music genre and it's not intendedly used as a rhythmic resource in salsa. Current tropical music orchestras have sought to implement a guitar player on their ensembles in order to cover the broad repertoire that the public demands, in spite of not having a specific concept or a leading role in regards to salsa. This project analyzes changüí as rhythmical resource to be applied along with guitar on a salsa orchestra in two arrangements.

INDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1: El changüí.....	3
1.1 Contexto historico.....	3
1.2 Aspectos Musicales.....	4
1.2.1 Instrumentación.....	6
1.3 Antecedentes musicales.....	10
1.3.1 Nengón.....	11
1.3.2 Kiribá.....	13
1.4 Análisis estructural del changüí y sus antecedentes musicales.....	15
1.4.1 Nengón – Familia Miranda.....	15
1.4.2 Kiribá – Grupo Kiribá y Nengón.....	17
1.4.3 Fiesta en Cecilia – Grupo Changüí de Guantánamo.....	23
1.5 Análisis comparativo del changüí y sus antecedentes musicales.....	26
2 Capítulo 2: La salsa.....	29
2.1 Contexto historico.....	29
2.2 Aspectos Musicales.....	32
2.2.1 Instrumentación.....	34
2.3 Estudio de viabilidad.....	<u>42</u>
3 Capítulo 3: Aplicación de la celula ritmica principal del	

changüí a dos arreglos musicales de salsa	48
3.1 Arreglo 1: Cali Pachanguero.....	48
3.2 Arreglo 2: Mujer de Carne y Hueso	51
4 Capítulo 4: Conclusiones	54
Referencias	56
ANEXOS	59

Introducción

El presente trabajo de titulación, centra su análisis en los elementos rítmicos que tiene el tres cubano en el changüí que es un género musical autóctono de Cuba. El desarrollo de este trabajo se desarrolla en función de un objetivo general y tres objetivos específicos, que a posterior permitirán cumplir con la meta deseada. El objetivo general, consiste en realizar un análisis rítmico del tres cubano, en función del changüí, para aplicarlo con la guitarra eléctrica a dos arreglos musicales de salsa que serán presentados en un recital final. El primer objetivo específico tiene como finalidad fundamentar académicamente el changüí. Se expondrá una investigación con respecto al nengón, el kiribá y el changüí, con la finalidad de comprender sus características musicales generales y poner en evidencia la célula rítmica que aparece constantemente, en estos ritmos. Para eso será necesario transcribir una canción de cada ritmo y realizar un análisis estructural y comparativo. El segundo objetivo específico tiene como finalidad demostrar que, la aplicación de la célula rítmica principal del changüí en la salsa, es viable. Para esto, primero se expondrá una reseña histórica general de la salsa y sus aspectos musicales. Segundo, se realizará un análisis rítmico, en el cual se expondrán el tumbao del piano y la cáscara del timbal en función de la clave, con la finalidad de evidenciar los cambios que produce la clave en ellos. Es importante tener en cuenta que, se elige el piano por ser uno de los instrumentos principales y que además define el ritmo armónico de la salsa; por otra parte, se elige el timbal ya que es el único instrumento de percusión que se ve forzado a cambiar su patrón rítmico en función de la clave. Finalmente, el criterio para la selección de los dos temas a analizar, será la clave 2 – 3 y 3 – 2. El tercer objetivo específico tiene como fin, demostrar la practicidad de este estudio. Esto se llevará a cabo, aplicando la célula rítmica principal del changüí, con la guitarra eléctrica, en dos secciones de dos arreglos musicales de salsa. Que serán presentados con una orquesta en un recital final.

Adicionalmente, merece la pena explicar el motivo por el cual se decidió realizar este análisis del changüí y aplicarlo con la guitarra a la salsa.

Hoy en día, no existen muchos estudios de recursos guitarrísticos, en función de la salsa, que puedan ser aplicados dentro de una orquesta. Por tal motivo, el aporte académico que brindará el presente escrito, comprende un recurso rítmico para los interesados en usar la célula rítmica principal del changüí, como herramienta para ensamblar la guitarra con una orquesta de música salsa.

Capítulo 1: El changüí

1.1 Contexto historico

El changüí es uno de los géneros más auténticos y singulares de la música cubana (Cuenca, 2003, p. 77). Es reconocido también como la expresión más importante y distintiva de la música tradicional guantanamera (Rodríguez y Gómez, 1989, p. 88). Musicalmente, es un ritmo autóctono que se origina en las zonas montañosas de Yateras en la región sierra de la ciudad de Guantánamo y mediante los treceros, así llamados los ejecutantes del tres se produce su filtración a la parte urbana. (Medina, Divó, Fernández 2011).

No hay una fecha exacta para su origen, pero a lo largo del siglo XIX se hace presente. Situar una fecha a este y otros ritmos autóctonos originarios de Cuba no resulta plausible ya que se desarrollan en un periodo de tiempo del cual no existe un registro. (Orozco citado en Medina, Divó, Fernández 2011).

Dentro del aspecto social del siglo XIX, el changüí se consideraba como una fiesta campesina que se celebraba normalmente durante el mes de diciembre, esta podía durar una semana o más días sin interrupción alguna, ya que la celebración iba rotando de una casa a otra. La tradición familiar de aquella época era asistir a estas fiestas también llamadas *changüíes* o *guateques* y parte de dicha tradición consistía en que los asistentes llevaran comida o algo de beber, con la finalidad de compartir y que el *changüí* no parase. Las generaciones guantanameras más jóvenes fueron heredando esta tradición de los más antiguos y esto permitió que el changüí se consolide a lo largo del siglo XIX (Cuenca, 2003, p. 77).

Es así que, el changüí es entonces considerado como un fenómeno socio – cultural que se desarrolla simultáneamente como un ritmo musical y un estilo de baile, que se popularizó mediante las fiestas que realizaban los campesinos y se conserva entre los habitantes de Guantánamo hasta el día de hoy (Lapidus, 2008).

1.2 Aspectos Musicales

La evolución musical del changüí consta de tres etapas, las mismas que tienen diferencias mínimas y están relacionadas directamente con la formación del ensamble y la instrumentación. Ramón Gómez Blanco define a estas etapas como: changüí primario, changüí tradicional y changüí contemporáneo (citado en Lapidus, 2008 p. 31).

En el changüí primario el ensamble está conformado por un bokú, el cual es un tambor primitivo que le precede al bongo de monte, un tres y un guayo. En esta etapa del changüí el *trecero* es el músico que canta la voz principal y melódicamente es simple. Se ha de mencionar que, las letras de este changüí primitivo son las que muestran un cierto nivel de complejidad.

Por otra parte, en el changüí tradicional el ensamble está conformado por el bongo, el tres, la botija que hace la función de bajo y es el instrumento que le precede a la marimbula, las maracas y el guayo. En esta etapa el cantante toca simultáneamente las maracas o el guayo. La principal característica que tiene este changüí es la interpretación colectiva del ensamble, de principio a fin, esto quiere decir que el ensamble empieza a tocar al mismo tiempo, mientras que en las otras dos etapas el tres hace un *llamado de montuno*, que consiste en repetir la melodía principal dos o tres veces como una introducción.

Finalmente, en el changüí contemporáneo el ensamble está conformado por el bongo, el tres, la marimbula, las maracas y el guayo. En esta etapa el cantante toca simultáneamente las maracas o el guayo. Las canciones de este tienen mayor presencia de improvisación verbal mediante coplas y décimas. Por otra parte, este changüí no inicia siempre con un *llamado de montuno* o con la *interpretación colectiva*, usualmente inicia con una introducción más elaborada, en la cual participan todos los instrumentos como solistas (Lapidus, 2008, p. 32).

Además, el changüí es un ritmo que contiene ideas musicales altamente sincopadas, cada uno de los instrumentos que componen el ensamble tiene

funciones que son organizadas jerárquicamente desde el guayo (*figura 4*) hasta los cantantes. Dentro del changüí, la improvisación de cualquier de los instrumentos debe incluir la sincopa. Es importante escuchar al guayo y a las maracas (*figura 5*) pues estos además de llevar el tempo, cumplen la función de ser la clave en el changüí. El *tresero* (*figura 1*) debe prestarle mucha atención al guayo y a las maracas, dado que este acentúa el contratiempo del compás casi toda la canción, lo que quiere decir, que si este no está atento al pulso de los instrumentos anteriormente mencionados puede quedar cruzado con el resto del ensamble. Por otra parte, la marimbula (*figura 6*) ayuda a consolidar al ensamble dado que su función es acentuar los tiempos fuertes de la canción. Finalmente, las melodías de los cantantes se ven fuertemente enlazadas con la parte instrumental del ensamble y se desarrollan generalmente en sincopa. (Lapidus, 2008, p. 16)

A continuación, veremos un gráfico con una pequeña transcripción de un ensamble de changüí para entender de mejor manera lo explicado en el párrafo anterior.

Score

Asi es el Changüí

Grupo Changüí de Guantánamo

♩ = 130

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as 130. The score includes the following parts:

- Guia:** Melody line in treble clef, featuring syncopated rhythms.
- Coro:** Melody line in treble clef, mirroring the syncopated patterns of the Guia.
- Tres:** Melody line in treble clef, providing harmonic support with syncopated chords.
- Guiro:** Percussion line using a guiro, showing a consistent rhythmic pattern.
- Maracas:** Percussion line using maracas, providing a steady, syncopated accompaniment.
- Acoustic Bass:** Bass line in bass clef, featuring a simple, syncopated accompaniment.
- Percussion:** Drum line in bass clef, providing a steady, syncopated accompaniment.

