



Universidad de Oviedo

Facultad de Filosofía y Letras

MÁSTER UNIVERSITARIO EN PATRIMONIO MUSICAL

TRABAJO FIN DE MÁSTER

EL TÓPICO DE LA NEGRITUD EN LA MÚSICA
LATINOAMERICANA: AUTORES Y GÉNEROS
MUSICALES

Arletys Fonseca Espinosa

Tutor: Julio Ogas Jofre

2023

RESUMEN

El presente Trabajo de fin de Máster estudia elementos sonoros que se asociación y se emplean como tópicos de la cultura negra dentro de la música latinoamericana. La observación del uso y comportamiento de estos materiales se realizará a través de obras de diferentes compositores y latitudes, así, a través del análisis de partituras para piano, voz y piano u orquesta, veremos cómo han ido evolucionando las distintas células rítmicas, así como las diferentes combinaciones que han dado lugar a nuevos géneros afrolatinoamericanos. De esta manera se podría decir que estos compositores y sus obras fueron clave para forjar la identidad de lo afro en la música de América Latina.

ABSTRACT

This Master's Thesis studies sounds elements that are associated and used as topics of black culture within Latin American music. The observation of the use and be carried out through work by different composers and latitudes. Thus, through the analysis of scores for piano, voice and piano or orchestra and song, we will see how the different rhythmic cells have evolved, as well as the different combinations that have given rise to new Afro-Latin American genres. In this way, it could be said that these composers and their works were key to forging the identity of the Afro in the music of Latin America.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS	4
1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	5
1.3. METODOLOGÍA.....	6
1.4. ESTRUCTURA	6
2. DE LA ESCLAVITUD A LA IDENTIDAD AFROAMERICANA.....	8
2.1. EL TRÁFICO DE ESCLAVOS EN LATINOAMÉRICA.....	8
2.2. EL NEGRO EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA	12
2.3. LA MÚSICA AFRO LATINOAMERICANA	15
3. COMPOSITORES DE MÚSICA AFRO EN DIVERSOS PAÍSES.....	17
3.1. LLEGADA DE LA CONTRADANZA A LATINOAMÉRICA.....	17
3.2. COMPOSITORES DE CUBA	19
3.3. COMPOSITORES DE URUGUAY	25
3.4. COMPOSITORES DE BRASIL.....	26
3.5. COMPOSITORES DE ARGENTINA	29
4. GÉNEROS DE LA MÚSICA DE SALÓN LIGADOS A LO AFROAMERICANO.....	31
5. EL TÓPICO AFRO EN LA MÚSICA DE DIVERSOS AUTORES Y FORMATOS	36
5.1. LA CONTRADANZA DE CUBA	36
5.2. LA MILONGA DE ARGENTINA	40
6. EVOLUCIÓN DE LOS RITMOS AFROS EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX	43
6.1. LA MÚSICA AFRO EN BRASIL.....	43
6.2. LA MÚSICA AFRO EN CUBA.....	45
6.3. LA MÚSICA AFRO EN URUGUAY	52
7. LA CANCIÓN AFRO.....	55
7.1. LA CANCIÓN CRIOLLA	55
7.2. LA CANCIÓN BRASILEÑA	60
8. CONCLUSIONES.....	67
9. BIBLIOGRAFÍA	70

1. INTRODUCCIÓN

1.1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

La música afrolatinoamericana, término que abarca diversos géneros musicales, ha dado numerosos frutos, tanto en las diferentes etapas y escenarios de la música popular, como también en la música académica. En esta última, destaca especialmente la aparición en el siglo XIX y principios del XX de diversos géneros musicales relacionado con los ritmos aportados por los descendientes de los esclavos llegados a América entre los siglos XVI y XIX. Esta música inspira ulteriores géneros como la habanera, el tango, la rumba, entre otros.

Mediante el presente trabajo se realizará un análisis de diversos géneros, incidiendo especialmente en la música afroamericana del siglo XIX y de la primera mitad del XX. Algunos formatos que trataremos destacan la música para piano, voz y piano y la música sinfónica de diversos países latinoamericanos, especialmente atendiendo a Cuba como principal exponente, aunque también Argentina, Uruguay o Brasil.

Más concretamente, se analizarán detalladamente algunos de los patrones rítmicos más característicos presentes en el repertorio académico. De este modo nos permitirá identificar, a través de las partituras, los rasgos inherentes al género musical afrolatinoamericano, que ha suscitado especial interés y motivado la preparación del presente trabajo. Especialmente por la peculiaridad de su configuración dentro del escenario musical y su trascendencia, consiguiendo inspirar a géneros posteriores que, a priori, podrían no relacionarse con el género objeto de análisis.

En ese sentido, aunque la discusión sobre la verdadera relación entre géneros como los mencionados anteriormente y sus pies rítmicos con la música practicada por los esclavos y sus descendientes sigue abierta, se comprobará cómo los compositores se inspiran en ellos a lo largo del tiempo haciendo de los mismos una fuente indiscutible de cultura.

En el proceso analítico se abordarán determinados elementos rítmicos de indudable importancia. Entre estos destacan los tópicos musicales que suponen una suerte de propulsores de un movimiento cultural aceptado y reconocible para compositores, intérpretes y público. También podremos comprobar como estos géneros hacen acto de presencia en composiciones diversas que quedan enmarcadas en regiones, épocas y tendencias estilísticas diferentes, cuestión que refuerza especialmente la importancia de cada género objeto de análisis.

En definitiva, se pretende, además de dar visibilidad al género objeto de análisis, detallar sus principales características y demostrar la importancia que ha ostentado y ostenta por

medio del análisis de obras de algunos de los exponentes de este repertorio, como pueden ser: Manuel Saumell, Ignacio Cervantes, Alberto Williams, Julián Aguirre, Heitor Villalobos, Mozart Camargo Guarnieri o Jaurés Lamarque Pons.

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El análisis se ha comenzado contextualizando la época y dimensión social que supusieron el contexto idóneo para el surgimiento de la música afroamericano, con ayuda de documentos visuales, tesis doctorales y obras literarias, especialmente destacando a determinados autores como Thomas Hugh (1998) y Kenneth Morgan (2017), que analizaron con acierto el contexto de la trata de esclavos, o a Arturo Carrión Morales (2013) y José Antonio Piqueras (2009), con su análisis de la abolición de la esclavitud.

También, se analizan los tópicos negros dentro de la literatura y la música ya que permiten conocer la identidad del hombre negro, su lenguaje, costumbres y tradiciones, con inspiración de algunos autores como Léopold Sédhac (1997), que consigue definir el concepto de “negritud” presente en la poesía negra (“Negritude”). También con relación a ello, María Elena Oliva consigue dar una perspectiva del asunto (“más acá de la negritud”) haciendo referencia a determinados conceptos apreciados dentro de la poesía afro, como el negrismo y la negredumbre. Y ya con la perspectiva sobre los géneros musicales, conviene destacar especialmente “7 ensayos de interpretación de la realidad peruana” de José Carlos Mariátegui (1984), donde se aborda el baile como símbolo de alegría, y especialmente los instrumentos empleados en los rituales de los negros y las características básicas de la música negra.

Con independencia de los autores que se citan, en los correspondientes apartados del presente trabajo se desarrollarán las cuestiones a las que se hacen referencia con mayor exactitud y con inspiración en un mayor espectro de obras. Además, se ha realizado un análisis del tópico afro en la música académica para piano partiendo de la configuración del tópico musical a partir de perspectivas como la de Hatten (1982, 1994) o Tarasti (1994).

En ese sentido y en último lugar, por cuanto respecta a los tópicos se considera conveniente poner en valor las aportaciones valoradas de, entre otros, Ratner y su asociación de la figura musical determinada con un significado concreto; Kofi Agawu, y su identificación de la importancia del tópico y sus diferentes funciones dentro de la obra musical (específico, de menor rigidez y el no condicionado por la formalidad del contexto); o Robert Hatten, y su concepción del tópico también como un signo dentro de la semiótica.

1.3. METODOLOGÍA

La metodología que ha sustentado la labor analítica realizada ha sido, en esencia, la de Robert Hatten¹ y su entendimiento del estilo musical como una competencia específica que no podría, o no debería, quedar reducida a una simple tipología de códigos por ser algo mucho más que un simple léxico de tipos o conjunto de directrices reglamentadas.

Sobre esa base, se ha tenido especial consideración de su tesis sobre la consideración de que la competencia musical, se encuentra ligada al estudio del estilo musical, entendido como el elemento necesario para la competencia que permite, en último lugar, asimilar y comprender las obras.

En dicho contexto, no podría dejar de destacarse la noción del tópicos como concepto imprescindible para el estudio de la competencia musical, y la descripción de Hatten de los tópicos como, en sus propias palabras, “*amplios estados expresivos*” que se definen a través de relaciones oposicionales².

Teniendo en cuenta la importancia que esta teoría da al funcionamiento cultural del tópicos, se ha realizado en el presente trabajo un estudio a través del cual se ha pretendido apreciar cómo en la literatura surgió y se consolidó el ideal de identidad afroamericana ligada a la de los países donde habitan, valorando la conceptualización de los tópicos del negro en la literatura.

Finalmente, conviene mencionar que todo ello se complementará con una recopilación de estudios que se han realizado con relación a la esclavitud, su abolición y el proceso de inclusión del negro en la sociedad latinoamericana contemporánea.

1.4. ESTRUCTURA

El análisis de los géneros de música afroamericana en distintos formatos se realizará siguiendo un orden lógico que permita conocer tanto sus orígenes en escenarios de distintos países de los siglos XIX y siguientes, como también la evolución en la historia de estos llegando a convertirse en fuente de cultura.

En ese sentido, se ha considerado imprescindible, para contextualizar la cuestión, abordar determinados hitos históricos como, entre otros, (i) el proceso de colonización en América (siglos XV a XVII), en cuyo seno se fraguaron los géneros a los que se hará referencia;

¹ Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. 1994, p. 430.

² Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. 2004, pp. 145- 50.

(ii) la abolición de la esclavitud y su impacto socio-cultural; (iii) determinados movimientos literarios que supusieron cierta influencia en el ámbito musical; y, finalmente, (iv) el resultado de toda esa evolución social, cultural e histórica de las distintas sociedades plasmada en el movimiento musical a partir del siglo XX.

Ya desde una perspectiva puramente musical, se tratarán, entre otras cuestiones, (i) la llegada de la música europea a América, (ii) el origen y evolución de la música comúnmente denominada negra en los países latinoamericanos, (iii) el afrocubanismo, (iv) el nacionalismo musical de Uruguay o (v) el nacionalismo de Brasil; y para ello se analizarán algunos de sus principales exponentes, como podrían citarse, respectivamente, a Alejo Carpentier o a Amadeo Roldán del afrocubanismo, a diversos compositores del nacionalismo musical uruguayo, y a Villa-Lobos o a Julio de Nazareth del nacionalismo brasileño.

Finalmente, el trabajo concluye con una síntesis de ideas obtenidas como resultado de la labor analítica realizada destacando como principal idea la importancia que ha ostentado y ostenta la cultura afro en el proceso de surgimiento y evolución de distintos géneros latinoamericanos, así como en distintos formatos de la música académica.

2. DE LA ESCLAVITUD A LA IDENTIDAD AFROAMERICANA

La llegada forzada de las personas de África a América va a generar un importante proceso político, económico y cultural que va a incidir en la conformación de la identidad americana, en general, y latinoamericana, en particular.

2.1. EL TRÁFICO DE ESCLAVOS EN LATINOAMÉRICA

A finales del siglo XV se inició un proceso de colonización de América culminando en el siglo XVII con la Guerra de Independencia americana. En el siglo XVI las dos grandes potencias europeas que dominaban el Nuevo Mundo eran Portugal y España. La colonia española fue la más extensa, ocupando lo que se conoce actualmente como Hispanoamérica, partiendo de Río de Plata, todo México, parte del Caribe y de las Antillas. En el caso de Portugal conquistó todo Brasil. Posteriormente llegaron otras potencias europeas como la colonia británica ocupando Norteamérica en el siglo XVII tras una dura batalla con Francia en la Guerra de los Siete Años (1756-1763). Los franceses se instalaron en el Norte de América, específicamente en Quebec y Canadá. Los colonos europeos tenían como objetivo la conquista de nuevos territorios para explotarlos y obtener riquezas. América era una zona rica en recursos explotables, dando lugar al nacimiento de un comercio internacional. Para ello se organizaron diferentes incursiones militares y fueron ocupando a la fuerza los primeros poblados aborígenes del continente. Tomaron el dominio del territorio y sojuzgaron a los habitantes de las tierras. Se calcula que hubo más de 70 millones de muertos en la invasión de América.

Además de la ocupación militar de estos pueblos nativos, entre los siglos XVI y XIX se va a producir el tráfico de esclavos a través del Océano Atlántico. Durante el siglo XVI el flujo de los negros esclavos fue escaso, representando un 2,2% de la población. A partir de la segunda mitad del siglo XVII creció de forma significativa, llegando a transportar entre 1700 y 1850 aproximadamente 1,2 millones de negros esclavos. Las potencias mundiales están caracterizadas por la explotación de mujeres y hombres negros que trabajaban en las plantaciones. Transportaban a los esclavos negros en barco haciendo una ruta triangular que partía de África con la búsqueda de esclavos, cruzaban el Atlántico hasta llegar a América para luego comercializar con ellos. Las condiciones de los barcos negreros eran nefastas, donde abundaba el hambre, calor, suciedad, el miedo, la tortura y el dolor. Uno de los barcos más conocidos de la época fue el *Brookes* con una capacidad de 451 esclavos, con menos espacios para las mujeres y los niños. En 1789 La Asociación Abolicionista declaró que el *Brookes* llegó a transportar 609 esclavos, más de lo permitido, provocando un gran número de muertos³.

³ Thomas Hugh, *La trata de esclavos*. Editorial Planeta, Barcelona. 1998, pp. 503-514.

Según Alonso de Sandoval, la población africana fue sacada de su localidad y durante la travesía los colonos europeos procuraban que el negro esclavo perdiera su condición como persona a través de una serie de mecanismos de tortura. Perdían su nombre y a cada esclavo se le asignaba un número para dirigirse a ellos. Una vez introducidos en América, eran bautizados con un nombre cristiano con el objetivo de destruir su persona y convertirlos en esclavos sumisos. Estos esclavos entraban a América en cuadrillas, donde se les prohibía tener contacto con esclavos de lenguas similares y así evitar la comunicación entre ellos⁴.