Figura 1. Transcripción de Así es el Changüí del Grupo Changüí del Guantánamo.

1.2.1 Instrumentación.

Un conjunto tradicional característico del changüí, está conformado por los siguientes instrumentos:

El Tres: es un instrumento derivado de la guitarra española y pero que cuenta con tres pares de cuerdas. Su aparición se remonta a los campos del Oriente de Cuba y es asociado con los ritmos primitivos que dieron origen al son. Cabe recalcar que, con la finalidad de lograr un mayor volumen al momento de interpretarlo, se usan cuerdas de acero (Ríos, 2014, p. 4).

En el changüí el tres es el instrumento líder ya que plantea el tema de principio a fin y da el pie de entrada para el resto de la agrupación. El tres dobla la melodía de la voz principal y realiza los *llamados de montuno* entre versos. Para la existencia del changüí es primordial la presencia del tres y su correcta ejecución. El tres tiene la función de ser un instrumento melódico y rítmico, por tal motivo el tresero nunca ejecuta acordes (Cuenca, 2003, p. 77).

Por otra parte, para interpretar el changüí correctamente, la afinación del tres debe ser la siguiente: el primer par de cuerdas con una cuerda afinada en la nota mi y una segunda cuerda que repite la nota en una octava más grave, el segundo par afinadas en la nota do, en la misma octava y el tercer par con una cuerda afinada en la nota sol y una segunda cuerda que repite la nota en una octava más grave. Las melodías que realiza el tres son interpretadas en sincopa. (Lapidus, 2008, p. 19)



Foto 131. Miguelito Cuní y Reyes "Chito" Latamblé, descargan en casa de este último, en ocasión del Festival Nacional del Son, Guantánamo 1980. (Foto: Barbán. Archivo Centro Inciarte)

Figura 2. Miguelito Cuní cantante y el tresero Reyes Latamblé. Tomado de herencialatina, 2003.



Figura 3. Tres Cubano. Tomado de cubalibros, 2015.

Guayo: es el instrumento antecesor del güiro, está fabricado en metal y es similar a la güira de Puerto Rico. El guayo y las maracas son usualmente tocados por el cantante. El guayo realiza su entrada junto con los otros instrumentos luego del *llamado de montuno*. En el changüí el guayo es el instrumento que mantienen el pulso a tierra mientras la melodía realiza una línea en sincopa (Ortíz, 1952, p. 327)



Foto 128. Instrumentos del Changüí: bongó, maracas, guayo, tres y marimbula. (Foto: Ileana Pinedo, Archivo Centro Inciarte).

Figura 4. En el centro el guayo sobre la marimbula. Tomado de herencialatina, 2003.

Maracas: son el mismo instrumento que se usa en el son, pueden ser fabricadas con diferentes materiales como plástico, madera o una calabaza seca y vacía. Se lleva una maraca en cada mano y mientras una toca un patrón rítmico que es similar al que realiza el guayo, en el cual se acentúa el pulso a tierra, la otra toca el contratiempo (Lapidus, 2008, p. 16).



Figura 5. Las maracas. Tomado de ecured, 2012.

Marimbula: este instrumento hace la función de bajo, pero tiene una afinación indeterminada y es también un instrumento percutivo. Es fabricado con madera, tiene forma rectangular y en la parte frontal tiene unas láminas metálicas. Durante los versos la marimbula ejecuta pocas variaciones de patrones básicos, las florituras son usadas en los momentos de clímax de la canción y cuando durante la improvisación del tres la marimbula mantiene un patrón constante. Para su ejecución el instrumentista se sienta sobre él y pulsa las láminas (Lapidus, 2008, p. 17).



© 2000 Jon Griffin

Marimbula used in Nengon © Jon Griffin

Figura 6. Marimbula. Tomado de salsablanca, 2012)



Marimbulero à Guantánamo © Daniel Chatelain

Figura 7. Marimbula. Tomado de ritmacuba, 2015.

Bongó de monte: es el antecesor del bongo actual, es hecho de madera, sus membranas son de piel de cabra. El instrumento es posicionado entre las piernas, el tambor más grave o también llamado *hembra* al lado derecho y el tambor agudo o también llamado *macho* al lado izquierdo (Ortiz, 1996, p. 34).

El bongo de monte tiene un registro más grave y desarrolla ideas rítmicas más segmentadas, las cuales son definidas por las secciones de la canción (Rodríguez y Gómez, 1989).

No hay un patrón establecido para interpretar el changüí en el bongo de monte ya que el resto de instrumentos mantienen la base rítmica, esto da apertura para la improvisación del *bongo*. Este instrumento usualmente acentúa el cuarto tiempo (Lapidus, 2008, p. 22).



Bongo de monte © Daniel Chatelain

Figura 8. Bongo de monte. Tomado de *ritmacuba*, 2015.

1.3 Antecedentes musicales

EL nengón y el kiribá son considerados ritmos antecesores del changüí, debido a las características musicales que los componen. Parte de esas características tiene que ver con la formación del ensamble, el desarrollo rítmico – melódico y el contenido de las letras. Ubicándolos en una línea de tiempo, el primer ritmo es el nengón, el segundo el kiribá y finalmente el changüí (Lapidus, 2008, p 96).

Orozco, Alén, Linares y León concuerdan que tanto el nengón como el kiribá son ritmos con un origen más antiguo que el changüí. (citado en Lapidus, 2008, p. 95)

Por otra parte, Danilo Orozco clasifica a estos ritmos y al changüí como proto – sonos, ya que muestran de forma parcial las características que más adelante definirían al son, basándose principalmente en el uso del montuno y el contrapunto rítmico que sucede entre los elementos que los componen (Ruidíaz, 2015, p. 72). El nengón y el kiribá son dos ritmos musicales autóctonos de Baracoa – Cuba (Hernandez, 2016). Dentro del ámbito socio – cultural, la popularización y el origen de estos ritmos se ve fuertemente ligado a fiestas que organizaban los campesinos cultivadores de cacao (Sosa, 2009, p, 78). Es así que, ambos se desarrollan como un estilo de baile y un ritmo musical. El nengón es el ritmo que se tocaba en la apertura de las fiestas campesinas, este tiene una coreografía particular en la que el bailaror mueve sus pies de una manera similar al movimiento que se usa para apilar cacao. Por otra parte, el kiribá se tocaba en el cierre de las fiestas o durante el traslado de las mismas y este tiene libertad coreográfica para el bailaror. A pesar de que no existe una fecha concreta para su origen, estos dos ritmos musicales, se establecen en la ciudad de Baracoa en Cuba y al día de hoy prevalecen como un foco cultural, creado por Teresa Roché y María Court Hernández en un pueblo de Baracoa llamado El Güirito (Hernández, 2016).

1.3.1 Nengón

El nengón musicalmente se desenvuelve en forma de *ronda*, donde intervienen los cantantes uno a continuación del otro, alternando los versos y el coro. Este no tiene un músico que haga una función específica de cantante guía o líder, ni tampoco otros que hagan la función de coristas. El nengón se canta libremente (Sosa, 2009, p. 79). Dada la simplicidad de sus versos y melodías, es considerado como la primera fuente de música campesina en el Sur de Oriente en Guantánamo (Lapidus, 2008, p. 96).

Para interpretar el nengón en el tres, se usa la siguiente afinación: el primer par de cuerdas con una cuerda afinada en la nota mi y una segunda cuerda que repite la nota en una octava más grave, el segundo par de cuerdas afinadas en la nota si, en la misma octava y el tercer par con una cuerda afinada en la nota sol y una segunda cuerda que repite la nota en una octava más grave (Lapidus, 2008, p. 96).

La progresión armónica del nengón está compuesta de dos compases, con un acorde mayor en cada uno. El primer compás tiene un acorde en primer grado y el segundo compás tiene un acorde en quinto grado. La presencia de la sincopa en las melodías del nengón es mínima, ya que estas llevan dicha sincopa solamente en la segunda corchea del cuarto pulso del compás. Debido a la simplicidad que muestra la estructura rítmica del nengón, *changüiseros* y musicólogos consideran al nengón un antecesor del kiribá y del changüí.

Nengón

tres cubano

La Familia Miranda

The musical score is arranged in a grand staff with seven parts. The top three parts (Guia, Coro, and Tres) are in treble clef with a common time signature. The bottom four parts (Guiro, Maracas, Bongo de monte, and Marimbula) are in bass clef with a common time signature. The score consists of four measures. The Trio part includes chord markings 'G' and 'C' above the notes in the second and fourth measures. The Guiro, Maracas, Bongo de monte, and Marimbula parts show rhythmic patterns characteristic of the tres cubano style.

Figura 9. Transcripción de Nengón de Changüí del Grupo Changüí del Guantánamo

1.3.2 Kiribá

Luego del nengón, el kiribá es considerado como el siguiente paso evolutivo dentro de la música autóctona cubana y éste musicalmente está basado en un ostinato de ocho compases en los cuales, los cuatro primeros establecen el coro y los cuatro siguientes son un espacio libre para la improvisación del o de los cantantes. La progresión armónica del kiribá está compuesta por ocho compases, con un acorde mayor en cada uno. Desde el primer compás hasta el tercero tienen un acorde en primer grado, desde el cuarto compás hasta el séptimo tienen un acorde en quinto grado y el octavo compás repite el acorde en primer grado (Gómez, Sánchez, 1998, p. 4).