Al comercializar con los negros esclavos, eran cebados o drogados para que lucieran sanos ante sus compradores colonos y latifundistas europeos. Se prestó atención a la calidad de la mercancía, preferiblemente esclavos fuertes, sanos y jóvenes, ya que la travesía solía durar meses y los trabajos requerían de una buena condición física. Los esclavos eran marcados por sus amos como si fueran ganados, esta práctica se mantuvo hasta mediados del siglo XIX. Todos y cada uno de ellos carecían de cualquier tipo de derecho, trabajaban para sus amos blancos y sustentaban la economía de la época. Van a ser obligados a trabajar en actividades agrícolas, especialmente en las plantaciones de azúcar, café, tabaco o algodón, así como en zonas pesqueras y mineras. La primera producción de azúcar a gran escala se dio en Portugal y el sistema de plantación se perfeccionó en América, concretamente en Brasil y posteriormente en todo el Caribe. Todas estas plantaciones requerían de un clima cálido. Según Kenneth Morgan a partir de 1800 lo que prima es el algodón, el único producto importante utilizado para la vestimenta. Por causa del duro trabajo, cuando enfermaban, sus amos preferían comprar otro en lugar de cuidar de los enfermos⁵.

El esclavo era considerado un objeto que servía para toda clase de actividades. Además, eran hipotecados, donados, entregados a tributos o bien objetos de trueque. Durante el siglo XIX surgieron mandatos sobre los derechos que tenía el amo hacia sus esclavos y las prohibiciones del negro esclavo. El esclavo no podía estar en casa ajena a la de su amo después del toque de queda, tampoco podía comprar bebidas sin el permiso de su dueño, se les prohibió rotundamente tener contacto con otros cautivos. Sus dueños tenían ciertas obligaciones como vestirlos, darles de comer, corregirlos, adoctrinarlos y pagar su sepultura en caso de que mueran. En el caso de no cuidar de sus esclavos, se les obligaba a venderlos y no tener más esclavos⁶.

⁴ Alonso de Sandoval, “*De Instauranda Aethiopum Salute*”, *Imprenta Nacional*. Biblioteca de la Presidencia, Bogotá. 1959, pp.101-102.

⁵ Kenneth Morgan, *Cuatro siglos de esclavitud trasatlántica*. Editorial Crítica, Traducción castellana Carmen Castells. 2017, p. 288.

⁶ José U. Martínez Carreras, *El tráfico negrero por el Atlántico. La España marítima del siglo XIX*. Cuadernos del Instituto de Historia y Cultura Naval. 1990, pp. 57- 58.

Muchos esclavos se negaron a vivir bajo el dominio de los blancos, se les conocen como cimarrones. Eran negros que se fugaban en busca de su libertad. Según María Cristina Navarrete, el cimarronaje fue un medio de liberación y reorganización social para los esclavos. Existieron tres tipos de manifestaciones de resistencia llevadas a cabo por los negros esclavos. Partimos de la resistencia cotidiana donde los negros se negaban a realizar las labores requeridas por sus amos por causa del maltrato sufrido en manos de sus capataces. En segundo lugar, encontramos los “pequeños cimarrones” donde los esclavos abandonaban temporalmente sus labores para tomarse un día de descanso. En tercer lugar, se encuentra el “gran cimarronaje” donde buscaban la libertad totalitaria y crear sus comunidades con sus reglas, sin estar bajo el dominio de los blancos. Durante el siglo XVII, se formaron quilombos en Brasil, palenques en México, Cuba, Colombia y cumbes en Venezuela. Dentro de los quilombos, dedicaban un espacio para enterrar a sus muertos. Estos palenques disponían de agua y parcelas de tierra donde los cimarrones cultivaban sus alimentos (yuca, frijol, papa y plátano) y la complementaban con la caza y la pesca, además de comercializar con quilombos vecinos para conseguir armas y otros productos de supervivencia. También tenían armas blancas (cuchillos, machetes, lanzas) y realizaban ejercicios militares para su defensa. Tenían una organización social y política similar a la europea, donde la mitad de la población se dedicaba a la cosecha y el ganado y la otra mitad a la guardia militar⁷.

El número de negros esclavos en los diferentes países varía dependiendo de la mano de obra que se necesitaba para llevar a cabo los diferentes trabajos desempeñados. Los esclavos enviados a las Antillas se les conoce como ladinos, son negros procedentes de la península española. Se caracterizaron por protagonizar actos de rebeldía ya que pasaron de hacer trabajos domésticos a trabajos de minería y agricultura que requerían de mayor esfuerzo físico. Posteriormente llegaron los bozales, procedentes de África. En 1513 fueron introducidos a la isla de Cuba los primeros bozales y los nacidos en la isla se les llamó criollos. Con el descubrimiento de América por Cristóbal Colón, la isla de Cuba contaba con 300 mil aborígenes. Por causa de las enfermedades desaparecieron a finales del siglo XVIII. Se calcula que en 1763 había en La Habana sobre 60 mil esclavos negros.

El abolicionismo surge desde el siglo XVIII en el Reino Unido, pero no se desarrolló de la misma manera en todos los países debido a las circunstancias políticas, sociales y económicas de la época. Cada país fue tomando medidas y creando una serie de decretos para terminar con la esclavitud. La prensa apoyó la abolición a través de la propaganda abolicionista. Según Arturo Morales a partir de 1780 se inició un proceso abolicionista culminando con el fin de la esclavitud en todos los países en 1886. Surgieron dos tipologías del movimiento abolicionista. Por un lado, el angloamericano en el Reino

⁷María Cristina Navarrete, *El cimarronaje, una alternativa de la libertad para los esclavos negros*. Historia del Caribe, Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia, vol. II, núm. 6, 2001, pp. 89-98.

Unido y sus colonias norteamericanas, y, por otro lado, el continental surgido en el interior de los países pertenecientes al continente europeo y relacionado con el catolicismo. Reino Unido puso fin a la trata de esclavos en 1843 y Francia en 1848. Entre 1501-1866 se transportaron a América entre 1,3 y 1.5 millones de esclavos. Los principales puertos de llegada de esclavos eran La Habana y Puerto Rico. Había un importante número de tráfico ilegal de esclavos. El contrabando se convirtió en el medio por el que las potencias extranjeras introducían su mercancía al continente americano. Antonio Piqueras señala que entre 1790 y 1817 la población negra de Cuba y Puerto Rico aumentó de 50.000 a 239.000. En 1841 había 436.000 negros en Puerto Rico⁸.

Según los investigadores Carlos Martínez y Daniel Conteras, la esclavitud se abolió definitivamente en Centroamérica el 24 de abril de 1824. El inicio de la abolición de negros esclavos en Chile, Perú y Buenos Aires se dieron entre 1811 y 1821⁹. En México, se abolió la esclavitud en 1829 bajo la presidencia de Guerrero. A partir de 1832 se inició el proceso abolicionista en Colombia, Venezuela y el Ecuador. El 25 de marzo de 1873 fue aprobada en las cortes de España la ley de abolición de la esclavitud en Puerto Rico, dejando libres un total de 29.000 esclavos, representando un 5% de la población puertorriqueña. Por su parte, Piqueras señala que el 13 de febrero de 1880 España promulgó la ley de Abolición de la esclavitud hasta que se declaró de manera definitiva en 1886 el fin de la esclavitud en España y su colonia Cuba, dejando libre en la isla entre 25.000-30.000 esclavos¹⁰.

Tras la abolición, los esclavos se convirtieron en trabajadores libres y sus dueños fueron compensados por su pérdida. La incorporación del negro emancipado a la sociedad dominada por los blancos no fue fácil. En Cuba, por ejemplo, entre 1824 y 1866 se declaró emancipados a 26.000 negros. Se calcula que entre 1817 y 1873 se introdujeron clandestinamente a la isla alrededor de 340.000 esclavos, por lo que el número de emancipados representa apenas un 7,6 % de la población. Una vez que se dictaba sentencia, los negros emancipados entraban en un período de consignación, donde eran distribuidos entre los vecinos y obras públicas de la ciudad donde se les empleaba como criados mientras se les instruía en la religión y oficio laboral. Una vez concluida la etapa de aprendizaje, ya estaban en condiciones para valerse por sí solos. A partir de ese momento obtienen la carta de libertad incorporándose como personas libres dentro de la sociedad. Durante el período de consignación, estaban obligados a realizar tareas domésticas, servicios de alumbrado de las ciudades, panaderos, lavaderos, agricultura,

⁸ Arturo Morales Carrión, *El centenario de la abolición de la esclavitud: una visión histórica*. Discurso pronunciado ante la Asamblea Legislativa de Puerto Rico, 29 de marzo de 1973. San Juan: Asamblea Legislativa de Puerto Rico, [2013], pp. 1-9.

⁹ Carlos Durán y Daniel Martínez, *La Abolición de la Esclavitud En Centroamérica. Revista de Estudios Interamericanos* 4, N.º 2, 1962. pp. 223-32.

¹⁰ José Antonio Piqueras, *La vida política entre 1780 y 1878*. Historia de Cuba, vol. 1 de Historia de las Antillas, 5 vols., Aranjuez (Madrid), 2009, pp. 273-302.

etc. Esta consignación provocó un gran número de abusos y tráfico de emancipados. Dentro de las condiciones de emancipados, se prohibía que los negros fuesen alejados de su ciudad sin autorización del gobierno. Otra opción para obtener de forma más rápida la libertad, era que el emancipado pagara a su amo el precio que valía en el mercado¹¹. Las condiciones del negro emancipado era casi peor que la del esclavo, ya que no podían acudir a los ayuntamientos encargados de velar por los derechos del negro esclavo. Tampoco podían solicitar un cambio de propietario o medicación en caso de estar enfermos. Según Gutiérrez de la Concha, en Cuba en 1841 fueron emancipados 6.554 hombres y 2.426 mujeres de los cuales 64 hombres y 81 mujeres obtuvieron sus cartas de libertad. Los negros estaban obligados a trabajar por un salario inferior. Sus cartas de libertad estaban bajo custodia de los amos, ya que estos las utilizaban como una garantía de cumplimiento de contratos¹². Rafael María de Labra dice:

Las contratas de 1870 son lisa y llanamente la esclavitud; pero la esclavitud hipócrita y cobarde: Por el ingenioso medio de estos contratos, los emancipados en Cuba volvieron a caer en los moldes de la antigua servidumbre, y ésta fue una manera hábil de eludir los preceptos de la ley preparatoria¹³.

2.2. EL NEGRO EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

El origen de la figura del negro esclavo y liberado ha estado presente dentro de la literatura afrolatinoamericana de los siglos XIX y XX. Numerosos poetas de origen afro escribieron sobre sus raíces y tradiciones. Desde la primera Guerra Mundial va a surgir el movimiento literario negrista, entre sus fundadores destacan Aimé Césaire (1913-2008), Léopold Sedar Senghor (1906-2001) y León-Gontran Damas (1912-1978). Algunos Investigadores consideran al uruguayo Ildefonso Pereda Valdés (1899- 1996, Uruguay) como el iniciador de este movimiento y sus poesías favorecieron al nacimiento de la literatura afrocubana. El diccionario español define el concepto de negrismo como un «movimiento literario antillano de los primeros decenios del siglo XX caracterizado por el interés en las manifestaciones culturales de los negros». En sus inicios surge como un concepto literario, estaba presente sobre todo en la poesía y el surrealismo, pero más adelante pasó a ser una expresión política, un arma contra el colonialismo, una herramienta para luchar contra el racismo de la época. Este tipo de literatura recoge el lenguaje, experiencias y símbolos identitarios de la comunidad afrolatinoamericana.

¹¹ Inés Roldán de Montaud, *En los borrosos confines de la libertad: El caso de los negros emancipados en Cuba 1817-1870*. Revista de Indias. 2011, Vol. LXXI, N.º 151, pp. 159-192.

¹² Gutiérrez de la Concha al secretario de Estado, 12 de junio de 1856, BN, ms.13853, 1861, p. 17.

¹³ Rafael María de Labrada, *La abolición de la esclavitud en el orden económico*. Madrid, Editorial Alianza. 1873, p. 450.

Abundan obras con temas nostálgicos hacia África, la identidad personal, la forma de vida de los negros, sus costumbres y tradiciones afro.¹⁴

Dentro de la literatura negra surge el concepto de negritud, presente dentro de la poesía hasta la segunda mitad de los años 30 del siglo XX. Senghor¹⁵ define la negritud como “un conjunto de valores culturales del África negra”¹⁶, poniendo mucho énfasis en los valores artísticos, morales y sociales del negro. Césaire (1913- 2008)¹⁷ lo consideró como un término casi racista, rechazó la imagen del negro, incapaz de construir una civilización. Para él era más importante lo cultural antes que lo político¹⁸.

Otro concepto que encontramos dentro de la literatura negra es el de “negredumbre”, introducido por Velásquez Colimba. Valderrama nos dice que fue acuñada por Bernardo Arias Trujillo en su novela *Risaralda, novela de negredumbre y vaquería* (1935)¹⁹. Más adelante fue utilizada por el etnomusicólogo Rogelio Velázquez en su única novela *Las memorias del odio* en 1935 para referirse a una multitud de gente negra de Colombia. Por tanto, se podría decir que negredumbre es una combinación lingüística entre el sustantivo negro y el sufijo dumbre empleado para referirse a un grupo de población negra afrodescendiente marginadas de la zona del Chocó (noroeste de Colombia y sureste de Panamá). Valderrama dice que no solo se debe situar la negredumbre en esa zona, sino en todos aquellos territorios donde la población negra era reprimida. También nos dice que la negredumbre en Velázquez surge como una resistencia oculta de los afrodescendientes contra el poder de la época, con el objetivo de conseguir crear relaciones de solidaridad racial sin hacerlas públicas ante los ojos de la clase dominante. A través de este concepto podemos conocer el modo de vida que llevaban estas poblaciones negras de la América Latina hispanohablante, la discriminación y el abuso sufrido por la clase blanca dominante durante la primera mitad del siglo XX²⁰.

¹⁴ María Elena Oliva, *Más Acá De La Negritud: Negrismo Y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano*. Revista CS, n.º 30 (enero), 2020, pp. 47-72.

¹⁵ Léopold Sedar Senghor, (906- 2001): fue un poeta y político senegalés, llegando a convertirse en el presidente de Senegal y miembro de la Academia francesa. En su poesía simbolista abordó numerosos aspectos de la negritud, afirmando que la negritud no es racismo antiblanco ni tampoco populismo. Sino que es el conjunto de valores de la civilización del mundo negro.