La ejecución del kiribá es más simple que la del changüí y más compleja que la del nengón, ya que el tres mantiene un patrón constante y nunca improvisa (Lapidus, 2008, p. 99). Por otra parte, la melodía es conjuntamente interpretada por los cantantes y el tres. Además, la sincopa tiene mayor protagonismo en el kiribá que el nengón y un menor protagonismo que en el changüí, por tal motivo el kiribá es considerado como antecesor del changüí y sucesor del nengón.

En el gráfico continuación, podemos ver la similitud que existe entre la melodía y el patrón que realiza el tres.

Kiriba

tres cubano

Chord progression: Eb Eb Eb Ab

Guia Coro

Tres

Guiro

Maracas

Bongo de monte

Marimbula

Detailed description: This musical score is for the piece 'Kiriba tres cubano'. It consists of six staves. The top two staves are for vocal parts: 'Guia Coro' and 'Tres', both in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature. The bottom four staves are for percussion: 'Guiro' and 'Maracas' in a standard notation with vertical stems, and 'Bongo de monte' and 'Marimbula' in a notation with stems and flags. Above the first four measures, the chords Eb, Eb, Eb, and Ab are indicated. The music is in 4/4 time and spans four measures.

Figura 10. Transcripción del Grupo Kiribá Nengón.

Chord progression: Ab Ab Ab Eb

Kiriba

Gro.

Mrs.

Detailed description: This musical score continues the piece 'Kiriba' from measure 5 to 8. It features four staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom two are for percussion: 'Gro.' (Güiro) and 'Mrs.' (Maracas). The key signature remains three flats, and the time signature is common time. Above the first four measures of this section, the chords Ab, Ab, Ab, and Eb are indicated. The music spans four measures.

Figura 11. Transcripción del Grupo Kiribá Nengón.

1.4 Análisis estructural del changüí y sus antecedentes musicales.

En este punto se realizará un análisis estructural de la frase introductoria que interpreta el tres, en función del nengón, el kiribá y el changüí. Esto, con la finalidad, de dar a conocer la evolución de la célula rítmica principal del changüí. Para este análisis, se utiliza únicamente la introducción debido a que el nengón y el kiribá repiten un patrón casi constante durante toda la canción.

Añadiendo a la información anterior, es importante tener claro que, el nengón y el kiribá mantienen una alternancia constante entre versos y estribillos, durante toda la canción, motivo por el cual la forma de la melodía del tres es definida desde el inicio, por una pregunta y una respuesta. Además, el changüí al tener una introducción musicalmente más elaborada, expone los motivos de pregunta y respuesta, de una manera diferente.

Como se ha explicado en el capítulo I, las introducciones de estos ritmos están compuestas por, *el llamado de montuno y la interpretación colectiva*. Recordamos entonces que, *el llamado de montuno* consiste en repetir el motivo principal como una introducción y la *ejecución colectiva* es el momento en el que los demás instrumentos del ensamble comienzan a tocar (Lapidus, 2008, p. 32).

1.4.1 Nengón – Familia Miranda

En el tema *Nengón*, el desarrollo rítmico de la melodía es mínimo ya que tiene apenas una variación rítmica (como se muestra en la figura 13) y depende del *tresero*, la manera en que alterna dicha variación. Esto da como resultado como un patrón casi constante durante toda la canción.

Por otro lado, el *llamado de montuno* tiene una duración de doce compases, durante los cuales se mantiene el mismo patrón y a partir del treceavo compás empieza la *interpretación colectiva*, es decir que, a partir de ese momento el *tresero* usa la variación a su voluntad. El uso de la sincopa es mínimo si lo comparamos con sus ritmos sucesores.

Como se puede apreciar en esta mitad del primer fragmento la figura rítmica está compuesta por una negra, un silencio de corchea y una última corchea sincopada.



Figura 15. Fragmento 3.

En esta parte del tercer fragmento, la figura rítmica está compuesta por dos silencios de corchea en los tiempos fuertes y dos corcheas en los tiempos débiles.

Como se pudo observar, en el nengón esta célula rítmica es usada de manera sutil, pero, en el changüí es usada como célula principal. Por tal motivo, esta se convierte en la figura objeto de este análisis y para entender la evolución que tiene se enumerara cada vez que esta aparezca.

1.4.2 Kiribá – Grupo Kiribá y Nengón

En el tema *Kiribá*, el desarrollo melódico es un poco más elaborado que en el ejemplo anterior. Este cuenta con cuatro variaciones en las frases de pregunta y con dos variaciones en las frases de respuesta (como se muestra en la figura 17). Depende del *tresero* la manera en que alterna dichas variaciones.

En este ejemplo el *llamado de montuno* dura los dos primeros compases y la *interpretación colectiva* se hace presente en el cuarto tiempo del segundo compás.

Kiribá

$\text{♩} = 200$

Figura 16. Transcripción del Grupo Kiribá Nengón.

Esta frase introductoria se divide en cuatro frases pequeñas y esta a su vez se divide en dos fragmentos que corresponden a una pregunta y a una respuesta, como se muestra a continuación:

Semi frase 1
1er fragmento 2do fragmento

Semi frase 2
3er fragmento 4to fragmento

Semi frase 3
5to fragmento 6to fragmento

Semi frase 4
7mo fragmento 8vo fragmento

Figura 17. Frases pequeñas y fragmentos en la introducción del tema kiribá.

Los fragmentos uno, tres, cinco y siete corresponden a la frase de pregunta, mientras que los fragmentos dos, cuatro, seis y ocho corresponden a la frase de respuesta. A continuación, analizaremos cada uno de los fragmentos, señalando las variaciones que contienen y enumerando la cantidad de veces que se hace presente la célula rítmica, objeto de este análisis. (figura 15)

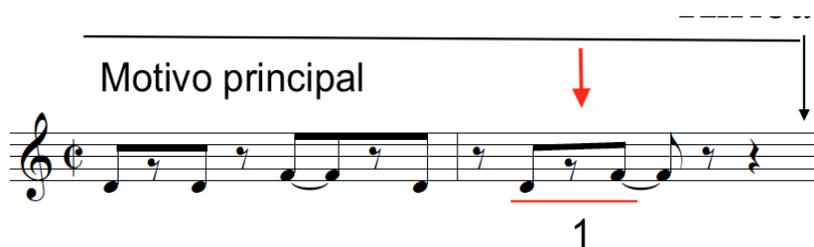


Figura 18. Fragmento 1.

Aquí se puede apreciar el motivo principal correspondiente a la frase de pregunta, mismo que está formado por dos compases y estos a su vez se componen de la siguiente manera:

El primer compás está compuesto por cinco corcheas, dos de ellas ligadas y tres silencios de corchea. El segundo compás está compuesto por tres corcheas, dos de ellas ligadas, tres silencios de corchea y un silencio de negra. Con respecto a la frase de pregunta, en el segundo compás de este fragmento se hace presente por primera vez la célula rítmica, objeto de este análisis.



Figura 19. Fragmento 3.

Aquí observamos la primera variación del motivo de la pregunta, tanto en el primer compás como en el segundo y estos están formados de la siguiente manera:

El primer compás está compuesto por una corchea, una negra, un silencio de blanca y un silencio de corchea. El segundo compás está compuesto por dos corcheas, una negra, dos silencios de corchea y uno de negra. Con respecto a la frase de pregunta, en el segundo compás de este fragmento se hace presente por segunda vez la célula rítmica, objeto de este análisis.



Figura 20. Fragmento 5.

En este quinto fragmentos se puede apreciar la segunda variación del motivo de la pregunta, tanto en el primer compás como en el segundo y está formado de la siguiente manera:

El primer compás está compuesto por tres corcheas, dos de ellas ligadas, un silencio de blanca y otro silencio de corchea. El segundo compás está compuesto por dos corcheas, una negra, dos silencios de corchea y uno de negra. Con respecto a la frase de pregunta, en el segundo compás de este fragmento se hace presente por tercera vez la célula rítmica, objeto de este análisis.



Figura 21. Fragmento 7.

Aquí se puede apreciar el séptimo fragmento, esta vez sin ninguna variación con respecto al motivo principal y con una composición igual a la del segundo fragmento (como se muestra en la Figura. 19). Con respecto a la frase de pregunta, en este fragmento se hace presente por cuarta y última vez la célula rítmica que es objeto de este análisis.

A continuación, analizaremos los fragmentos correspondientes a la frase de respuesta.

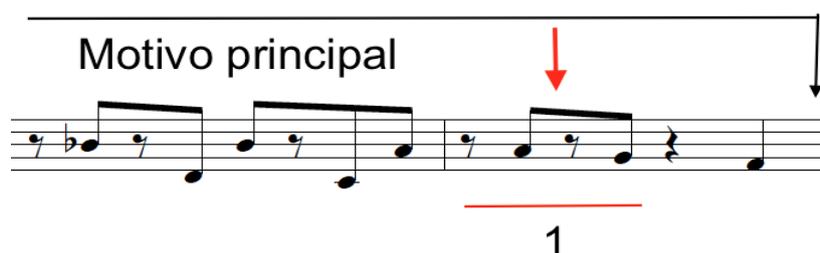


Figura 22. Fragmento 2.

Este es el motivo principal correspondiente a la frase de respuesta y está conformado de la siguiente manera: el primer compás está compuesto por cinco corcheas y tres silencios de corchea. El segundo compás está compuesto por dos corcheas, una negra, dos silencios de corchea y uno de negra. Con respecto a la frase de respuesta, en el segundo compás de este fragmento se hace presente por primera vez la célula rítmica, objeto de este análisis.