¹⁶ Senghor, Léopold, *Negritude: A Humanism of the Twentieth Century*. Barker, Hulme and Iversen. 1997, pp. 27-36.

¹⁷ Aimé Césaire fue un poeta y político francés. Creador del concepto de negritud y un líder en la defensa de sus raíces afro. Una de las figuras más destacadas dentro de la poesía moderna francesa.

¹⁸ Ricardo Ferrada A., “*Aimé Césaire: acción poética y negritud*”. Literatura y lingüística. 2013, pp. 89-104.

¹⁹ Carlos Valderrama, *Intelectualidad crítica afrocolombiana: la negredumbre en el pensamiento intelectual de Rogelio Velásquez Murillo*. 2016, pp. 214-227.

²⁰ Carlos Valderrama, op. cit., p. 224.

Uno de los dos autores más importantes de la poesía negra cubana del siglo XX fue el poeta de ascendencia afrohispana Nicolás Guillén (1902-1989), reconocido como el poeta nacional de Cuba. Considera que la negritud es un arma contra el colonialismo de los poetas francófonos, para luchar por la independencia del negro. Fue un mulato y familiarizado desde muy joven con el ambiente afrocubano. No conocía la música afro, solo conocía la música clásica europea. Vino a conocer la música tradicional cubana a comienzo de los años 30, cuando ya había debutado como poeta. Para él, la cubanidad es sinónimo de identidad cultural mulata, con música afrocubana y vudú. En su novela negra hace una distinción entre negrismo y negritud. Para él, negrismo es aquello que llega de Europa como una moda y que se transforma en modo por razones históricas como el proceso de comisión afro española en Cuba²¹.

Otro de los escritores de poesía negra cubana fue José Lezama Lima (1902-1989). A diferencia de Guillén, éste pertenecía a la población criolla-blanca de origen español y no era partidario de la poesía afro. En su obra *Muerte de Narciso* (1937), expresa ese desprecio hacia el hombre negro, pero no significa que sea racista. Nos dice que la literatura cubana no debe ser considerada solo como negra, ya que hay numerosos poetas blancos que también escribieron literatura cubana. Para Lezama la poesía negra y mulata constituye una síntesis sanguínea pero no una síntesis cultural. En sus poesías habla del negro, pero no incluye elementos afrocubanos como ritmos, bailes, onomatopeyas (también llamadas jitanjáforas), etc. Muestra poco interés por la tradición afrocubana popular.

El antropólogo y escritor colombiano Manuel Zapata-Olivella (1920-2004) considera que la negritud significa cualquier palabra que exalte la identidad de su raza negra excepto colonialismo²². El ecuatoriano Adalberto Ortiz (mestizo de negros y de blancos) siguió la misma línea de Zapata. Ortiz afirma lo siguiente:

Para mi entender, la negritud es solamente un medio de expresión y afirmación y no un fin como lo preconizan los extremistas teóricos-políticos de esta corriente, porque tal posición nos conducirá a un racismo antirracista²³.

²¹ Hans-Otto Dill, *Identidad Y heterogeneidad en la poesía cubana del siglo XX: Nicolás Guillén Versus José Lezama Lima*. Anales De Literatura Hispanoamericana, 1999, p. 171.

²² Manuel Zapata Olivella, *“Un legado intercultural. Perspectiva intelectual, literaria y política de un afrocolombiano cosmopolita”*. Fundación Universitaria de Popayan. Ediciones desde abajo. Bogotá D. C., Colombia, 2016, p. 36.

²³ Adalberto Ortiz, *La negritud en la Cultura Latinoamericana y Ecuatoriana*. Separata de la revista de la Universidad Católica. Año III, No. 7. Quito, Centro de publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1975, p. 66.

Además, afirma que «la negritud parte de África y luego llega hasta América, oprimida por los blancos y dominada por fuerzas inconscientes». Para Ortiz, la negritud no es un retorno a África, sino un proceso de “misergención étnica” y cultural de América. Esto no solo lo vemos en el mestizaje, sino también en la música popular, las ideologías de los campesinos, entre otras²⁴.

En México destaca el poeta José Vasconcelos (1882-1959) denominando a la raza negra una “penetración espiritual”, ya que la considera un ingrediente rítmico, lleno de alegría y esto lo transmiten a través de su música y baile. También relaciona al hombre negro con la lujuria, desenfreno y la sensualidad, lo describe como un hombre salvaje²⁵.

En Perú cabe mencionar al escritor José Carlos Mariátegui (1894-1930, Perú) considera al negro esclavo como el ser que debilitó el catolicismo en la época colonial por causa de su lujuria, sensualidad y creencias fetiches. También considera que la práctica de la población negra no ha aportado valores positivos a la cultura. En sus escritos muestra una desvalorización de la raza negra y da mayor importancia a la lucha por la reivindicación de los indios²⁶.

2.3. LA MÚSICA AFRO LATINOAMERICANA

La población afro ha estado en una constante lucha para definir su identidad. Además de expresar sus emociones a través de la literatura, también lo hacen con la música, dando lugar al surgimiento de una serie de tópicos e identidades sobre el negro afroamericano. La música popular afro está caracterizada por una serie de rasgos étnicos, culturales, históricos y geográficos que crean identidades sonoras.

La música fue tomada por los negros como una vía de escape ante sus problemas. Por lo que encontramos melodías con ritmos bailables y tonalidades mayores simulando alegría y optimismo, así como tonalidades menores y ritmos lentos simulando la melancolía y tristeza.

En la relación de los afrodescendientes con la música la danza juega un papel destacado. Ya sea como parte de un baile con su coreografía o como parte de movimientos corporales producto de alguna ceremonia o trance religioso que muchas veces son considerados por

²⁴Adalberto Ortiz, op. cit., pp. 75-78.

²⁵ José Vasconcelos, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*. México. Espasa-Calpe. Colección Aguilar. 1996 (1925).

²⁶ José Carlos Mariátegui, “7 ensayos de interpretación de la realidad peruana”. Lima, Perú: Amauta. 1984.

los no iniciados como parte de una danza. Por ello es ms muy común el refrán “el negro lleva el ritmo en la sangre” refiriéndose a que las personas negras tienen un ritmo natural y lo demuestran a través del baile. El afro es caracterizado por ser alegre, extrovertido y muy sociable. Toman el baile como símbolo de alegría, con movimientos rápidos que requieren de un gran esfuerzo físico.

Otro tópico muy común es la realización de rituales caracterizado por el uso de instrumentos de percusión, ya que son considerados como poderosos, mediador entre la palabra hablada y el sonido. Los afrodescendientes realizan rituales donde los tambores son los protagonistas, ya que los consideran intermediadores entre lo humano y lo divino. Estos tambores eran consagrados y alimentados a través de ofrendas rituales. La forma es binaria donde emplean técnicas antifonales o responsoriales con una estructura sencilla y breve. Son cantos de ida y vuelta donde abunda la improvisación con repeticiones o pequeñas variaciones sobre un tema breve. La melodía es clara, con pocas notas, cromatismos, pentatónicas con terceras mayores y segundas menores, pentacordales y heptatónicas. En cuanto al ritmo, está basado en la polirritmia o superposición de varias estructuras rítmicas en compás binario (2/4) compuesto por varias secciones de 8 compases que se repiten. Por lo general los ritmos de danzas son rápidos, formados por corchea con puntillo-semicorchea seguido de dos corcheas.

3. COMPOSITORES DE MÚSICA AFRO EN DIVERSOS PAÍSES

3.1. LLEGADA DE LA CONTRADANZA A LATINOAMÉRICA

La música europea llega a América a través de la Iglesia Católica. Con la realización de actividades evangélicas durante los siglos XVI y XVII, se han conservado en las catedrales de los países de América numerosos archivos con música polifónica vocal. Las estructuras que abundaban fueron las del motete, villancicos y misas. En el siglo XVIII el instrumento europeo principal era el órgano en la iglesia y dentro de la música popular folklórica destacaban la guitarra y sus derivados como el charango, el tres y el cuatro. A finales del siglo XVIII y principios del XIX se ve una clara influencia del clasicismo y romanticismo europeo, donde el piano era un instrumento clave para las interpretaciones de danzas como mazurcas, polcas, valeses, etc. En el siglo XX el continente latinoamericano estaba formado por el mestizaje entre los colonos europeos, los indios y los negros esclavos dando lugar al surgimiento de una cultura con una fusión de estas tres razas. Este mestizaje cultural va a ser decisivo para el nacimiento de nuevos géneros musicales folclóricos. Por esta razón, encontramos elementos melódicos y rítmicos europeos como el flamenco, cadencia andaluza en géneros latinoamericanos como los romances, coplas, villancicos y canciones de juglares. Sucede lo mismo con los instrumentos que sirven de acompañamiento como las vihuelas y una variedad de tipologías de guitarra. Según Ismael Fernández de la Cuesta en el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, la música popular está integrada por un conjunto de géneros, ritmos y formas musicales. Es toda aquella música que pertenece al pueblo y está al alcance de aquellas personas con menor desarrollo cultural o carece de recursos económicos. Cualquier elemento material o inmaterial reconocido por todo el pueblo²⁷.

En el caso de Cuba, en el siglo XVII las danzas cortesanas españolas llegadas a la isla sufrieron un proceso de criollización en el momento que adoptaron ritmos de la cultura africana. Este mestizaje musical surgido de la fusión entre danzas y músicas criollas se desarrolló en Cuba a finales del XIX y principios del XX. En toda la isla caribeña encontramos numerosas expresiones musicales de antecedente africano. Un ejemplo claro son la variedad de instrumentos de percusión que acompañan a los cantos y bailes de ascendencia yoruba. Entre ellos destacan los tambores batá, iyésá y bembé, además de los güiros o chequeré vinculados a los rituales de santería. A partir del siglo XIX, surge el género popular de la rumba cubana. El *diccionario de Música Española e Hispanoamericana* la define como una expresión festiva de carácter laico en la que se

²⁷ Ismael Fernández de la Cuesta, *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 3, pp. 54-55.

combinan música y danza, y, con marcados aportes africanos. En sus inicios estuvo acompañada por cajones de madera y posteriormente fueron sustituidos por las tumbadoras o congas cubanas junto a instrumentos idiófonos de madera o un pequeño catá o cajita china. Una de las variantes de la rumba cubana es el guaguancó, desarrollado en las provincias más pobladas por la población negra de la época colonial como La Habana y Matanzas. Esta variante se utilizó para los cierres de las obras representadas en el teatro bufo del siglo XX.²⁸

En la década de 1920 surge en Cuba el movimiento vanguardista artístico y social afrocubanismo. Su objetivo es legitimar la identidad negra dentro de la cultura y el arte cubano, exaltar lo negro. A pesar de ser pensado como un fenómeno negro, fue creado por las élites blancas de la isla. El diccionario Oxford define el afrocubanismo como un “movimiento de defensa y revalorización de los orígenes y del culto de lo primitivo en la cultura cubana”. Este movimiento vivió durante más de diez años dentro de la poesía, la música, novelas, estudios sociales y folklóricos. En 1923 los compositores cubanos van a crear el Grupo Minorista, y van a tener contacto con el movimiento de vanguardia de Europa²⁹.

Gracias a los estudios realizados por Fernando Ortiz sobre el papel del negro en la formación de la cultura afrocubana y el movimiento negrista, destaca como una de las figuras más importantes a Alejo Carpentier y Valmont (Lausana, 1904-París, 1980). Rescata el trabajo realizado por algunos creadores de la música negra en Latinoamérica como Heitor Villa-Lobos (Brasil), Caturra y Amadeo Roldán (Cuba), así como Carlos Chávez y Silvestre Revueltas (México).

Carpentier fue el abogado y defensor de la música afrocubana en París. Tuvo como objetivo disciplinar el oído del público hacia nuevos géneros folklóricos con una gran diversidad de canciones criollas. En sus obras musicales y literarias rechaza la interpretación de óperas en Cuba y defiende el reconocimiento de la música folklórica afrocubana como símbolo de identidad. En su libro *La música en Cuba*, Carpentier afirma que en la isla lo que más se ha conservado es la música africana, especialmente la de liturgias religiosas de los negros yoruba.

Esta música es cantada al unísono o a la octava, con un tempo lento contrastando con el dinamismo de la batería. Es un himno antifonal con una estructura de solista-coro o dos semicoros donde el segundo dobla al primer coro en las repeticiones de las frases. La percusión es sencilla, formada por los tambores batás (yoruba): el tambor mayor *iyá*, tambor mediano *itótele* y el tambor pequeño *okónkolo*. En ocasiones estos tambores van

²⁸ José Lopez- Calo, *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, Fundación Autor- Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 3, pp. 52-254.

²⁹ Greta Perón Hernández, *Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana en la década de 1920*. Cuaderno de música Iberoamericana. 2012, Vol. 23, pp. 87-106.

acompañados con otros instrumentos populares cubanos como la marímbula, los econes o campanillas de hierro sin badajo, las claves, el cajón y el güiro. Carpentier considera que lo afrocubano se opone a lo guajiro, considerado una música de blancos. Esto es debido a que lo guajiro no introduce nuevas melodías, sino que siempre canta décimas acompañadas por el triple. El guajiro mantiene un patrón melódico tradicional heredado del romance hispánico de la época de colonización. Lo define como un folklore estático, similar al galerón venezolano, solo se diferencian en el número de versos³⁰.

3.2. COMPOSITORES DE CUBA

Entre los compositores cubanos más destacados encontramos al compositor y pianista Manuel Saumell Robredo (1818-1870, La Habana), la contradanza de mediados del siglo XIX se va a convertir en una música de concierto. Saumell fue conocido como el padre del Nacionalismo musical (V. E. Rodríguez, 2000). Estudió con Juan Federico Edelmann y Maurice Pyke. Comenzó a componer sus primeras obras a la edad de 15 años. Fue el presidente de la Sociedad Filarmónica y fundador del Liceo Artístico y Literario. Saumell se dedicó especialmente a componer contradanzas para piano, así como adaptaciones de óperas y de canciones de otros artistas. El género de contradanza perdió su intención de proporcionar una músicaailable para convertirse en una pieza de concierto³¹. Según Alejo Carpentier, muchas de las contradanzas de Saumell no fueron compuestas para el baile, sino para ser tocadas y escuchadas. Lo considera el padre de la contradanza, de la habanera, danzón, guajira, de la clave, de la criolla y de ciertas modalidades de la canción cubana³².