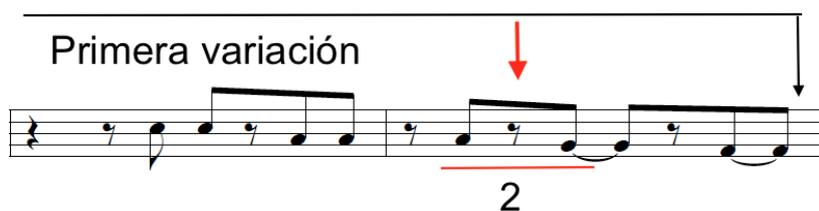


Figura 23. Fragmento 4.

En este cuarto fragmento se tiene la primera variación, correspondiente a la frase de respuesta, tanto en el primer compás como en el segundo y estos están conformados de la siguiente manera:

El primer compás está compuesto por cuatro corcheas, dos silencios de corchea y un silencio de negra. El segundo compás está compuesto por cinco corcheas y tres silencios de corchea. Con respecto a la frase de respuesta, en el segundo compás de este fragmento se hace presente por segunda vez la célula rítmica, objeto de este análisis.



Figura 24. Fragmento 6.

Aquí se puede apreciar la segunda variación del motivo correspondiente a la frase de respuesta, en el segundo compás y está conformado de la siguiente manera: dos corcheas, una negra, dos silencios de corchea y un silencio de negra. Con respecto a la frase de respuesta, en el segundo compás de este fragmento se hace presente por tercera vez la célula rítmica, objeto de este análisis.

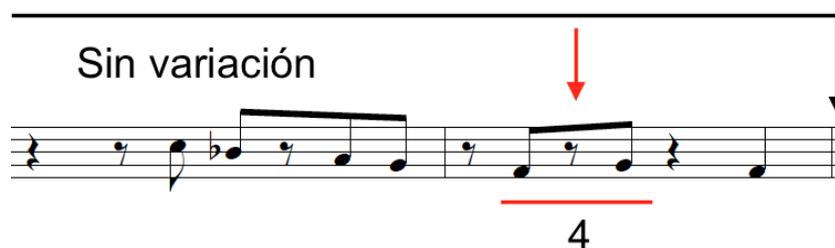


Figura 25. Fragmento 8.

El octavo fragmento correspondiente a la frase de respuesta no tiene ninguna variación y está compuesto de igual manera que el sexto fragmento (como se muestra en la Figura. 24). Con respecto a la frase de respuesta, en este fragmento se hace presente por cuarta y última vez la célula rítmica que es objeto de este análisis.

En el tema *kiribá*, la célula rítmica aparece ocho veces, cuatro en las frases de pregunta y cuatro en las frases de respuesta, mientras que, en el *nengón* aparece solamente una vez.

1.4.3 Fiesta en Cecilia – Grupo Changüí de Guantánamo

En el tema *Fiesta en Cecilia*, el desarrollo melódico es más elaborado. La frase de introducción está conformada por los motivos principales, correspondientes a las frases de pregunta y respuesta. Sin embargo, en la introducción dichos motivos no interactúan como tal, estos son expuestos de una manera diferente (como se muestra en la figura 27)

En este ejemplo el *llamado de montuno* dura los cuatro primeros compases y la *interpretación colectiva* se hace presente en el quinto compás.

Fiesta en Cecilia



Figura 26. Transcripción del Grupo Changüí de Guantánamo.

Esta frase de introducción se divide en tres frases pequeñas.

Figura 27. Las tres semi – frases que componen a la frase de la introducción.

La primera y la segunda frase corresponden al motivo de pregunta y la tercera frase corresponde al motivo de respuesta. A continuación, analizaremos cada una de las frases, señalando las variaciones que contienen y enumerando la cantidad de veces que se hace presente la célula rítmica, objeto de este análisis. (figura 15)

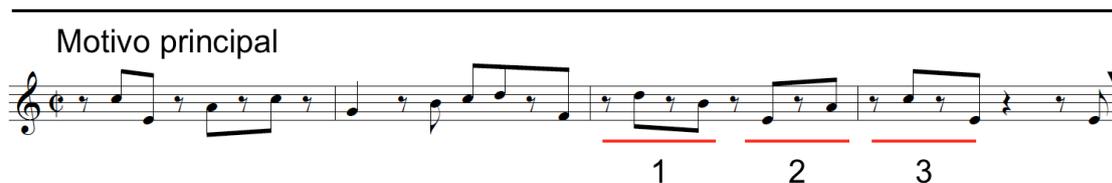


Figura 28. Fragmento 1.

Este es el motivo principal correspondiente a la frase de pregunta y está conformada de la siguiente manera: el primer compás está compuesto por cuatro corcheas y cuatro silencios de corchea. El segundo compás está compuesto por una negra, cuatro corcheas y dos silencios de corchea. El tercer compás está compuesto por cuatro corcheas y cuatros silencios. El cuarto compás está compuesto por tres corches, tres silencios de corchea y un silencio de negra. Con respecto a la frase de pregunta, en el tercer y cuarto compás de este fragmento se hace presente la célula rítmica, objeto de este análisis.

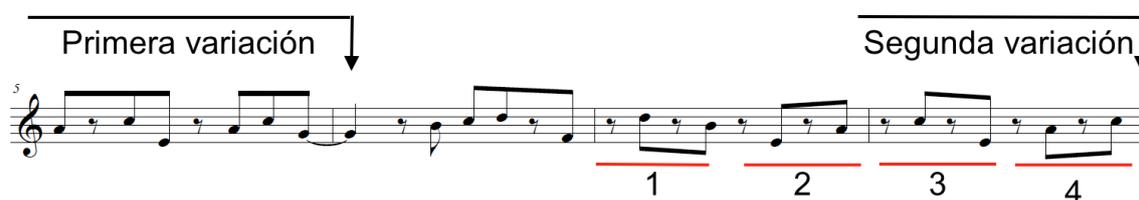


Figura 29. Fragmento 2.

Aquí se puede apreciar en el primer y cuarto compás, la primera y segunda variación correspondiente a la frase de pregunta. Esta frase está conformada de la siguiente manera: el primer compás está compuesto por seis corcheas y dos silencios de corchea. El segundo compás está compuesto por una negra, cuatro corcheas y dos silencios de corchea. El tercer compás está compuesto por cuatro corcheas y cuatros silencios. El cuarto compás está compuesto por cuatro corcheas y cuatros silencios. Con respecto a la frase de pregunta, en el

tercer y cuarto compás de este fragmento se hace presente la célula rítmica, objeto de este análisis.



Figura 28. Frase 3.

La tercera semi – frase presenta el motivo correspondiente a la frase de respuesta. Esta frase está conformada de la siguiente manera: el primer compás es una extensión del cuarto compás de la segunda frase y además la última corchea de este compás es el inicio del motivo correspondiente a la frase de la pregunta. Este está compuesto por tres corcheas, tres silencios de corchea y un silencio de negra. El segundo compás está compuesto por cinco corcheas y tres silencios de corchea. El tercer compás está compuesto por dos corcheas, dos silencios de corchea y dos silencios de negra. Con respecto a la frase de pregunta, en el primer y segundo compás de este fragmento se hace presente la célula rítmica, objeto de este análisis.

Cabe mencionar que en el tema *Fiesta en Cecilia*, la célula rítmica aparece nueve veces, siete en las frases de pregunta y dos en la frase de respuesta.

1.5 Análisis comparativo del changüí y sus antecedentes musicales

En este punto se realizará un análisis rítmico – comparativo, correspondiente a las líneas rítmicas que realiza el tres en el changüí y sus ritmos antecesores, en función de una semi – frase introducción; con la finalidad, de demostrar la evolución rítmica que tienen estos, hasta llegar al changüí. Posteriormente, la célula rítmica principal del changüí, será comparada en el capítulo II con diferentes elementos de la salsa, con el fin de demostrar, su viabilidad en la

salsa. Es importante tener en cuenta que, en este estudio la evolución está definida por la cantidad de veces que aparece una célula rítmica en específico.

El análisis se basará solamente en la introducción de las canciones, debido a que, el nengón y el kiribá usan un patrón similar durante toda la canción. Dichas introducciones comparten las mismas características.



Figura 29. Frase introductoria el nengón señalando la presencia de la célula rítmica.

En esta frase lo primero que podemos observar es que el uso de la sincopa es mínimo y la célula rítmica es usada solamente una vez.

Kiribá

Figura 30. Frase introductoria del kiribá señalando la presencia de la célula rítmica.

Aquí podemos apreciar como el desarrollo rítmico de la melodía, es más avanzado que en el nengón, puesto que, el uso de la sincopa es mayor. Por otra parte, la célula rítmica aparece siete veces. Se observan también dos figuras similares a la célula rítmica objeto de este análisis, pero no tienen el mismo efecto en la canción.