Ignacio Cervantes (1847-1905, La Habana), uno de los compositores y pianistas más importantes de mediados del siglo XIX, gracias a sus ideas, elegancia de estilo y su cabal sonido. Con seis años tocó ante el pianista estadounidense Louis Moreau Gottschalk. Publicó su primera danza con tan solo diez años titulada “Soledad” (1857), una pieza caracterizada con la estructura y los ritmos básicos de la danza criolla, con una primera sección de ocho compases que se repiten y una segunda sección de dieciséis compases. En 1865 inició sus estudios en el Conservatorio de París. Obtuvo numerosos premios en composición y armonía, llegando a ser admirado por grandes compositores como Rossini, Liszt y Paderewski. En 1900 Cervantes se convirtió en director de orquesta del Teatro

³⁰ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas, La Habana. 1946. Cap. XVI, pp. 227-234.

³¹ Olavo Alén, *Géneros de la música cubana* (primera parte), Ciudad de La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1981, p. 5.

³² Alejo Carpentier, op. cit., p. 149.

Tacón, actualmente conocido como el Gran Teatro de la Habana. Con Cervantes ya se impone el nombre de danza frente al de contradanza empleado por Saumell.

Una de las figuras más destacadas del siglo XX fue Joaquín Nin Castellanos (1879- 1949, La Habana). Compositor, pianista y musicólogo. En 1880 se trasladó junto a su familia a Barcelona donde comenzó sus estudios musicales. Debido a su gran capacidad como intérprete pianístico fue considerado un niño prodigio, donde con tan solo 12 años realizó su primer concierto en el Teatro Lírico de Barcelona. A los 18 años ya era profesor de piano y subdirector de la Institución Catalana de Música bajo la dirección de Joan Gay i Planella. Completó su formación musical en la *Schola Cantorum* de París con profesores como Moritz Moszcowski y Vicent D'Indy como maestro de teoría musical.

Formó parte del movimiento nacionalista musical influenciado por Felipe Pedrell. Tras su regreso a Cuba, comenzó a relacionarse con el ambiente musical de la isla. Entre 1939-1949 trabajó como profesor en el Conservatorio Nacional y en el Conservatorio Municipal de Música junto a músicos cubanos como César Pérez Sentenat y Alfredo Levy. Fue jefe de redacción de la revista *Musicalia*, surgida en 1928 con María Muñoz y Antonio Quevedo. En esta revista escribió numerosos artículos sobre la estética e interpretación pianística. Entre sus obras inéditas destacan la *Danza Ibérica* (1925), dedicada a la bailarina española Antonia Mercé, *Cadena de Valses* (1927), *Mensaje a Claudio Debussy* (1929), *Tres danzas españolas* y *Canto de Cuna* (1938).

Su labor como musicólogo e investigador, le permitió realizar numerosos estudios sobre la música folclórica continuando la línea de Pedrell. Recuperó y armonizó un gran número de canciones folklóricas que sirvieron de base para componer su obra *Veinte cantos populares españoles* para canto y piano publicada en 1923. En cuanto a su técnica y estructura formal de composición, es similar a la de Granados y Manuel de Falla. Tiene un estilo compositivo acorde a los postulados del nacionalismo moderno del siglo XX. A partir de 1923 Nin comienza a centrarse en el ámbito de la composición. Según su discípulo cubano César Pérez Sentenat (1896-1973):

Cumplida la misión del musicólogo, del divulgador y del filósofo, Nin se consagra a la composición después del año 1922. Es a continuación de su segundo matrimonio, que fue para él un renacimiento espiritual y sentimental, que comienza su etapa creadora³³.

³³ César Pérez, Sentenat, “Joaquín Nin Castellanos: músico cubano- español. El pianista, el maestro, el pensador, el compositor”. Charla ilustrada de Nin- Castellanos y de los Clásicos españoles del piano (inédita). Original mecanografiado con anotaciones autógrafas. La Habana, Centro de Investigación de la Cultura (antiguo Lyceum), 12 de febrero de 1969. Archivo y Biblioteca “Odilio Urfe” del Museo Nacional de la Música de Cuba (ABOU- MNMC). *Fondo César Pérez Sentenat*. No. 65, caja 1, inv. 1129, pp. 24-25.

Tomás Marco en *Historia de la Música Española: el siglo XX*, afirma: “su música es claramente nacionalista, con un matiz historicista derivado de su interés por el barroco español y la notable influencia del impresionismo francés”³⁴.

Otro de los compositores, pianistas y arreglistas más destacados en Cuba fue Eliseo Grenet Sánchez (1893- 1950, La Habana). Fue uno de los compositores, pianistas, arreglistas y directores de orquesta más famosos de su época. Inicia sus estudios de piano con tan solo cinco años donde comienza a mostrar su talento para la música. Fue director de numerosas orquestas entre las que destacan el Teatro Politeama de la Habana Vieja en 1909, sustituyó al compositor Ernesto Lecuona en la compañía de Arquímedes Pous en 1911, en 1925 fue director de las orquestas del Sevilla Biltmore y Jockey Club donde presentó su primera jazzband. En 1932 fue deportado de su país y se trasladó a Madrid donde estrenó su opereta *La virgen morena* con una gran recepción pública. Posteriormente viaja a París y se da a conocer con el género cubano de la conga. Viajó a varios países donde musicalizó filmes de la época y con su banda dio a conocer los ritmos sincopados de Cuba. Compuso *sucu-sucus* que han sido considerados la mejor variante del son. Su colección de obras recoge zarzuelas, musicalizó poemas, obras teatrales y películas. Es autor de piezas cubanas bailables (congas, danzones, son, bolero, canción) entre las que destacan *Comparsa de los congos*, *Camina pa'lante*, *Si me pides el pescaó te lo doy*, así como algunos poemas de la colección “Motivos de son” de Guillén como *Negro bembón*, *Tu no sabe inglés*, *Songoro cosongo*, entre otras.

Tras su muerte en 1950, Nicolás Guillén en una reseña escrita expresó lo siguiente:

“un pedazo del folklore musical de Cuba, un compositor fresco, cuyo sentido bachatero del ritmo expresa una manera que siendo mulata es profundamente criolla y nacional”.

Otro compositor importante dentro de la música afrocubana es el pianista y director de orquesta Ernesto Lecuona (La Habana, 1896- 1936, Santa Cruz de Tenerife). Contribuyó a la difusión de la música latinoamericana. Tomó las raíces afro y españolas y las introdujo en sus composiciones. Se le conoció como el “Gershwin cubano”, ya que tanto Gershwin como él, introdujeron elementos prestados de otros géneros populares como el jazz en su música. Con tan solo 5 años inició sus estudios musicales junto a su hermana mayor Ernestina Lecuona con profesores como Hubert de Blanck y Joaquín Nin.

Fue uno de los pioneros en el reclamo de respeto hacia el acervo rítmico africano que no era bien visto en La Habana debido a la segregación racial de la época. Formó la orquesta cubana *The Lecuona Cuban Boys*, lo cual le permitió ganar prestigio musical en los Estados Unidos gracias a su labor como pianista, compositor y director de orquesta. Posteriormente viajó a Europa donde tuvo una positiva recepción. Como pianista tenía

³⁴Tomás Marco Aragón, *Historia de la música española: Siglo XX*. Tomo VI, Alianza Editorial, 1989, p. 75.

una gran habilidad al tocar con su mano izquierda, ya que su mano imitaba un pie de tambor. Enseñaba como una misma pieza se podía tocar de varias maneras, defendió la constante transformación pianística huyendo de la mera repetición. Su música es una mezcla de ritmos y melodías caribeñas junto a elementos musicales españoles y característicos de la música de la primera mitad del siglo XX. Se convirtió en el maestro de la canción lírica cubana. Draayer lo resume diciendo:

“Los cantantes sueñan con las melodías sensuales de Cuba, su fusión de ritmos populares africanos, españoles europeos y cubanos, y su sensualidad y poesía coqueta. Porque la isla está prohibida... estamos intrigados y fascinados por su misterio, tan cerca y, sin embargo, tan posiblemente lejos”³⁵.

Compuso más de 600 canciones con numerosas interpretaciones y arreglos llevados a cabo tanto por el propio compositor como por otros músicos. Entre sus obras destacan sus *Dos danzas cubanas* (1911), con la que junto a Rodrigo Prats y Gonzalo Roig definió el teatro lírico y zarzuela de Cuba. Otras obras importantes fueron *Andalucía*, *Y la negra bailaba*, *Danza Negra*, *Danza lucumí*, *La conga de medianoche*, entre las más líricas cabe mencionar *María de la O*, *Rosa la china*, *El cafetal* y su ópera *El Sombrero de Yarey*.

Algunos investigadores han dividido la música de Lecuona en tres etapas distintas: Una primera etapa comprendida entre 1908-1930 donde se encuentra su producción musical desde la niñez en Cuba y América con obras como *Malagueña* (1922) y *Siboney* (1927) La segunda etapa comprendida desde mediados de 1923-1940 donde trabajó en bandas sonoras de películas y su última etapa de finales de 1940-1963 donde compuso sus últimas obras fuera de su amada patria Cuba. Las dos primeras etapas contienen sus obras más importantes y sus años más productivos.

El presentador del documental *Playing Lecuona*, Chuco Valdés dice lo siguiente:

Él puso en el cielo la tradición negra de Cuba, que es donde reside en mucha de la riqueza de nuestra música, porque podía tocar a Chopin o Chaikovski, pero su ser, su identidad, le permitió aprovechar la alta formación clásica para indagar en lo popular. Quizás no fue el primer pionero, antes estuvieron Saumell y Cervantes, pero Lecuona desarrolló mucho más esa veta afrocubana y su legado inmenso está en el jazz afrocubano. Fíjate si es versátil su música que Irakere llegó a tocar a Lecuona en clave de jazz y funk porque su música es muy rítmica³⁶.

³⁵ Suzanne Draayer. *Forbidden Songs, Forgotten Treasures—The Canciones Líricas of Cuba Part I*,” *Journal of Singing*, 2009.

³⁶ Documental *Playing Lecuona*, Zanfoña Producciones, 2014.

Thomas Tirino³⁷ describe el estilo compositivo de Lecuona como romántico y lleno de emoción humana. Continúa diciendo que “las principales características de la música son hermosas melodías y poderosos ritmos españoles y afrocubanos, combinados con un rico marco armónico y una delicada paleta tonal”³⁸.

En la última etapa, siglo XX, destacan compositores como Amadeo Roldán y Gardés (París 1900-1939, La Habana) y Alejandro García Caturla (1906-1940, La Habana) fueron los iniciadores del modernismo sinfónico cubano partiendo del folklore afrohispano de Cuba. Amadeo Roldán fue un violinista nacido en París y de padres criollos. En julio de 1922 surge la Orquesta Sinfónica de La Habana, fundada por Ernesto Lecuona y César Pérez Sentenat, donde Roldán participó como primer violín. En 1926 el músico español Pedro Sanjuán funda la Filarmónica ofreciéndole a Roldán el cargo de violín concertino lo cual aceptó. Entre sus primeras obras con mayor éxito se encuentra *Obertura sobre temas cubanos* de 1925 donde aparecen motivos negros. Obtuvo un destacado reconocimiento con su número “Fiesta Negra ” dentro de su obra *Tres pequeños poemas* de 1926. Dos años después estrena con gran éxito *La Rebambaramba* (1928), con música de contradanza. En sus obras sinfónicas destaca el uso de los instrumentos de percusión, lo cual adquieren especial protagonismo. Fue el introductor de la notación para percusión cubana en la música sinfónica acudiendo a diferentes efectos sonoros como las sacudidas y rose. También se inspiró en poemas de autores cubanos como Nicolás Guillén en su obra *Motivos del son* de 1934 para piano y dos instrumentos de percusión.

Contemporáneo a Roldán, destaca Alejandro García Caturla. Fue un músico y juez nacido en el municipio de Remedios, Villa Clara. Alejo Carpentier lo describe como «un hombre con una asombrosa capacidad de aprendizaje, independiente y fuertemente atraído por la negritud»³⁹. Ambas figuras formaron parte del Grupo minorista donde llevaron a cabo numerosos conciertos, exposiciones y ciclos de conferencias. Caturla también fue violinista en la Filarmónica fundada por Sanjuán. Caturla cultivó la música afrocubana en el género sinfónico. Para su creación musical estuvo inspirado por la música afrocubana y la vanguardia europea. No solo compuso obras dentro del afrocubanismo, sino que también teorizó sobre el movimiento. Caturla va a introducir dentro de su música orquestal instrumentos de percusión de procedencia africana como el bongó, las claves, las maracas y los tambores de procedencia africana. Estudió tanto el repertorio musical de los compositores europeos contemporáneos, así como el de los compositores cubanos del siglo XIX. María Muñoz de Quevedo⁴⁰, directora de la Sociedad Coral de La Habana

³⁷ Thomas Tirino es un pianista estadounidense de origen argentino, dedicado a rescatar el legado de Ernesto Lecuona, convirtiéndose en el mejor intérprete de sus composiciones. En 1995 saca a la venta su primer disco entrando en la lista de las diez grabaciones más populares por la revista norteamericana *Time*.

³⁸ Expresó Tirino a Diario de las Américas, 1997.

³⁹ Carpentier, Alejo. op. cit., p. 230.

⁴⁰ Muñoz Quevedo, María (Coruña, 1886-1947, La Habana): Fue una directora coral y pianista, impulsora de la enseñanza musical y dirección coral cubana en la primera mitad del siglo XX. Fundó en 1923 la

fundada en 1931 nos dice que Caturla nunca fue un músico de moda, ya que su personalidad era bastante recia, fue un músico solitario y un caso único en su país.

«Caturla manejaba los temas negros con la misma habilidad que manejaba Bach los temas de fuga, y eran tan suyos dentro de la obra que apenas podemos distinguir entre un canto lucumí auténtico y un tema de su pura invención». También clasifica la obra del compositor como un “ciclón tropical”. “Detrás de una melodía criolla o de un canto africano, están agazapadas las más terribles disonancias, dentro de formas anárquicas que no obedecen a ningún plan tonal ni caben en los marcos de la composición clásica o moderna”⁴¹.

La música de Caturla tiene mucho de ciclón tropical, y hay que analizarla con precauciones, pues detrás de una melodía criolla o de un canto primitivo africano, están agazapadas las más terribles disonancias, dentro de formas anárquicas que no obedecen a ningún plan tonal ni caben en los marcos de la composición, clásica o moderna. En este aspecto, Caturla era un revolucionario sin cédula de filiación, y su música nunca tuvo la menor influencia de otros compositores, ni siquiera de aquellos que han sido la escarlatina de todos los jóvenes aspirantes a la inmortalidad⁴².

Según Radamés Giro, García Caturla se vio atraído por la música africana creada por la mezcla de elementos clásicos, franceses, remembranzas tonadilleras y ritmos afrocubanos latinoamericanos. Un ejemplo claro fue su obra “Berceuse Campesina” para piano donde por primera vez mezcla la música campesina guajira con la negra. También se basa en poemas de autores de la época como por ejemplo en su composición “La rumba” de 1923 basado en el poema de José Zacarías Tallet⁴³.

A pesar de haber crecido dentro de una familia española, su música se caracteriza por tener guajiras, baladas nostálgicas y melancólicas que evocan a la patria española. Caturla se sentía completamente cubano, quizás el primer compositor modernista nacido en Cuba. El compositor tomó la música de origen europeo que conocía y la combinó con los sonidos afrocubanos con los que creció. Caturla utiliza un vocabulario modernista de principios del siglo XX. Se influyó por en la música de compositores europeos y adoptó nuevas formas cubanas de danzas y boleros.

Escuela Filarmónica Nacional, siendo directora y catedrática de piano en dicha institución. En 1925 fundó el conservatorio Bach.

⁴¹ Muñoz Quevedo, María. *Alejandro García Caturla*. Gaceta del Caribe, La Habana, año 1, No. 9- 10, noviembre- diciembre de 1944, pp. 1- 16.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Radamés Giro, Caturla, *su adhesión a lo afrocubano musical*. Revista de La Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, 2016, No. 1, pp. 42-52.

Tanto García Caturla como Roldán compusieron música instrumental (sinfónica, de cámara, pianísticas) y música coral. Roldán se centró especialmente en la música para ballet mientras que Caturla compuso sobre todo ópera. Sus obras recogen elementos folklóricos en la búsqueda de la identidad cubana. Incluyeron en sus repertorios elementos tradicionales cubanos como elementos contemporáneos de la época. Fueron los primeros en introducir en la orquesta instrumentos populares cubanos como los tambores, güiros, claves y gangarrías en la búsqueda de la identidad musical nacional⁴⁴.

Tras la muerte de Roldán y Caturla, José Ardévol funda en 1942 el Grupo Renovación Musical, siendo el grupo más importante de música de concierto en Cuba. Siguen la corriente neoclásica con composiciones musicales de fugas, sinfonías cubanas, sonatas, ricercari para cuerdas, entre otras. Su música va a ser difundida por la Orquesta de Cámara de La Habana fundada entre 1934 y 1952 por Ardévol. El Grupo Renovación Musical desaparece en 1948⁴⁵.

3.3. COMPOSITORES DE URUGUAY

En el caso de Uruguay, la comunidad negra ha forjado una gran parte de la música popular tradicional del país a través de una variedad de géneros tanto vocales, instrumentales mixtos y coreográficos. Los afrouruguayos han utilizado el tango y el candombe como medio de expresión de sus tradiciones. Actualmente un 8,1 % de la población uruguaya es de origen afro. Según la investigadora Beatriz González Puig, a partir de finales del siglo XIX y principios del XX nace en el país una corriente musical basada en la música académica tradicional folk uruguayo⁴⁶. Esta corriente ya existía Rusia en el siglo XIX con el compositor M. Glinka (1804-1857) y el Grupo de los cinco, pero va a llegar mucho más tarde a Latinoamérica dando lugar al nacionalismo musical folklórico y popular. Analía Fontán considera que el nacionalismo musical fue creado para designar una serie de movimientos artísticos en un momento histórico revolucionario, anticolonialismo y enfrentamientos políticos para la formación de la identidad cultural de los pueblos⁴⁷.

En los inicios de esta corriente, los compositores eran nacionalistas rurales, así su música está llena de ritmos y melodías del folklore criollo de ascendencia hispánica. A mediados del siglo XX van a aparecer compositores nacionalistas urbanos, donde están presente

⁴⁴ Aimé Cesaire, *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, vol.3: página 261- 262.

⁴⁵ *DMEH*, op. cit., pp. 263- 264.

⁴⁶ Beatriz González Puig, *Jaurés Lamarque Pons*. Editorial Arca. Montevideo. 1995, p. 49.

⁴⁷ Analía Fontán, *Una mirada al nacionalismo coreográfico en el Uruguay*. Primera parte. *La música en el cuerpo: Lamarque Pons en clave de danza*. Universidad de la República, Uruguay. 2014, No. 46, pp. 86-92.

géneros propios de la ciudad como el tango, candombe y milonga. Hubo músicos amantes de la música afrouruguaya como Luis Cluzeau Mortet (1889-1957, Montevideo), fue un violinista y compositor perteneciente a la primera etapa del nacionalismo, en la vertiente rural. Inició sus estudios musicales con su abuelo de origen francés y el pianista Paul Faget. Sus primeras obras están influenciadas por los compositores románticos y el post impresionismo de Fauré y Chausson. Su repertorio recoge obras para piano solo, canto y piano, música de cámara y sinfónica.

Siguiendo a Beatriz González Puig, uno de los compositores perteneciente a la segunda etapa del Nacionalismo uruguayo de la vertiente folklórica urbana fue Jaurés Lamarque Pons (Salto 1917- 1982, Montevideo). Con su obra para piano “Aires de milonga” de 1943 fue considerado el propulsor del nacionalismo musical ciudadano. Desde muy joven se interesó por la música negra de su país, entrelazando la música culta con los ritmos populares del tango, milonga y candombe. Tomó los ritmos sincopados tradicionales uruguayos y los llevó al piano. Ha trabajado con directores y coreógrafos de danza uruguaya y extranjeros. Una de sus obras de danza más reconocidas fue “La Suite de Ballet”, compuesta en 1952 y estrenada bajo la dirección de Vaslav Veltchek en 1961, inspirada en la obra del pintor uruguayo Pedro Figari. Por primera vez se incluye dentro de la orquesta una cuerda de candombe: manifestación cultural uruguaya formado por tres tambores de madera de diferentes tamaños: piano, repique y chico. Es considerada uno de los grandes hitos de la danza uruguaya. Beatriz González considera que esta pieza fue lo que dio inicio al camino nacionalista urbano de Pons⁴⁸.

3.4. COMPOSITORES DE BRASIL

En el caso de Brasil, cabe mencionar entre los compositores nacionalistas brasileños al pianista Ernesto Julio de Nazareth (1863-1934, Río de Janeiro), considerado una de las figuras más importantes del choro. Nazareth ha sido reconocido como “el Scott Joplin⁴⁹ de Brasil”, ya que posiblemente haya conocido el género de ragtime surgido en las comunidades afroamericanas de finales del siglo XIX. Sus obras están influenciadas por la música de origen europeo como la polca con una mezcla de estilos populares brasileños como el lundú. Sus obras eran exclusivamente para piano, donde introdujo patrones rítmicos de la música negra afro como son el uso de síncopas con pulso regular, ritmos

⁴⁸ Beatriz González Puig, op. cit., p. 40.

⁴⁹ Scott Joplin (Texas, 1868- 1917, Nueva York): fue un pianista y compositor afroestadounidense. Caracterizado por ser una de las figuras más importantes que impulsó el desarrollo del género ragtime clásico. Entre sus objetivos destacó el gusto por la música europea, así como su interés de crear composiciones igual de extensas como las sinfonías y las óperas.

de tambor de las danzas afrobrasileñas, pulsaciones rápidas de semicorcheas y pequeñas modulaciones.

Su música no estaba pensada para acompañar al baile, sino para ser escuchada, por lo que el tempo suele ser lento en comparación a otras obras para baile de compositores contemporáneos. Algunas de sus obras más importantes son la polca-lundu *Voce bem sabe* (1877) como primera composición a la edad de 14 años, el vals brillante *nome d'ella* (1878), la polca cruz, *¡¡perigo!!* (1879) que evidencia los primeros rasgos del tango brasileiro, además de *Gracietta* (1880) y *Não caio n'outra* (1881). En 1904 conoce al celebre pianista estadounidense Ernest Schelling quien queda impresionado con las obras de Nazareth y se lleva a su país una colección de sus composiciones ayudando a difundirlas por el continente americano. En 1908 comienza a trabajar como pianista demostrador en la Casa de Mozart. Un año después participó en el recital del Instituto Nacional de Música donde toca sus obras "Corbeille de Fleurs" y el tango "Batuque".

La combinación de estos ritmos va a dar origen al choro, género latinoamericano que gozó de una gran popularidad en el siglo XIX convirtiéndose en el modelo estándar de la música de Brasil.

En términos de música instrumental, el choro es el género popular brasileño de mayor importancia. Músicos de la época, dirigiéndose hacia una música popular nacional, adaptaron la polka, el vals, escocesas y otras danzas europeas a sus gustos. La polka, [...] fue adaptada al punto que se transformó de manera distintiva de la polka europea y fue conocida simplemente como choro⁵⁰.

También destaca el compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959, Río de Janeiro) considerado una de las figuras más representativas de la música latinoamericana. Fue un gran investigador de la música de su país, por lo que su repertorio compositivo está caracterizado por la presencia de elementos folclóricos de Brasil. Desde muy joven tuvo una estrecha relación con la música popular urbana de clase media de su país. Según el investigador francoamericano Gerard Béhague llama al estilo compositivo abierto de Villa-Lobos "nacionalismo folclorizante", donde además de representar elementos nacionales, también crea sus propios símbolos nacionalistas⁵¹. David Appleby señala que Villa-Lobos introdujo por primera vez notas retardadas, elemento muy común en las obras de compositores afrobrasileños.

⁵⁰ G. Torres, *Encyclopedia of Latin American Popular Music*. Santa Barbara, California: Greenwood, 2013, p. 62.

⁵¹ Behague Gerard, *Música "erudita", "folclórica" e "popular" do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas*. *Revistas de Música Latinoamericana*. 2006, vol. 27, No. 1, pp. 9-11.

Al igual que otros compositores de la época, supo conjugar elementos del folklore de su país con elementos de la música tradicional europea. Inició sus estudios de cello y clarinete a la edad de seis años con su padre Raúl Villa- Lobos.

Desde la más tierna edad me inicié en la vida musical, guiado por mi padre, tocando un pequeño violoncelo. Mi padre, además de ser hombre de acrisolada cultura general y excepcionalmente inteligente, era un músico práctico, técnico y perfecto. Con él asistía siempre a ensayos, conciertos y óperas, a fin de acostumbrarme al género de conjunto instrumental. Aprendí también a tocar clarinete y estaba obligado a discernir el género, estilo, carácter y origen de las obras, y a señalar con presteza el nombre de las notas, sonidos y ruidos que surgieran incidentalmente, como por ejemplo el chirrido de la rueda de un tranvía eléctrico, el gorjeo de un pájaro, la caída de un objeto de metal, etc. Ay de mí cuando no acertaba⁵².

Comenzó a tener interés por la música instrumental y virtuosa que se tocaba en las calles y plazas de Brasil compuesta e interpretada por los *choroes*: grupo de música que se juntaban por el placer a tocar en toda clase de festividades. Este interés lo condujo a querer aprender a tocar la guitarra y adentrarse en el ámbito de la música popular folklórica de su país. En 1907 comenzó a estudiar composición en el Instituto nacional de Música de Franca y Francisco Braga. Algunas de las obras en las que introdujo melodías folclóricas brasileñas son las *Bachianas Brasileiras (1930-1945)*, las *Cirandas* y los *Choros* muchas de estas recogidas en la colección de canciones folclóricas e infantiles Guía Práctico. Estas obras se caracterizan por el uso de melodías sencillas, cierto tratamiento polifónico y cuidadas modulaciones⁵³.

Otro de los compositores nacionalistas fue el brasileño de música clásica Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993, Sao Paulo). Fue uno de los compositores brasileños más importantes del siglo XX, ya que destacó en el desarrollo de un estilo compositivo nacionalista. Varias generaciones de compositores estuvieron influenciadas por las estrategias compositivas del compositor. Su interés por la música folklórica de su país fue motivado por el profesor y crítico Mario Andrade, quien revitalizó las tradiciones brasileñas gracias a sus numerosas investigaciones. Su estilo se caracteriza por la perfecta unión entre melodías y ritmos tradicionales brasileños. También tuvo un papel importante dentro de la educación musical de Brasil. En 1922 formó parte del movimiento modernista brasileño creado en 1920 por el musicólogo Mario de Andrade, que abarca todas las ramas del arte y cuyo objetivo es construir una cultura brasileña a partir de la recuperación identitaria de Brasil. En 1945 fue miembro vitalicio de la Academia Brasileña de Música y en 1960 fue director del Conservatorio Dramático y Musical de Sao Paulo.

⁵² Vasco Mariz, *Vida Musical. "Civilização Brasileira"*. Rio de Janeiro. 1997, p. 31.

⁵³ David P. Appleby. *La música de Brasil*. Editorial Fondo de Cultura Económica. 2003, p. 126.

Guarnieri, no solo recopila la tradición folclórica brasileña, sino que, a partir de los patrones afrobrasileños, crea nuevos elementos del lenguaje musical de su país. Algunos de estos elementos son el uso de escalas descendentes, ritmos sincopados, escalas modales y paralelas. El compositor va a crear un nuevo lenguaje musical propio del nacionalismo brasileño. Los compositores nacionalistas de Brasil reconocieron que la música afrobrasileña es un símbolo de identidad nacional. Esa relación que tuvieron con la música popular urbana de baile (maxixe, samba urbana y el choro) les ayudó a darle identidad nacional a sus composiciones. El compositor también optó por la utilización de poesías de escritores de origen afro como los poemas de Andrade en su obra “Toada do pai do mato” de 1928 y las 12 canciones “Poema da negra” escritas entre 1933- 1975. Flavio Silva nos dice que «Guarnieri fue uno de los primeros en expresar el carácter de sus composiciones a través de terminología brasileña, mostrando un rasgo más emocional, característica a su obra»⁵⁴.