Fiesta en Cecilia

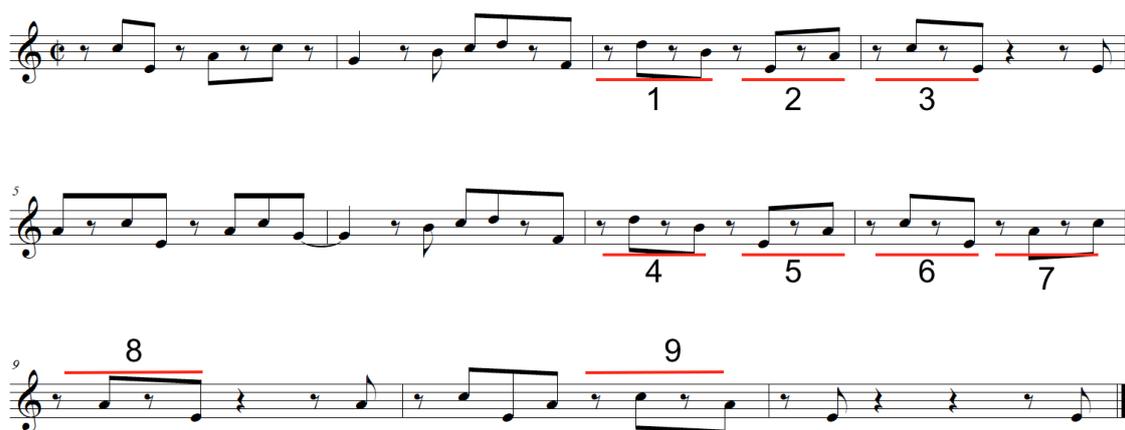


Figura 31. Frase introductoria del changüí señalando la presencia de la célula rítmica.

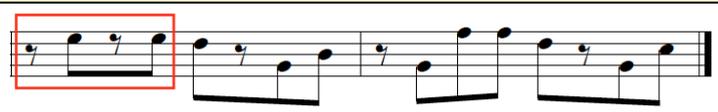
El uso de la sincopa en el changüí es abundante, además de que el desarrollo rítmico en la melodía es más elaborado que en los ejemplos anteriores. La célula rítmica, se usa constantemente como un patrón y tiene presencia en el cincuenta por ciento de la frase introductoria.

A continuación, se presenta el análisis en tablas comparativas, con el fin de hacer aún más evidente la evolución del ritmo y como es empleada la célula rítmica en estos tres ritmos.

Tabla 1. Descripción del contenido de las frases.

Frase introductoria	Nengón	Kiribá	Fiesta en Cecilia
Nº Total de compases	4	16	11
Nº compases con célula rítmica	1	7	6
Nº de célula rítmica	1	7	9
% Célula rítmica	25%	43.7%	54.5%

Tabla 2. Uso que le se le da a la célula rítmica principal del changüí.

	Compases con mayor presencia de la célula rítmica	¿Cómo es aplicada la célula?
Nengón		Una sola vez y acompañado de otras figuras.
Kiribá		Dos veces y acompañado de otras figuras
Fiesta en Cecilia		Cuatro veces sin usar ninguna otra figura.

2 Capítulo 2: La salsa

2.1 Contexto histórico

La salsa es un fenómeno musical, cultural y social causal de varios debates, sobre la nacionalidad de su origen. Hay quienes niegan en su totalidad la existencia del estilo, muchos de ellos, puristas de la música cubana. Por otra parte, están aquellos que le otorgan su origen a la música de Puerto Rico. Dentro de ese debate, hay opiniones de personajes importantes como Mario Bauzá, quien niega la existencia de la salsa como un género musical propio y

asevera una predominancia de la música cubana sobre el mismo. Mientras que, Héctor García afirma que son ritmos puertorriqueños la base indiscutible de la salsa (Peña, 2012, p. 20).

Pese a que existe un debate, la salsa se presenta como un movimiento socio – cultural, que no interpeló a cubanos y a puertorriqueños por separado, sino que, fue un movimiento que materializó un imaginario colectivo, para toda la sociedad de latinoamericanos que residían en aquel entonces en la ciudad de New York, sin tomar en cuenta ningún tipo de directriz de carácter nacionalista (López, 2009, p. 531).

Es complicado señalar el momento exacto en el que se empieza a usar el término salsa para definir a un conjunto de estilos musicales, pero se tiene la certeza de que este término fue usado, como una etiqueta comercial, con la finalidad de introducir un nuevo producto al mercado musical (Peña, 2012, p. 65).

El termino salsa entonces, surge de la fusión de varios géneros y ritmos musicales, provenientes de Estados Unidos, Puerto Rico y Cuba. Esta fusión y otros eventos se llevan a cabo por un grupo de músicos en la ciudad de New York entre las décadas de los 50's y los 70's (Peña, 2012, p. 21).

Cabe mencionar que, parte de los hechos importantes suceden a final de la década de los 40`s y a principio de los 50`s, Mario Bauzá formo la orquesta los Afroclubans y esta era encabezada por Machito. Esta agrupación fue la que se encargó de abrir un camino favorable para la aceptación de la música afro – cubana, en la escena artística de New York. A este movimiento se le suma Tito Puente y Tito Rodríguez con sus respectivas agrupaciones. (Peña, 2012, p. 58).

Otro acontecimiento importante se da cuando, Arsenio Rodríguez un *sonero* de origen cubano, en la década de los 50`s, decide asentarse definitivamente en la ciudad de New York. Fue en un barrio latino donde Arsenio compartió su conocimiento con jóvenes músicos como Tito Puente, Tito Rodríguez y con otros ya más experimentados como Machito, Mario Bauzá, Augusto Coen,

entre otros, que formaban parte de la escena artística de New York. Estos mostraron un fuerte interés por lo que denominaban un ritmo exótico y añadieron parte de su genialidad musical, a lo que Arsenio les compartió (Delvalle, 2007).

Al final de la década de los 50's, las ventas de los bares ya no justificaban contratar orquestas de numerosos ensambles que estaban conformados por más de doce músicos, esto es motivo para la formación de ensambles más pequeños. De la mano de Johnny Pacheco y Charlie Parlmieri nace el grupo Duboney, este era un ensamble conformado por seis músicos, los cuales tocaban el piano, los timbales, la flauta, además contaban con un cantante, un bajista y violinista. Con el grupo Duboney se populariza un nuevo ritmo cubano denominado charanga, mismo que hace su aparición en New York por primera vez con la Orquesta Aragon (López, 1995). Este formato reducido permitió que se experimente con los géneros comerciales de la década de los 60's en los Estados Unidos, tales como el jazz, el blues y el soul. Esto dio origen a un nuevo género musical llamado boogaloo, el cual usa de forma parcial o total el inglés para la composición de sus letras. Esto se hizo con la finalidad de competir con la gran oleada que representaba el *rock and roll* en esa época (Peña, 2012, p. 60).

En el año de 1964 Johnny Pacheco conjuntamente con Jerry Massucci, fundaron el sello discográfico Fania, la primera producción fue *Johnny Pacheco y su Nuevo Tumbao – Cañonazo*. Ellos personalmente fueron los encargados de vender este primer disco por las calles, el dinero que ingresaba de esas ventas lo usaban para grabar a artistas nuevos y fue de esa manera cómo surgió la compañía Fania. A partir de ahí, el sello discográfico trabajó con músicos desconocidos hasta ese momento y también con grandes celebridades de la música tropical entre los cuales estaban, Héctor Lavoe, Ismael Miranda, Willie Colón, Larry Harlow, Roberto Roena, en la década de 1970 con personajes como Cheo Feliciano, Celia Cruz, Richie Ray y Bobby Cruz entre los más notables (Peña, 2012, p. 64).

La Fania surge entonces como un factor integrador para estos y muchos otros eventos de carácter musical, social y cultural. El término salsa se hace oficial y se populariza, gracias a las estrategias de mercadeo usadas por el sello discográfico, además de la producción cinematográfica que fue realizada (Peña, 2012, p. 67).

2.2 Aspectos Musicales

Las agrupaciones salseras están conformadas por un conjunto de percusión menor o percusión de mano, vocalistas, sección de vientos, un bajo y un piano. A lo largo del tiempo se han visto variantes de esta instrumentación, tal es el caso de agrupaciones como *Joe Cuba Sextet*, quienes incorporaron un vibráfono. Los cantantes generalmente tocan un instrumento de percusión como el güiro o las maracas. Las congas, los bongos, el timbal, la clave y las campanas son los instrumentos que no faltan en una agrupación salsera, con la excepción de pequeños ensambles que prescindan de los bongos. Una de las secciones que más variantes tiene es la sección de vientos, agrupaciones como la de Richie Ray, usa generalmente una sección con tres trompetas solamente. Por otra parte, está la agrupación de Roberto Roena, la *Apollo Sound* con una sección conformada por dos trompetas, un trombón y un saxofón, esta era una sección más flexible, en la cual ocasionalmente la flauta sustituía algún instrumento de la sección.

El lenguaje salsero se ve fuertemente influenciado por el jazz y la estructura de la salsa es libre, exceptuando la parte final de la canción, donde finaliza con los denominados pregones o soneos, que no son más que una alternancia de un estribillo estable con la improvisación del cantante líder (Peña, 2012, p. 69).

Las partes que componen una canción de salsa son las siguientes.

Introducción: En esta sección es la que da la apertura del tema, generalmente participan la sección de vientos como instrumentos principales y expositores de la melodía de inicio (Vega, 2018, p. 8).

Verso: Aquí se expone la melodía principal y la temática de la canción (Vega, 2018, p. 8).

Montuno: Es un *vamp* o *loop* con una armonía constante donde el cantante líder interactúa con el coro. Otro de los rasgos característicos es la presencia de solos instrumentales (Vega, 2018, p. 8).

Mambo: antiguamente conocida como sección *diablo*, era un momento específico de la canción donde se producía mucha densidad rítmica entre los instrumentos de percusión y generalmente existían solos del tres. Era llamada así en el son que llevó Arsenio Rodríguez a New York, posteriormente los músicos de la época la remplazaron por una sección del mambo original ya que era un sonido con el que la gente de esa época estaba familiarizada (Arroyo, 2007). Actualmente está escrita sobre la base rítmica de la salsa y su principal característica es la gran presencia de la sección de vientos.

Las agrupaciones salseras están conformadas por un conjunto de percusión menor o percusión de mano, vocalistas, sección de vientos, un bajo y un piano. A lo largo del tiempo se han visto variantes de esta instrumentación, tal es el caso de agrupaciones como *Joe Cuba Sextet*, quienes incorporaron un vibráfono. Los cantantes generalmente tocan un instrumento de percusión como el güiro o las maracas. Las congas, los bongos, el timbal, la clave y las campanas son los instrumentos que no faltan en una agrupación salsera, con la excepción de pequeños ensambles que prescinden de los bongos. Una de las secciones que más variantes tiene es la sección de vientos, agrupaciones como la de Richie Ray, usa generalmente una sección con tres trompetas solamente. Por otra parte, está la agrupación de Roberto Roena, la *Apollo Sound* con una sección conformada por dos trompetas, un trombón y un saxofón, esta era una sección más flexible, en la cual ocasionalmente la flauta sustituía algún instrumento de la sección.

El lenguaje salsero se ve fuertemente influenciado por el jazz y la estructura de la salsa es libre, exceptuando la parte final de la canción, donde finaliza con los

denominados pregones o soneos, que no son más que una alternancia de un estribillo estable con la improvisación del cantante líder (Peña, 2012, p. 69).

2.2.1 Instrumentación

A continuación, veremos los instrumentos típicos que componen una agrupación salsera.

Las maracas: las maracas son instrumentos idiófonos, que en un inicio fueron hechas de fruta seca y con un mango de madera que se sujeta atravesando su parte esférica, hoy en día, las maracas son hechas de varios materiales. El interior está lleno de piedras pequeñas, arroz e incluso fragmentos pequeños de metal. Vienen en pares, una para cada mano. En la salsa cumplen un papel similar al que tiene esterbil en la música popular actual (González, 2009, p. 10).



Figura 32. Las maracas. Tomado de Historia de la Salsa, 2009

Bongo: Es un instrumento membráfono, de golpe directo y está compuesto por dos tambores de un tamaño diferente (Centro de Investigación y desarrollo de la música cubana, 1997, p. 411).



Figura 33. Bongo. Tomado de Historia de la Salsa, 2009

Las congas: El grupo de congas está compuesto generalmente por cuatro tambores, tumbadora, quinto, conga y retumbadora, son de forma cilíndrica y de tamaño diferente. Es un instrumento conformado por dos tambores de golpe directo. Su sonido característico, es producido por el golpe que se da con la palma de la mano, dando como resultado así una resonancia grave que resalta sobre el resto de la sección rítmica (Peña, 2012, p. 72).



Figura 34. Las congas. Tomado de Historia de la Salsa, 2009

El timbal: Este instrumento percutivo es tocado habitualmente con baquetas de madera, aunque también se puede tocar con la mano, con la finalidad de dar un matiz. Son dos tambores con un registro diferente y en algunos casos músicos como Tito Puente usan hasta cuatro *pailas*, que es el nombre que se le da a los tambores. Vienen acompañados de instrumentos de la percusión

menor como campanas de clave y cencerros que van suspendidos entre los dos tambores principales y además se usan conjuntamente con platillos, que suman un color diferente a la hora de hacer un remate (Peña, 2012, p. 73).



Figura 35. Las congas. Tomado del timbal5, 2014.

El timbal tiene un patrón característico, el cual es ejecutado con alguna de las pailas y dentro de la salsa es llamado *cascara* o *cascareo*. Por otra parte, este patrón está presente en la mayoría de secciones de una canción de salsa. A continuación, se presentarán dos gráficos con el cascareo del timbal en función de la clave 2 - 3 y 3 - 2, con el objetivo de evidenciar el efecto que tiene la clave sobre el *cascareo* del timbal.



Figura 36. Cascara del timbal en clave 2 – 3 del son.

En esta figura se ve como la cascara entra en el primer tiempo del primer compás y como interactúa con la clave en 2 – 3 del son.



Figura 37. Cascara del timbal en clave 3 – 2 del son.

Aquí se evidencia la variación que tiene la cascara en función de la clave, la cascara empieza en anacrusa.



Figura 38. Cascara del timbal en clave 2 – 3 de rumba.

En esta figura podemos ver que la cascara no tiene ningún cambio en función de la clave de rumba. Por otra parte, la clave de rumba tiene una mínima diferencia, que consiste en sincopar la última nota del grupo de tres notas y el grupo de dos notas se mantiene igual que en la clave de son.



Figura 39. Cascara del timbal en clave 3 – 2 de rumba.

El cencerro: Su origen se ve ligado con los cencerros que eran usados para el ganado. Ocasionalmente es tocada por los *bongoseros*, esta produce dos sonidos, uno grave cuando se golpea en la boca y otro agudo cuando se golpea en la parte que está cerrada. Para su ejecución se usa un palo de madera grueso y los dedos juegan un papel importante en la ejecución de la misma (González, 2009, p. 14).



Figura 40. Cencerro. Tomado de Historia de la Salsa, 2009

El güiro: Un instrumento de herencia, usado en el son, en la plena, en música autóctona cubana y en música de jibaros puertorriqueños. De cuba nace el güiro, hecho de una calabaza y se raspa sus rendijas con un palo delgado de madera, mientras que de Puerto Rico nace la güira que es lo mismo pero fabricado en metal y se raspa con un peine metálico.



Figura 41. Güiro. Tomado de Historia de la Salsa, 2009



Figura 42. Güira. Tomado de Roland Meinel Musikinstrumente GMBH & CO. kg, 2019

El bajo: Antiguamente se usaba el contrabajo en las agrupaciones soneras, al pasar de los años la tecnología avanza y con ella viene el bajo eléctrico que fue acoplado brevemente a las orquestas salseras. Su función es principalmente la acentuar los tiempos fuertes de la canción con la tónica del acorde y su quinta.



Figura 43. Contrabajo. Tomado de trino musical S.L, 2018



Figura 44. Bajo eléctrico Fender de 4 cuerdas. Tomado de *Fender Musical Instruments Corporation*, 2019

El piano: este instrumento fue usando inicialmente en el son. Tanto el bajo como el piano, son fundamentales para definir el ritmo armónico de la salsa. Esto se debe al uso de una sincopa arpegiada y una sincopa semi – arpegiada, este suceso rítmico armónico es mejor conocido como tumbao. Debido a que originalmente ritmos como, la plena o la bomba no contaban con instrumentos tonales, el piano generalmente usa el son montuno como ritmo principal para acompañar la salsa (Peña, 2012, p. 78).



Figura 45. Piano. Tomado de *Steinway & Sons*, 2018.

Vientos: En principio los instrumentos de viento, se incorporaron como instrumentos solistas dentro de la música cubana, tocando melodías específicas e improvisaciones muy pequeñas. Con el paso del tiempo, las agrupaciones salseras se basaron en las secciones de vientos de las *big bands*

norteamericanas. Los vientos generalmente intervienen en los pregones, en las introducciones y en los montunos. La sección de vientos regularmente está compuesta por saxofones, trombones y trompetas, en algunas ocasiones se añaden otros como la flauta traversa o el clarinete, la cantidad de instrumentos usados depende netamente del compositor o del arreglista.



Figura 46. Saxofones de tenor, trombón y trompeta. Tomado de *Depositphotos Inc. USA*, 2010.

La Clave: Como instrumento no es mas que un par de palos de madera gruesos, que al chocar entre si producen un sonido característico. Es importantes tener en cuenta que, toda la musica cubana esta en funcion de una clave, tal es el caso del son, del changüí o de la rumba entre otros ritmos afrocubanos. Finalmente se dice que, las dos claves del son y de la rumba son las piezas fundamentales para sostener ritmo de la salsa (Peña, 2012, p. 70).

Debido a que la música cubana se construye en función de una clave, se dice que, la célula rítmica principal de la salsa es la clave del son y de la rumba. A continuación, veremos cuatro gráficos con las claves 2 – 3 y 3 – 2 correspondientes a la rumba y al son.



Figura 47. Clave 2 – 3 del son.

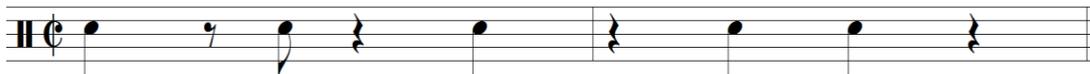


Figura 48. Clave 2 – 3 del son.



Figura 49. Clave 2 – 3 de la rumba.



Figura 50. Clave 3 – 2 de la rumba.

2.3 Estudio de viabilidad

En este punto se realizará un análisis rítmico, en el cual se añade la célula rítmica principal del changüí a una sección de ocho compases de dos canciones de salsa, donde se expondrán el tumbao del piano, el patrón de la cascara del timbal y dos variantes de la clave *salsera*; con la finalidad, de mostrar las coincidencias y las diferencias rítmicas que existen entre los elementos expuestos.

Dicho en otras palabras, se realizará el análisis rítmico de la clave del changüí, en función de la clave *salsera* y los principales elementos rítmicos – armónicos que cambian con la misma. Esto último para demostrar que, es posible utilizar la clave del changüí como un recurso rítmico en la sala y que la rítmica proveniente del changüí no se cruza con la clave *salsera*.