3.5. COMPOSITORES DE ARGENTINA

Destaca el compositor nacionalista Alberto Williams (1862- 1952, Buenos Aires). Creció dentro de una familia de músicos, ya que su abuelo materno Amancio Alcorta (1805-1878) fue uno de los precursores de la música argentina. En 1876 estudió piano y teoría musical en la Escuela de Música y Declamación con el profesor Luis J. Bermasconi (1845-1885). Fue uno de los primeros compositores en introducir elementos folclóricos en sus obras para piano como es el caso de las milongas, influenciadas por Francisco Hargreaves, música de cámara, orquesta, coro y canto. Entre 1882-1889 viaja a París, donde estudia en el Conservatorio y es influenciado por el neo-romanticismo, impresionismo y vanguardismo. Fue un gran admirador de Wagner, tras la muerte en 1883 del compositor, envía a Buenos Aires una crónica a *El Diario* donde manifiesta su disgusto tras la muerte de su ídolo a quien llama “el verdadero artista”⁵⁵. En 1889 regresa a Buenos Aires y realiza una gira musical por las regiones rurales de la capital. En 1890 compone su obra *El rancho abandonado*, considerada por el propio compositor como “la piedra fundamental del arte musical argentino”. Posteriormente pasa a integrar la pieza número cuatro de su Suite para piano *En la Sierra*, opus 32⁵⁶.

⁵⁴ Flavio Silva, *O Tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte. 2001, p. 567.

⁵⁵ Rosalía V. A., op. cit. p. 70.

⁵⁶ Alberto Williams, *La patria y la música. Alocuciones, Discursos y Conferencias*, Tomo III, Buenos Aires: La Quena, 1951, pp. 15- 19.

Otro compositor argentino destacado en la época fue Julián Aguirre (1868-1924, Buenos Aires). Fue uno de los reivindicadores del nacionalismo musical argentino. Por cuestiones familiares vivió toda su niñez y parte de su juventud en España, donde recibió una formación musical en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Fue discípulo de Carlos Beck y de Emilio Arrieta (1821- 1894) en composición. En 1887, con la edad de 19 años decide regresar a Argentina. A partir de 1890 se consagró como pianista. Fue profesor de armonía en el Conservatorio de Buenos Aires. En 1892 ayudó a la creación musical del Ateneo de la capital y en 1916 al surgimiento de la Escuela de música de Argentina. Influenciado por el nacionalismo musical español de finales del siglo XIX, intentó buscar las raíces del nacionalismo argentino a través de sus obras. Quiso captar la esencia de su patria y plasmarla en su música. Entre sus obras destacan *Aires populares*, *Tristes argentinos*, *Aires criollos* y *Aires nacionales*.

4. GÉNEROS DE LA MÚSICA DE SALÓN LIGADOS A LO AFROAMERICANO

A continuación, se justificará por qué un patrimonio musical tan amplio como el africano, aparece dentro de la música académica, especialmente en la música para piano. Dicho instrumento ha tenido gran importancia a lo largo del siglo XIX y XX, donde numerosos compositores de descendencia afro han querido tomar elementos rítmicos y melódicos de la música religiosa afroamericana e introducirlo en su música como símbolo de identidad nacional. Los autores de la época no solo van a tomar esos elementos, sino que los van a conjugar con la tradición de la música europea, dando lugar a nuevas variantes rítmicas. A medida que va avanzando el siglo, van a surgir nuevos estilos musicales caracterizados por tener elementos tanto de la música africana como la europea.

Según María Teresa Linares, en esta época, la contradanza fue la piezaailable preferida por todas las personas, de distintas clases sociales⁵⁷. Desde su aparición por primera vez en el siglo XVI en Inglaterra bajo el nombre de *country dance*, se caracterizó por ser una expresión artística perteneciente a la alta burguesía de la metrópolis española durante el periodo de colonización. La contradanza llegó a toda América a través de la corte española a principios del siglo XVIII, cuyo origen se encuentra en la *contradance* francesa y esta a su vez en la *country dance* escocesa. La contradanza española una vez introducida en Cuba, se va a retroalimentar de la cultura franco-haitiana llegada a Santiago de Cuba. Esto va a dar lugar a lo que se conoce hoy día como la habanera, el danzón, chachachá, danzonete y el mambo.

La contradanza criolla conocida como la habanera, servía para acompañar a la danza, era un baile cortesano de salón, pomposo, exquisito, perteneciente a la aristocracia y a la burguesía liberal esclavista. Juan José Prat Ferrer dice lo siguiente:

La pieza que más influyó. En la creación genuinamente cubana, dentro de la tradición clásica europea, fue la contradanza, que, al aclimatarse a la idiosincrasia de la isla caribeña, se transformó en la danza criolla y en la habanera, para dar después paso a los otros géneros que caracterizan a la música cubana de salón y popular de los siglos XIX y XX⁵⁸.

⁵⁷ María Teresa Linares y Faustino Núñez. *La música entre Cuba y España* (La Isa), Madrid, Fundación Autor. 1998, p. 118.

⁵⁸ Juan José Prat Ferrer, *Clásicos tropicales. Música cubana de salón del siglo XIX*. Fundación Joaquín Díaz, 2016.

Según Peter Manuel, las contradanzas de mediados del siglo XIX continúan manteniendo el patrón rítmico de cinquillo cubano, pero seguido de otro compás con tres o cuatro corcheas consecutivas. También afirma que la combinación de compases «donde un cinquillo o tresillo (en ocasiones modificado) alternaba con otros compases donde se utilizaban notas de igual valor, configuraba un patrón rítmico que seguiría el posible acompañamiento por el conocido ritmo de la clave cubana, donde el tresillo coincidía con la sección de tres notas en el patrón rítmico de la clave...». También señala que en algunas contradanzas de 1850-1860, la segunda sección (B) por lo general está formada por dos compases repetidos, donde se alterna un compás formado por un ritmo sincopado de tresillo cubano o cinquillo con otro compás con notas de igual duración, por lo general formado por corcheas, o viceversa⁵⁹.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX se comienza a llamar a la contradanza criolla, danza cubana o criolla. El nombre de danza implicaba un sentido nacional en plena época colonial, donde las autoridades censuraban cualquier acto de carácter nacional. Por este motivo, se imprimían las piezas musicales bajo en nombre de contradanzas. Según el músico cubano Emilio Grenet, “la danza se nos presenta como una evolución de la contradanza en que la segunda parte acentúa aún más el carácter que la distingue de la primera”⁶⁰.

La contradanza criolla ha interactuado con otros géneros de la música cubana como por ejemplo la rumba. En el Diccionario de Música Española e Hispanoamericana⁶¹ la define como una expresión festiva de carácter laico en la que se combinan música y danza, y, con marcados aportes africanos. En sus inicios estuvo acompañada por cajones de madera y posteriormente fueron sustituidos por las tumbadoras o congas cubanas junto a instrumentos idiófonos de madera o un pequeño catá o cajita china. Una de las variantes de la rumba cubana es el guaguancó, desarrollado en las provincias más pobladas por la población negra de la época colonial como La Habana y Matanzas. Esta variante se utilizó para los cierres de las obras representadas en el teatro bufo del siglo XX⁶².

Los primeros en asimilar el nuevo ritmo de habanera (corchea con punto-semicorcheados corcheas) a sus músicas fueron los negros de las agrupaciones carnavalescas y los conventillos rioplatense. El patrón de habanera se convirtió en el modelo de

⁵⁹ Peter Manuel, *Creolizing Contradance in the Caribbean*. Temple University Press. Philadelphia, 2009, pp. 70- 73.

⁶⁰ Emilio Grenet, *Música popular cubana*. La Habana, Carasa y Cia. S en C, 1939, p. 31.

⁶¹ Emilio Casares, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Iberautor promociones culturales, vol. 1, p. 95.

⁶² José López-Calo, *Historia de la Música Española: Siglo XVII*. Editorial Casa del Libro, Vol. III, pp. 252-254.

acompañamiento por excelencia de casi todos los tangos de la “Guardia Vieja” (aquellos tangos que van desde 1880-1915).

A partir de 1870, la música afro estuvo vinculada a las Sociedades de negros y a las comparsas que participaban en los festejos carnavalescos. En el siglo XIX, los negros se agrupaban en naciones que reconocían un mismo origen de procedencia. Cada nación tenía una sala de reuniones donde a través de la música y la danza, recordaban sus orígenes. Algunas de estas prácticas eran la realización de danzas colectivas de hombres y mujeres con ritmo de tambores. Así surgen los términos tambos, tango y candombe, utilizados para referirse a los bailes y danzas de origen africano y sus descendientes criollos.

A finales del siglo surge el tango argentino, aunque la palabra ya existía desde el siglo XVIII, proveniente de *tangere* que significa tocar. También se empleó la palabra “tambo” en Uruguay para referirse a los bailes de negros (sitios de baile) en 1807 y 1808. En Montevideo la palabra tambo se refiere al baile del sarao, reunión o fiesta de negros. Por tanto, la voz tango significa “tambo”, es decir, lugar de fiesta, sarao. Según Carlos Vega, tanto tambo como tango significa el paradero o el lugar de fiesta de los afros, la música que anima la fiesta y hasta las comparsas y los tambores de los negros. Se refiere a cosas populares afroamericanas⁶³. Goldman dice lo siguiente:

Resulta interesante comprobar la presencia de algunas estructuras musicales que se repiten en las especies musicales y danzarias que se están estudiando: tango, candombe, milonga y habanera⁶⁴.

La milonga tiene su origen en las zonas rurales. La milonga para bailar surge años después que la milonga para cantar, influenciada por la música europea de salón y coincide con la popularidad del acordeón a finales del siglo XIX y principios del XX. Al igual que el tango, la milonga está escrito en compás binario de 2/4 y 4/4. Las ocho corcheas de la milonga están distribuidas en 3+3+2. Encontramos repetición de notas, semitonos, notas de paso y de cambio, mucho cromatismo combinado con semitonos diatónicos. En el acompañamiento, por lo general prima el ritmo de habanera (corchea con puntillo-semicorchea y dos corcheas) que se repiten continuamente sobre los acordes de tónica (I grado) y dominante (V grado). La milonga para bailar es más moderna y se ejecuta en cualquier instrumento típico, pasando por la variante *milonguita* como solo acompañamiento hasta llegar a la milonga como danza urbana. A finales del siglo XIX, va a convivir con la habanera y el tango. La milonga se ha considerado como un baile vulgar hasta llegar a ser considerada el padre del tango. Tuvo una clara influencia en el

⁶³ Carlos Vega, *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 2016, p. 36.

⁶⁴ Gustavo Goldman, *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890*. Montevideo: Perro Andalúz. 2008, p. 126.

surgimiento del tango, paralelamente evolucionó y se mantuvo como género independiente.

Por su parte, Carlos Vega apunta que el tango brasileño surge a mediados del siglo XIX, partiendo de la fórmula europea de acompañamiento y la coreografía de la pareja de baile enlazada. Hacia 1870 se le comienza a llamar *maxixe*. Según Oneyda Alvarenga, fue una danza sensual repudiada como inmoral por la clase burguesa y posteriormente la obligaron a adquirir buenos modales hasta finalmente ser aceptada por la alta burguesía⁶⁵. Su coreografía estaba llena de movimientos quebrados y violentos, prestados por el batuque y el lundú. Renato Almedia nos dice que, una vez llegado a los salones, “perdió los pasos y las figuras más típicas, los *remeleixos* (contoneos, requiebros, zarandeos) acentuadamente lúbricos”⁶⁶.

Como se ha podido apreciar, todos los géneros mencionados presentan características rítmicas semejantes, especialmente en lo que a su acompañamiento o pie métrico característico. El llamado ritmo de habanera o tresillo cubano (corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas), tresillos de corchea-semicorchea, el cinquillo, la síncopa, el ritmo de 332, etc., son algunos de los más comunes. Estos serán la base del tópico de lo afro en la música latinoamericana. El concepto de tópico musical fue acuñado por Leonard Ratner en 1980 en su libro *Classic Music: Expression, Form, and Style*, donde lo define como “estilos y géneros musicales sacados de su contexto original y utilizados en otro distinto”. Según Ratner asociamos una figura musical determinada a un significante concreto, como, por ejemplo, los ritmos ternarios característicos de la música de salón bailado por la élite blanca de clase alta. Concibe el tópico como un sujeto del discurso musical⁶⁷.

Numerosos autores han realizado trabajos partiendo de la teoría de Ratner entre los que destaca Kofi Agawu diciendo que “el inventario de tópicos crece conforme se trabaja en él”⁶⁸. Define el tópico como un significante (ritmo, melodía, armonía) que está correlacionado con un significado. Según Agawu existen tópicos que ocupan diferentes puestos dentro de una obra musical, los divide en tres grupos: el específico que ocupa un puesto concreto en la obra (inicio, desarrollo o final). En segundo lugar, están los tópicos menos rígidos que se basan en la posibilidad y no en la probabilidad. En tercer lugar, encontramos aquellos tópicos que no están condicionados por el contexto formal de la

⁶⁵ Oneyda Alvarenga, *Música popular brasileña*. Fondo de Cultura Económica, México, 1947, p. 239.

⁶⁶ Renato Almeida, *História da música brasileira*. F. Briguiet, 2da ed. corr. y aum., Río de Janeiro, 1942, pp. 190- 191.

⁶⁷ Leonard G. Ratner, (*Classic Music: Expression, Form, and Style*. Editorial Macmillan, Estados Unidos, 1980, p. 9.

⁶⁸K. Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic*, Princeton University Press, 1991, pp. 128-130.

obra musical. Robert Hatten⁶⁹ donde concibe el tópico musical no solo como un sujeto, sino también como un signo dentro de la semiótica. Para Hatten es importante que el receptor conozca de antemano el significado del signo para así poder decodificarlo.

En este sentido, no cabe duda de que, más allá de que se trate de la habanera, el tango, el maxixe u otro género de los mencionados, la referencia final para el auditorio es el de la música afroamericana. De allí que a continuación presentaremos algunas variantes de este tópico de lo negro en cuanto a los géneros de referencia como al tratamiento estilístico que cada compositor le imprime.

⁶⁹ Rober Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation Advances in Semiotics*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. 1994, pp. 9-11.

5. EL TÓPICO AFRO EN LA MÚSICA DE DIVERSOS AUTORES Y FORMATOS

5.1. LA CONTRADANZA DE CUBA

Las contradanzas de Manuel Saumell Robredo (1818-1870, La Habana) están caracterizadas por mantener una forma binaria A-B: El compositor mantuvo la estructura binaria tradicional de la contradanza con sus 32 compases divididos en dos secciones (A B) de 16 compases cada una. La diferencia es que Saumell en lugar de repetir los primeros 8 compases de cada una de las secciones (A B), decide escribir 16 compases completos para la segunda sección B y en ocasiones también en la primera sección A.