Es importante tener en cuenta que, las melodías tanto de los cantantes como de la sección de vientos también se ven afectadas por la clave; pero, este segundo capítulo tiene como único fin demostrar que, la clave del changüí no interfiere rítmicamente con la clave de la salsa.

A continuación, se muestran los gráficos correspondientes a la primera canción con clave de son 2 – 3.

Clave son 2 - 3

Cascara en 2 - 3

Clave del changüí

Tumbao

Am9 D7 G

Figura 51. Clave de son 2 – 3, patrón de la cascara, clave del changüí y el tumbao del piano en los cuatro primeros compases del coro de *Mujer de carne y hueso*. Trascrito por el autor.

E7 Am9 D7 G

Figura 52. Coincidencias señaladas con rojo y diferencias señaladas con azul, entre la clave del changüí y el resto de instrumentos en función de la clave de son 2 – 3.

En esta figura se evidencia que la clave del changüí coincide en su totalidad con el tumbao del piano, además, se ve claramente como las acentuaciones características del tumbao del piano coinciden con la clave del changüí. Finalmente, se observa que la clave del changüí no se cruza con la clave de la salsa y el único momento en el que ambas coinciden, el resto de instrumentos también están participando.

Figure 53 displays a musical score for four staves, illustrating the relationship between different rhythmic patterns in a 2-3 clave. The staves are labeled as follows:

- Clave son 2 - 3**: A single staff showing the 2-3 clave pattern.
- Cascara en 2 - 3**: A staff showing the Cascara pattern in 2-3 time.
- Clave del changüí**: A staff showing the Changüí clave pattern.
- Tumbao**: A piano accompaniment staff showing the piano tumbao pattern. The piano part includes chords $E7$, A_{m9} , $D7$, and G .

The score is written in 2/4 time and consists of four measures. The piano part features a consistent tumbao pattern with accents on the first and third beats of each measure. The clave patterns are shown as rhythmic notations above the piano part.

Figura 53. Clave de son 2 – 3, patrón de la cascara, clave del changüí y el tumbao del piano en los cuatro compases siguientes del coro de *Mujer de carne y hueso*. Trascrito por el autor.

Figure 54 shows a musical score with four staves. The top staff is a vocal line. The second staff is a percussion line for the changüí, marked with 'x' and '>' symbols. The third staff is a piano accompaniment line with chords E7, Am9, D7, and G. The bottom staff is a bass line. Red vertical lines indicate coincidences between the changüí and other instruments. Blue vertical lines indicate differences. The score is for four measures.

Figura 54. Coincidencias señaladas con rojo y diferencias señaladas con azul, entre la clave del changüí y el resto de instrumentos en función de la clave de son 2 – 3. Correspondiente a los siguientes cuatro compases.

En esta figura sucede el mismo fenómeno que se vio en la figura 52.

A continuación, se exponen las figuras correspondientes a la segunda canción con clave de son 3 – 2.

Figure 55 shows a musical score with four staves. The top staff is a vocal line. The second staff is a percussion line for the cascara, marked with 'x' and '>' symbols. The third staff is a percussion line for the changüí, marked with 'x' and '>' symbols. The bottom staff is a piano accompaniment line with chords F7 and Bbm6. The score is for four measures.

Figura 55. Clave de son 3 – 2, patrón de la cascara, clave del changüí y el tumbao del piano en los cuatro primeros compases de la introducción de *Idilio*. Trascrito por el autor.

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are percussion parts, and the bottom two are piano accompaniment. The score is in 3/2 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano part includes chords labeled F7 and Bbm6. Red vertical lines and arrows indicate coincidences between the clave del changüí and the other instruments. Blue vertical lines and arrows indicate differences. The score consists of four measures.

Figura 56. Coincidencias señaladas con rojo y diferencias señaladas con azul, entre la clave del changüí y el resto de instrumentos en función de la clave de son 3 – 2, correspondientes a los primeros cuatro compases de la sección objeto del análisis.

Este grafico demuestra que el cambio de clave en la salsa no afecta a la clave del changüí. Se evidencia claramente la misma cantidad de coincidencias y diferencias que existen en la clave 2 – 3.

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are percussion parts, and the bottom two are piano accompaniment. The score is in 3/2 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano part includes a chord labeled A^b. The score consists of four measures. The percussion parts are labeled 'Clave son 3 - 2', 'Cascara en 3 - 2', and 'Clave del changüí'. The piano part is labeled 'Tumbao'.

Figura 57. Clave de son 3 – 2, patrón de la cascara, clave del changüí y el tumbao del piano en los cuatro siguientes compases de la introducción de *Idilio*. Trascrito por el autor.

The image shows a musical score for four staves. The top staff is the Cascara part, the second staff is the Changüí part, the third staff is the Piano part (treble clef), and the bottom staff is the Piano part (bass clef). Red vertical lines connect notes across the staves, indicating coincidences. Blue vertical lines indicate differences. The Piano part includes chord markings Eb7 and Ab.

Figura 58. Coincidencias señaladas con rojo y diferencias señaladas con azul, entre la clave del changüí y el resto de instrumentos en función de la clave de son 3 – 2, correspondientes a los siguientes cuatro compases de la sección objeto del análisis.

En esta última figura se repite el mismo fenómeno que en la figura 56. Incluso en el primer compás es evidente que, el tumbao del piano repite sin ninguna modificación la clave del changüí.

3 Capítulo 3: Aplicación de la célula rítmica principal del changüí a dos arreglos musicales de salsa

3.1 Arreglo 1: Cali Pachanguero

El primer arreglo escogido para la aplicación de la clave del changüí con la guitarra eléctrica, es de la canción *Cali pachanguero del Grupo Niche*. La línea guitarrística creada para este arreglo, está compuesta en función de los parámetros estudiados en este trabajo de titulación. Es decir que, el tumbao de la guitarra fue compuesto en función de la célula rítmica principal del changüí.

Es importante tener claro que, para demostrar la aplicación de la célula rítmica del changüí con la guitarra eléctrica en este arreglo musical, solamente se usarán tres secciones conformadas por un máximo de ocho compases cada una; puesto que, para evidenciar la correcta aplicación de la célula rítmica del changüí, no hace falta ver todo el arreglo. Se utilizará la sección introductoria de la canción, la sección que incluye uno de los obligados de la canción y una parte de la sección del coro.

Cali Pachanguero

Grupo Niche
La Auténtica

$\text{♩} = 200$

The musical score for 'Cali Pachanguero' is presented in a standard staff format. It includes a vocal line at the top, followed by a guitar line with a specific rhythmic pattern and chord annotations (Cm, A♭, G7, G7). Below the guitar line is a piano accompaniment section with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Figura 59. Introducción de *Cali Pachanguero*. Trascrito y arreglado por el autor.

Contándolos de arriba hacia abajo, los tres primeros sistemas corresponden a la sección de vientos, la cual está conformada por dos trompetas y un trombón. Luego, el cuarto sistema corresponde a la línea de la guitarra eléctrica, el quinto y sexto sistema corresponden al piano. Finalmente, el séptimo sistema corresponde al bajo y el octavo sistema corresponde al patrón de la cascara del timbal.



Figura 60. Frase de guitarra correspondiente a la introducción.

La frase de introducción se conforma casi en su totalidad por la célula rítmica del changüí, tomando en cuenta que, el cuarto y quinto compas, mismos que están subrayados con azul, corresponden a un obligado compartido con la sección de los instrumentos de viento (como se muestra en la figura 59).

Figura 61. Frase de introducción obligatoria y realizada por todo el ensamble, exceptuando los instrumentos de percusión. Trascrito y arreglado por el autor.

Esta sección muestra una frase obligatoria que es realizada por todos los instrumentos rítmicos y armónicos. Los instrumentos de percusión mantienen la base rítmica sin alteraciones.

The musical score consists of four systems. The first system shows vocal lines for Soprano and Alto. The second system shows the guitar part with a red box highlighting a specific rhythmic pattern (the 'changüí' clave) and chord changes (Cm6 and G7). The third system shows the piano accompaniment. The fourth system shows the bass line and a percussion line with rhythmic notation.

Figura 61. Primeros ocho compases correspondientes al coro de *Cali Pachanguero*. Trascrito y arreglado por el autor.

Aquí se muestra claramente que, el principal recurso rítmico usado en la frase de la guitarra es la clave del changüí. Como se evidenció en el capítulo II, esta rítmica no genera efecto adverso sobre la salsa; dicho en otras palabras, no se cruza con la clave de la salsa.

En cuanto a la armonía, la frase fue creada usando únicamente la raíz, la tercera y la quinta del acorde, exceptuando los dos primeros compases de la figura 61 que incluyen la tensión detallada en el cifrado. El objetivo de usar solamente notas fundamentales del acorde es evitar cualquier choque armónico con el pianista.

3.2 Arreglo 2: Mujer de Carne y Hueso

El segundo arreglo escogido para la aplicación de la clave del changüí con la guitarra eléctrica, es de la canción *Mujer de Carne y Hueso* de la *Orquesta Guayacán*. La línea guitarrística creada para este arreglo, está compuesta en función de los parámetros estudiados en este trabajo de titulación. Es decir que, el tumbao de la guitarra fue compuesto en función de la célula rítmica principal del changüí.

Es importante tener claro que, para demostrar la aplicación de la célula rítmica del changüí con la guitarra eléctrica en este arreglo musical, solamente se usarán dos secciones conformadas por ocho compases cada una; puesto que, para evidenciar la correcta aplicación de la célula rítmica del changüí, no hace falta ver todo el arreglo. Es así que, se usará la sección del coro y una pequeña sección donde intervienen los vientos.