La primera sección A suele ser agitada, utilizada como una especie de introducción, donde los ritmos se asemejan a las formas clásicas europeas con las que el compositor estaba familiarizado. Es común la repetición del tema principal. La segunda sección B es más movida, más rítmica donde combina los ritmos de baile criollos de la habanera o tango (corchea con puntillo-semicorchea-dos corcheas), danzón, guajira, tresillo (dos corcheas con puntillo-corchea), cinquillo cubano (corchea-semicorchea-corchea-semicorchea-corchea) que no es más que una variante del tresillo cubano.

Según el musicólogo norteamericano Peter Manuel:

En algunas contradanzas compuestas entre 1850 y 1860, la sección B consiste en una estructura de dos compases repetidos, en el cual se alternaba un compás basado en el ritmo sincopado del tresillo cubano (dos corcheas con puntillo y corchea) o del cinquillo cubano (corchea, semicorchea, corchea, semicorchea, corchea), con otro compás con notas de igual duración (habitualmente corcheas), o viceversa⁷⁰.

En estas contradanzas es muy común el ritmo de habanera (tresillo cubano: corchea con puntillo semicorchea ligada a dos corcheas), presente tanto en los tiempos fuertes del compás como a contratiempo. Rodríguez Ruidíaz toma como modelo lo expuesto por Pérez Fernández en su libro la binarización de los ternarios y explica la “sesquiáltera o hemiola” (superposición de una pulsación ternaria y otra binaria) se transforma en el tresillo cubano, que, al combinarse con una pulsación binaria, da lugar al ritmo de habanera.

⁷⁰ Peter Manuel, op.cit. p. 70.

Hemiola vertical

Reducción sonora de la hemiola

Tresillo cubano

“Ritmo de habanera” o tango

Figura 1: a partir de una hemiola se evoluciona al tresillo cubano y posteriormente al ritmo de habanera.

Siguiendo a Rodríguez Ruidíaz, es muy común la utilización de hemiolias verticales ternarias o coriambo en la voz del bajo (pulso en la voz superior que se contrapone a un pulso ternario en la voz inferior)⁷¹. Esto lo podemos observar en la contradanza La Gassier, donde podemos observar que la mano derecha claramente está haciendo un 3/4 mientras la mano izquierda, a pesar de estar en 3/4, observamos la cuarta corchea del compás siempre aparece una nota doble además de ser la más aguda del acompañamiento. Por su acogida pianística, va a generar un acelerado y una segunda voz con lo cual la mano izquierda está describiendo un compás de 6/8.

Ejemplo 1: Manuel Saumell, *La Gassier*, cc: 17- 21.

También aparece el ritmo binario anfibraco (semicorchea-corchea-semicorchea) derivado del tresillo de corcheas y explicado por Rolando Pérez Fernández en *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. A continuación, se puede apreciar el ritmo de habanera a tiempo en el primer compás y en el segundo compás está a contratiempo. En el último compás podemos observar el anfibraco.

⁷¹ Armando Rodríguez Ruidíaz, *El origen de la música cubana: Mitos y Realidades*. 2015, pp. 12- 15.



Ejemplo 2: Manuel Saumell, *La Pendencia*, cc: 11-14.

El anfibracó se va alternando con su versión original de tresillo. La primera parte de las contradanzas de Saumell, el ritmo es más regular y la segunda parte introduce figuras ternarias contrapuestas a figuras binarias con el objetivo de flexibilizar el ritmo por medio de la utilización del *microtiempo* (desplazamiento micrométrico de las subdivisiones del compás)⁷².

También encontramos continuamente el cinquillo cubano, es una variante ampliada del tresillo cubano:



Figura 2: cinquillo cubano.

Según el musicólogo español Faustino Núñez, este patrón de habanera y cinquillo cubano con sus respectivas variantes las podemos encontrar, además de los ya mencionados, en numerosos géneros populares como, por ejemplo: la canción napolitana, el pasodoble español, las canciones mexicanas o el ragtime norteamericano⁷³.

Abundan los ritmos binarios 2/4 y terciarios 6/8 (contradanza-minuetto), algunas de las contradanzas escritas en seis por ocho de Saumell, responden al sentido rítmico del tres por cuatro. El ritmo acentúa los tiempos fuertes del compás. En la primera sección el ritmo es más constante, rígido sin variaciones. La segunda sección hay más flexibilidad rítmica, con pulsaciones binarias y ternarias que se repiten simultáneamente de forma horizontal o vertical dando lugar a texturas de ritmos compuestos o cruzados⁷⁴.

En cuanto a la armonía es muy sencilla, basada en las funciones principales de tónica, dominante y subdominante, con pocos pasajes de cromatismo y modulaciones. Peter Manuel nos dice que las contradanzas de mediados del siglo XIX se componían de lo

⁷² Rolando Antonia Pérez Fernández, *La binarización de los Ritmos Ternarios Africanos en América Latina*. La Habana: Ediciones Casas de las Americas, 1986, p. 84.

⁷³ María Teresa, Linares y Faustino Núñez. op. cit., p. 187.

⁷⁴ J. H. Kwabena Nketia, *The Music of Africa*. W. W. Norton and Co, 1974, p. 134.

siguiente: Melodías diatónicas relativamente simples, estructuras en secciones de cuatro a ocho compases, con poca o ningún modulación, ni complejidad armónica⁷⁵.

Por su parte, Salomón Mikowsky expone lo siguiente:

La armonía de la contradanza cubana del siglo XIX está basada en la tradición armónica española que utilizaba la guitarra como principal instrumento acompañante, se limitaba en general al empleo de tónica, subdominante, dominante y séptima de dominante, las modulaciones siempre fueron breves, ya hacia la dominante o hacia la relativa mayor o menor con un regreso casi inmediato a la tónica⁷⁶.

Otro de los compositores y pianistas cubanos más importantes de mediados del siglo XIX fue Ignacio Cervantes (1847-1905, La Habana). Sus danzas continúan la escritura clásica de Saumell, pero también adoptó un aire a lo Chopin. Sus composiciones están escritas en compás de 2/4, también divididas en dos partes, una de ocho compases que se repiten simultáneamente y otra de dieciséis compases. También ambas partes pueden estar formadas por 16 compases cada una sin repetirse haciendo un total de 32 compases con algunas excepciones donde la estructura se amplía o se reduce. En cuanto al aire, la sección B es más alegre y juguetona, mientras que la sección A es más moderada, pausada. Abunda el ritmo de tango o habanera y el cinquillo cubano a lo largo de todas sus composiciones.



Ejemplo 3: Ignacio Cervantes, *El Velorio*.

El Velorio (en fa menor) en la sección A, formado por ocho compases, introduce el ritmo de cinquillo cubano y luego pasa a una melodía acompañada con ritmo de tango en tonalidad menor. La sección B está formada por dieciséis compases con una melodía en el relativo mayor y culmina volviendo a su tonalidad menor inicial.

Cervantes en ambas partes combina corcheas que marcan la parte fuerte del compás junto con células rítmicas de habanera, síncopas, dando como resultado una melodía pegadiza

⁷⁵ Peter Manuel, op. cit, p. 68.

⁷⁶ Salomón Mikowsky, *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998, pp. 170- 171.

y agradable de escuchar. Sus piezas están llenas de virtuosismo, sobre esto Alejo Carpentier escribió: “ni en su juventud siquiera fue víctima del amor al virtuosismo que envenenaba su época”. Cervantes se expresa con sobriedad, sin recargar los pentagramas. Su trazo es siempre preciso, claro, desnudo⁷⁷. A continuación, escribió Carpentier sobre Cervantes:

Mientras la casi totalidad de la producción de un Espadero yace en el olvido, los años acrecientan el prestigio de las danzas de Cervantes. Se tocan más a menudo ahora que cuando el compositor vivía. Además, y por encima de todo, esas páginas conmovidas, irónicas y melancólicas, jubilosas, siempre diversas entre sí, son pequeñas maravillas de buen gusto, de gracia, de donaire. Nada en ellas suena falso o engolado. Tiene ese garbo un poco femenino e inquieto que se desprende de todo lo criollo. Con su estilo limpio y claro, constituyen un pequeño mundo sonoro que pertenece solo a Ignacio Cervantes. Lograr esto, para un músico de nuestro continente, es hazaña de ser considerada⁷⁸.

5.2. LA MILONGA DE ARGENTINA

Todos estos elementos rítmicos van a convivir en otros géneros musicales de otros países como es el caso de Argentina. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, surge el nacionalismo musical argentino, caracterizado por la mezcla de elementos folclóricos y el uso de las técnicas de composición europeas del romanticismo tardío. Dentro del nacionalismo musical argentino destaca el compositor y pianista Alberto Williams (1862-1952, Buenos Aires) donde un gran número de sus obras para piano están inspiradas en la milonga, con melodías en ritmo de 2/4 o 4/8. En sus composiciones observamos notas repetidas, notas de paso, semitonos cromáticos que se combinan con semitonos diatónicos. Una de las características fundamentales dentro de la música de Williams es la estructura tripartita ABA, dividida en varias secciones. La primera sección suele tener carácter nostálgico, con una melodía de perfil descendente en el registro más agudo. Los autores lo consiguen con el empleo de escalas menores. La segunda sección es más movida, anímica con un carácter inestable, impulsado hacia adelante. Con un carácter más liviano, por lo que muchas veces se le llama “alegro”. Esto se consigue con el empleo de un ostinato rítmico en el bajo (mano izquierda), hemiolas, melodías largas con distancias de acordes extensos (cuarta compuesta) y escalas ascendentes y descendentes transportados a la octava.

⁷⁷ Alejo Carpentier, op. cit., p. 212.

⁷⁸ Alejo Carpentier, op. cit., p. 258.

El comienzo de las frases suele ser en anacrusas con reiteración de valores rítmicos como por ejemplo el tresillo de corchea, el cinquillo y la estructura rítmica que caracteriza a la milonga: corchea con puntillo- semicorchea- dos corcheas con sus respectivas variantes.



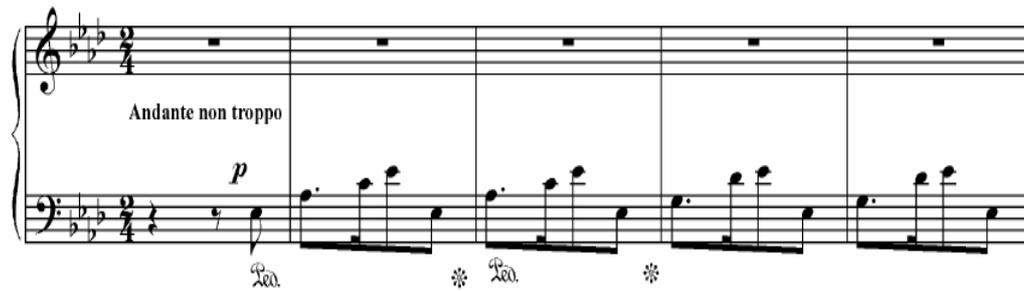
Ejemplo 4: Alberto Williams, *Milonga del Árbol*, cc: 1- 12.

Otro compositor contemporáneo a Williams fue Julián Aguirre (1868-1924, Buenos Aires), combinó las técnicas musicales aprendidas en España con su interés en producir una música que se identificara con su ciudad natal Argentina. Cultivó todos los géneros organizados en torno a dos tendencias fundamentales: por un lado, la Universalista: ecléctica, influenciada por la ópera italiana, el romanticismo germano, el sintonismo de Wagner, impresionismo de Debussy y el franquismo. Por otro lado, el Nacionalismo, donde encontramos el Nacionalismo Musical Argentino con elementos rítmicos y melódicos folclóricos, la música indígena y la música urbana (milonga, criollismo, etc.).

Uno de los topos característicos que mantienen en común tanto Alberto Williams como Julián Aguirre es el del acompañamiento característico de la milonga: corchea con puntillo- semicorchea- dos corcheas. Una fórmula anacrúsica ascendente que recorre los sonidos del acorde de tónica en segunda inversión.



Figura 3: estereotipo de acompañamiento punteado de milonga (corchea con puntillo- semicorchea- dos corcheas) tanto en la voz superior como en el bajo.



Ejemplo 5: Julián Aguirre, *Aires criollos*, cc: 1-5: empleo del cinquillo, característico en la milonga en la voz del bajo.

6. EVOLUCIÓN DE LOS RITMOS AFROS EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Llegados el siglo XX, las relaciones rítmicas funcionan en otro tipo de armonías. La danza cubana comienza a decaer en la década de los sesenta, con la llegada del danzón hasta entrados el siglo XX, caracterizado por su estructura de rondó y una gran presencia del ritmo de cinquillo cubano.

6.1. LA MÚSICA AFRO EN BRASIL

En Brasil destaca Ernesto Julio Nazareth (1863-1934) fue quién fijó la forma del tango brasileño, nunca le llamó maxixe. Los géneros más desarrollados por el compositor fueron la polka, el tango y el choro. Debido a su gran popularidad y predominio del tango, fue reconocido como El Rey del tango en 1905. También introdujo patrones de la música negra brasileña en sus obras, como por ejemplo el uso de síncopas con un pulso regular, ritmos de tambor de las danzas afrobrasileñas, pulsaciones rápidas de semicorcheas y pequeñas modulaciones.

El choro comparte una gran similitud con el tango brasileiro. Ambos se diferencian en la música y el público al que se dirigen. El choro nace como una música popular bien acogida por la música nacionalista, mientras que el tango brasileiro busca estar presente dentro de la música erudita (clásica, más elaborada).

El musicólogo Mieczyslaw Kolinski introduce dos conceptos básicos para el estudio rítmico de la música afrobrasileña: la co-métrica y la contra-métrica.



Figura 4: ritmos co-métrico, muy presentes en la polca europea.

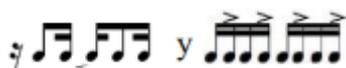


Figura 5: ritmos contra-métrico: muy presentes en la música afro.



Figura 6: célula rítmica más característica de ritmo contra-métrico.



Figura 7: variación de contra-métrico: muy presente en otros géneros como la habanera, milonga y el tango argentino.