Score

Mujer de Carne y Hueso

Guayacan Orquesta
La Autentica

♩ = 200

Juan Velasco©

Figura 62. Primeros cuatro compases de un coro de *Mujer de Carne y Hueso*. Trascrito y arreglado por el autor.

Contándolos de arriba hacia abajo, los tres primeros sistemas corresponden a la sección de vientos, la cual está conformada por dos trompetas y un trombón. Luego, el cuarto sistema corresponde a la línea de la guitarra eléctrica, el quinto y sexto sistema corresponden al piano. Finalmente, el séptimo sistema corresponde al bajo y el octavo sistema corresponde al patrón de la cascara del timbal. Aquí se ve la línea de guitarra creada y un tumbao de piano transcrito. Esto con el objetivo de ejemplificar su completa viabilidad dentro de un contexto real, en el cual está presente un pianista en la orquesta *salsera*.

Por otra parte, merece la plena aclara que para fines de este estudio primero se realizó la composición de la línea de guitarra y luego se transcribió el tumbao del piano.

The image shows a musical score for the first four measures of a chorus. It is organized into eight systems. The first three systems are for wind instruments (two trumpets and one trombone) and are currently blank. The fourth system is the electric guitar line, with the first four measures highlighted in a red box. The fifth and sixth systems are for the piano, showing a complex accompaniment. The seventh system is the bass line, and the eighth system is the drum pattern for the timbal.

Figura 63. Los siguientes cuatro compases de un coro de *Mujer de Carne y Hueso*. Trascrito y arreglado por el autor.

Aquí se puede evidenciar que la presencia de la clave del changüí, abarca casi el total de estos cuatro compases.

Figura 63. Inicio del mambo en *Mujer de Carne y Hueso*. Trascrito y arreglado por el autor.

En esta figura se sigue evidenciando que la frase de guitarra está escrita en función de la célula rítmica principal del changüí. Con respecto al arreglo, aquí ingresan la sección de vientos y da inicio al mambo. Debido a que, la armonía es igual a lo expuesto en la figura 61, se usa el mismo tumbao en la guitarra y en el piano.

The image shows a musical score for four staves, measures 13-16. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The third staff is a piano accompaniment in treble clef, and the fourth is in bass clef. The bottom staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks and accents, likely for a percussion instrument like the conga or timbale.

Figura 64. Sigüientes cuatro compases del inicio del mambo en *Mujer de Carne y Hueso*. Trascrito y arreglado por el autor.

4 Capítulo 4: Conclusiones

Como se pudo evidenciar en los anteriores capítulos, usar la célula rítmica principal del changüí en la salsa es factible y no genera ningún tipo de conflicto rítmico con el resto de los instrumentos. Desde mi punto de vista y experiencia aplicando este recurso en la salsa concluyo que, la armonía ideal para evitar un cruce armónico debe ser limitada a la triada principal del acorde escrito en el arreglo.

Por otra parte, en el análisis realizado en el capítulo I, se evidencia que, tanto el nengón como el kiribá tienen un menor desarrollo rítmico, comparándolo con el changüí. Esto en función del uso que se le da a la sincopa, como un recurso para generar contrapunto, dentro de los elementos que componen el ensamble

de estos tres ritmos. Luego de realizar el análisis, se evidencia que hay una célula rítmica que se repite constantemente en los tres ritmos, con una mayor presencia en el changüí. Por tal motivo, se habló en la parte introductoria del capítulo I, de una evolución en el desarrollo rítmico, que usa como un recurso constante en varios compases consecutivos la célula rítmica descrita anteriormente.

En el capítulo II, se realizó la comparación de la célula rítmica principal del changüí con los siguientes elementos: primero, el tumbao del piano en la salsa, segundo, con la clave y finalmente con el patrón de la cascara del timbal. Con la finalidad de demostrar la viabilidad de usar esta célula rítmica con la guitarra aplicada a una orquesta de música salsa. Se escoge el timbal porque es el instrumento de percusión que cambia notoriamente en función de la clave y se escoge el piano por que es el único instrumento que cumple una función rítmica y armónica dentro de la orquesta.

Luego del análisis está claro que, se puede usar la clave del changüí, como un recurso rítmico sin causar ningún efecto adverso al desarrollo rítmico de la salsa. Por otra parte, vale la pena aclarar que, esta célula puede ser aplicada con cualquier instrumento ya sea percutivo, de cuerda o de viento etc.

Referencias

Arroyo, P. D. (Junio de 2007). *Arsenio Rodríguez: Padre de la Salsa* . Obtenido de herencialatina.com: Recuperado de: http://www.herencialatina.com/Arsenio_Padre/Arsenio_Rodriguez.htm

Centro de Investigacion y desarrollo de la musica cubana. (1997). *Instrumentos de la musica Folclórico - Popular de Cuba Volumen 2* (Vol. II). (G. A. Gonzáles, Ed.) La Hanaba: Editorial de Ciencias Sociales.

Corporation., F. M. (20 de 03 de 2019). *Fender*. Obtenido de <https://shop.fender.com/en/emea/fsr-aerodyne-jazz-bass/5257400300.html>

Cuenca, J. (na de na de 2003). *DEL CHANGÜÍ A LA SALSA Y MUCHO MÁS. GUANTÁNAMO EN LA ORBITA MUSICAL DEL CARIBE*. Obtenido de Herencia Latina: http://www.herencialatina.com/El_Son_y_La_Salsa_Santodomingo/Del_Changui_a_la_Salsa_files/Del_Changui_a_la_Salsa_original.htm

Garcia, V. E. (1989). *..haciendo música cubana*. La Habana, Cuba: Editorial Pueblo y Educación.

Gonzáles, J. (2009). *INFORME SOBRE LA HISTORIA DE LA SALSA*. UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER, ESCUELA DE HISTORIA, Bucaramanga.

Griffin, J. (N/A de N/A de 2000). *Cuban Music Styles* . Recuperado el 24 de Abril de 2019, de [salsablanca.com: https://salsablanca.com/ethnomusicology/cuban-music-styles/nengon/](https://salsablanca.com/ethnomusicology/cuban-music-styles/nengon/)

Hernandez, M. C. (13 de Agosto de 2016). Kiribá y Nengón en Baracoa. (M. M. Dias, Entrevistador) Baracoa, Cuba.

- kg, r. m. (10 de 03 de 2019). *meinpercussion*. Obtenido de <https://meinpercussion.com/products/Product/PER-GUEIRAS/PER-GUEIRAS/>
- Lapidus, B. (2008). *Origins of Cuban Music and Dance - Changüí*. Toronto : The Scarecrow.
- López, R. (Productor), Padura, R. L. (Escritor), & López, R. (Dirección). (1995). *Yo Soy Del Son A La Salsa* [Película]. Cuba.
- López, R. (2009). La salsa en disputa: Apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad. *Etno - Folk. Revista de etnomusicología* 14-15, 675.
- Medina, D. y. (1 de diciembre de 2011). *eumed*. Obtenido de www.eumed.net: <http://www.eumed.net/rev/cccss/16/gmu.pdf>
- N/A. (21 de 09 de 2015). *timbal5*. Obtenido de <http://timbal5.blogspot.com>
- Orozco, R. R. (Productor), & Orozco, R. R. (Dirección). (1986). *Orígenes desde el changüí* [Película]. instituto cubano de radio y television.
- Otíz, F. (1952). *Los instrumentos de la musica afrocubana, vol. 2*. Madrid: Editorial Musica Mundana Maqueda.
- Peña, J. (2012). *La música en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra*. (F. C. José Luis Crespo Fajardo, Ed.) Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Rios, E. (2014). *El tre cubano*. La Habana, Cuba: Mario Rios .
- Ruidíaz, A. R. (2015). *El Origen de la musica cubana Mitos y realidades* . La haban: Armando Rodriguez .
- S.L., T. M. (15 de 05 de 2018). Obtenido de [Trinomusic: https://www.trinomusic.com/catalogo/cuerda-orquesta/contrabajos/acusticos/contrabajo-3-4/contrabajo-palatino-3-4](https://www.trinomusic.com/catalogo/cuerda-orquesta/contrabajos/acusticos/contrabajo-3-4/contrabajo-palatino-3-4)

- Sánchez, R. G. (1998). *Cronología tipológica del son en el alto oriente: influencias para su desarrollo en otras zonas del país*. Guantamo: Centro Provincial de la Música Luis (Lili) Martínez Griñan, Ministerio de Cultura .
- Sons, S. &. (2018 de 06 de 13). *Steinway* . Obtenido de https://eu.steinway.com/fileadmin/user_upload/Fluegel_C_Black_03.jpg
- Sosa, J. C. (2009). Changüí, nengón y mucho más. Las músicas tradicionales en Guantánamo, Cuba. *Antropología: Bolentín oficial del instituto nacional de antropología e historia* , 144.
- USA., D. I. (18 de 08 de 2010). *Depositphotos* . Obtenido de <https://mx.depositphotos.com/146257565/stock-photo-black-and-gold-tenor-saxophones.html>
- Vega, K. (2018). *Arroyando la Salsa*. Quito, Ecuador: Universidad De Las Américas.

ANEXOS

<https://drive.google.com/a/udlanet.ec/file/d/1y0cyaF3UWrjd2jxpsN89J-G-pziVmR-x/view?usp=drivesdk>