En las composiciones de Nazareth, “la co-metricidad y contrametricidad muchas veces convivían en planos sobrepuestos”⁷⁹. Todos estos ritmos se basan en el concepto de “imparidad rítmica” de ocho pulsaciones, donde la combinación de células binarias y ternarias da como resultado una configuración 3+3+2 (dos corcheas con puntillo-corchea)⁸⁰.

La estructura de las composiciones de Nazareth por lo general imita una forma rondo con tres secciones, pero con ligeras variaciones repitiendo los temas de cada sección: AA BB A CC A, un ejemplo claro lo vemos en el choro *Odeon*. En cuanto al ritmo de sus composiciones, abundan las sincopas acompañados por un bajo formado por la estructura rítmica de corchea con puntillo semicorchea o silencio de corchea y corchea. En la mayoría de sus obras destaca en ritmo de choro: semicorchea, corchea, semicorchea y dos corcheas. Podemos ver una similitud entre el choro *Odeon* y su primer tango compuesto en 1893 *Brejeiro*:



Ejemplo 6: Ernesto Nazareth, *Odeon*, cc: 13- 16 (final de la primera sección).

⁷⁹ Mario Séve, fraseado do Choro: algumas considerações rítmicas e melódicas. *ANAIS DO III SIMPOM 2014- SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS- GRADUANDOS EM MÚSICA*. Rio de Janeiro: Anais, p. 1152.

⁸⁰ Mario Séve, op.cit. pp. 1147- 1157.



Ejemplo 7: Ernesto Nazareth, *Brejeiro*, cc: 1- 2 de la introducción.

El compositor señala en algunas partes de las partituras la intención de la obra con expresiones como *com brilho* o *mimoso*, enfatizando la intención en el carácter brillante y alegre. La mano izquierda siempre está acompañando a la mano derecha (voz superior, melodía cantable) así el compositor consigue una mayor densidad armónica. Abundan las melodías ascendentes y descendentes, notas repetidas y movimiento melódico por grados conjuntos.



Ejemplo 8: Ernesto Nazareth, *Tango Escorregando*, cc: 4-8. Estructura de la melodía en la primera sección A. Empleo de síncoas seguidas de dos corcheas en la voz del bajo.

6.2. LA MÚSICA AFRO EN CUBA

Otro compositor de gran importancia fue Joaquín Nin Castellanos (1879- 1949, La Habana). Su música para piano está caracterizada por el uso del tresillo y cinquillo como valores irregulares, constantes cambios de compás de 3/4 a 2/4, uso del giro frigio, alternancia de pasajes con notas repetidas simulando a la copla. En cuanto a la estructura, hay un predominio de las formas simples binarias y ternarias con recapitulación de los materiales presentados en la introducción y codas para reafirmar la tonalidad principal.

En cuanto a la armonía, hay un predominio de tonalidades mayores, casi siempre en Do Mayor y su relativo. Gusto por el modo dórico, tomando la nota Do como centro tonal. La melodía generalmente se desarrolla en la voz superior, en algunas obras hay un intercambio entre voces.

Empleo de adornos melódicos como cromatismo, acordes arpegiados, pasajes polifónicos, retardos en la resolución de la tónica creando una sensación de inestabilidad al oyente.



Ejemplo 9: Joaquín Nin, Preámbulo, cc: 18- 24.

En este ejemplo de Nin, observamos el empleo de tresillo de semicorchea y síncopa en la voz superior, mientras que la voz inferior realiza una serie de acordes arpegiados con pasajes polifónicos. Pedal armónico a modo de *ostinato*. Las palabras de *dolce e teneramente* nos indican el tempo y dinámica de la composición.

Otro compositor del siglo XX fue Alejandro García Caturla, (Remedios, 1906- 1940, La Habana) compuso sus Tres Danzas Cubanas formadas por tres movimientos: I *Danza Lucumí*, II. *Danza del tambor* y III. *Motivos de danzas*. Utiliza amplios espacios de acordes y estructuras interválicas disonantes como por ejemplo el acorde de séptima mayor. El investigador White nos dice que, «Caturla siguió la iniciativa de Roldán y se embarcó en un estilo sinfónico basado en ritmos derivados de formas musicales como el son, la rumba, el danzón, la comparsa y a conga». También definió la música de Caturla como “libre en su forma, pero unida por motivos rítmicos en tambor (acordes repetidos disonantes para el piano que funcionan como un tambor)”. Podríamos decir que su música son derivaciones y adaptaciones de construcciones rítmicas musicales cubanos⁸¹. Otra

⁸¹ W. White, Charles. *Alejandro García Caturla: A Cuban Composer in the Twentieth Century*. Scarecrow Press, p. 304.

característica importante es la orquestación, formada por instrumentos de viento, conjunto pequeño de metales y el tres.

El primer movimiento “Danza lucumí” comienza con un ostinato en la parte de las violas, violonchelo, piano y tenor. Está caracterizado por el uso de trinos. Abandonó la forma binaria tradicional y utilizó en su lugar un tema con variaciones. Es una música que representa los rituales de santería del pueblo yoruba. Estos rituales se acompañan de tambores bucatá, símbolo de fuerza espiritual, empleados para comunicarse con los espíritus. La obra comienza con una forma sencilla que poco a poco se va haciendo más complejo, con texturas rítmicas con superposiciones de elementos dispares, texturas rítmicas con más variedad. Con esto intentan reflejar cómo en las ceremonias están presentes recursos musicales que se van haciendo cada vez más complejos a medida que el trance y la conexión con los orishas se hace más intenso. Caturla en su danza da comienzo con el fagot como solista, símbolo de la santería en el ritual. El ritmo es roto, poco a poco va creciendo hasta convertirse en un tema de ocho compases durante todo el movimiento. El tema principal se va repitiendo a lo largo de toda la obra en modo pentatónico menor y con pequeñas variaciones, representando las personas que se van uniendo al baile. El aire de esta danza comienza en allegro y poco a poco va acelerando hasta finalizar en presto. Los cuernos se unen y comienzan a tocar el tema principal, pero a distancia de quintas paralelas y seguidamente se unen las flautas repitiendo constantemente semicorcheas.

En el segundo movimiento de “Danza del tambor”, el compositor emplea la voz del bajo para desarrollar el ritmo de la conga. Esta danza es un ritual de tambores iniciado con el Congo. El título es perfectamente justificado, ya que el bajo desarrolla constantemente el ritmo de la conga construido con la célula rítmica de tresillo de habanera sobre dos negras y sus variantes.



Figura 8: tresillo sobre dos.

Esta habanera también se le conoce como el Congo, una derivación de este tresillo es el de cuatro o tres que también es creada por ritmos compuestos.

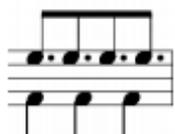


Figura 9: congo con compás cruzado sobre cuatro/ tres.

Otra característica es el uso de compás binario de 2/4 junto al empleo de ritmos sincopados y melodías pentatónicas.



Figura 10: ritmo sincopado de Danza del tambor.

Ambos movimientos son breves, con poco más de un minuto de duración. A diferencia de su III movimiento *Motivos de Danzas*, con una extensión de seis minutos y caracterizada por el uso del cinquillo cubano (corchea- semicorchea- corchea- semicorchea- corchea). Estas tres piezas orquestales conformaron sus famosas Tres danzas cubanas.

Importante he de destacar al compositor y director de orquesta Ernesto Lecuona (La Habana, 1895- 1963, Tenerife), su música está influenciada por compositores europeos y americanos y a su vez desentierra e incorpora los ritmos cubanos y exóticos de su tierra para crear una forma musical cubana única. Su música para piano se caracteriza por el uso de terceras añadidas, apoyaturas, notas de paso, improvisación y todo tipo de ornamentación.

Su primera danza la compuso con tan solo 17 años, a falta de un curso para graduarse como profesor de piano y solfeo. Se trata de su famosa danza La comparsa, originalmente compuesta para piano y estrenada en 1912, donde incorpora por primera vez ritmos africanos en la obra pianística de Cuba. Es un matrimonio de dos temas contrastantes: la melodía lírica o romántica con la subyacente. En la mano izquierda escribe “Imitación de un tambor”, ya que su sonoridad se asemeja a la percusión a lo largo de toda la obra. Lecuona le puso como subtítulo *Desfile de carnaval*, y precedida por la siguiente introducción:

Durante el carnaval, cada año hay un desfile y una ceremonia en la que participan miles de nativos negros y mulatos conocidos como ñañigos. Estos cantan y tocan exóticas melodías cubanas, a menudo acompañándose de instrumentos originales. Esta composición comienza con una gradual aproximación del desfile o procesión y nos introduce en ella para luego alejarse dejando atrás las últimas notas⁸².

La obra evoca la imagen de una comparsa carnavalesca de La Habana con un carácter traslaticio, es decir, escuchamos la comparsa desde lejos y poco a poco se va desplazando

⁸² Lecuona, Ernesto. Revista Carteles, 1947.

y acercando hasta el momento del clima donde se escucha a nuestro lado. Luego continúa su camino hasta que se va alejando y llega a desaparecer. La danza presenta una forma binaria AB sencilla, es una obra breve, pero con un carácter brillante, donde juega con la dinámica de forte-piano. Su sonoridad es muy caribeña, con temas melódicos de gran fuerza y con un tratamiento innovador en el piano. Lecuona continúa manteniendo la tradición de la contradanza de Saumell y Cervantes. El ritmo de habanera se convirtió en la figura rítmica central en muchas composiciones cubanas incluidas las de Lecuona. Suelen tocarse en compás binario de 2/4 con un retardo punteado en la segunda nota del compás.

El ritmo de cinquillo junto con el de habanera fueron la alusión más clara y directa de lo cubano en la música instrumental de concierto en la década de 1920 hasta 1950, como por ejemplo en el repertorio del Grupo de Renovación Musical, donde destacan compositores como Harold Gramatges (Santiago de Cuba, 1918- 2008, La Habana, Cuba). Su primera danza la tituló *Montuna*, relacionándola con la etapa de cristalización del danzón y a las formas antiguas de sones cubanos. La segunda la tituló *Sonera*, vinculándola con el son urbano⁸³. Estas danzas dan comienzo con una breve introducción donde se presenta el material temático principal, seguida del desarrollo de la obra con sus respectivas partes. Uso de tonalidades mayores que modulan a su relativo menor o tonalidades vecinas. La estructura rítmica de estas danzas por lo general está escrita con una métrica binaria, pero conservando esa irregularidad intrínseca con estructuras sincopadas y deslazamiento de acentuaciones⁸⁴. Hay una superposición de materiales temáticos genéticamente contrapuestos.

Las dos danzas están llenas de lo que Danilo Orozco llama “patrones recíprocos”, formados por cinquillos, tresillos, anfibracó/ tanguillo y habaneroso (habanera)⁸⁵.

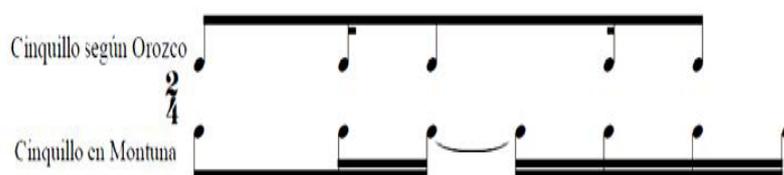


Figura 11: Diferencia entre el cinquillo de Orozco y el que aparece en la obra Montuna.

⁸³ Olavo Alén Rodríguez, *Géneros de la música cubana*. La Habana: Pueblo y Educación. 1981, p. 56.

⁸⁴ Miriam Pérez Fleitas, *Tres Preludios de Harold Gramatges I, II y III*. Clave No. 7, 8 y 9. 1987- 88, p. 126.

⁸⁵ Danilo Orozco, *Perfil sociocultural y modo son en la cultura cubana I*. Boletín Música, No. 38, 2014, p. 45.

Montuna, cc: 3- 4: se trata de una danza en tonalidad de Sol Mayor caracterizada por el empleo de acordes de novenas, sextas y cuartas sobre funciones tonales centrales. También observamos que la introducción está formada por lo que anteriormente mencionamos como patrón recíproco de cinquillo.



Ejemplo 10: Harold Gramatges, *Montuna*, cc: 3- 4

La voz del bajo realiza la célula rítmica de síncopa a modo de pedal armónico, característico del acompañamiento del son de los años 30 y 50. En estos compases vemos claramente los tres modelos básicos de patrones recíprocos desarrollados por Orozco:



Ejemplo 11: Harold Gramatges, *Montuna*, cc: 11- 14. Lo que está en el círculo rojo es el patrón rítmico del tumbao cubano.

Los tres modelos de patrones recíprocos de Orozco son los siguientes⁸⁶:



Modelo 1



Modelo 2

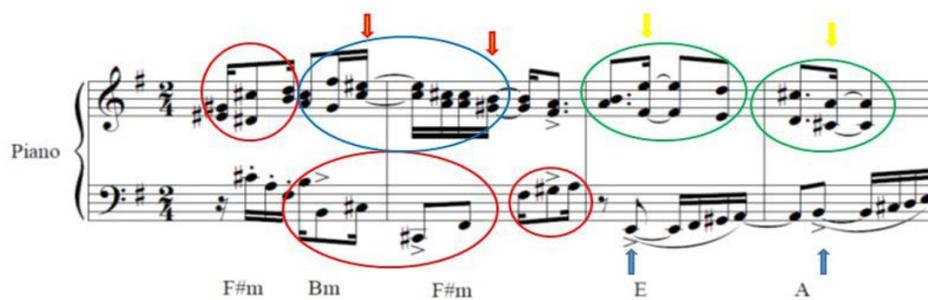


Modelo 3

Figura 12: modelos 1, 2 y 3

También hay un continuo uso de síncopas, que los musicólogos cubanos llaman “síncopa isócrona”⁸⁷.

Ejemplo de síncopa isocrónica y anfibracó/ tanguillo.



Piano

F#m Bm F#m E A

Ejemplo 12: Gramatges, *Montuna*, cc: 25- 28 (Sección central B).

⁸⁶ Dayamí Alegría, *Tumbao en tramas de la música popular bailable cubana*. Tesis de grado, Universidad de las Artes, La Habana. 2005, p. 98.

⁸⁷ Dayamí Alegría, op. cit., p. 98.

La voz principal inicia con un patrón sincopado, esta vez es presentada sola con tres variantes diferentes. En rojo marco el anfibraco/tanguillo, en azul el patrón rítmico de cinquillo y en verde los tresillos. Las saetas indican las síncopas isocrónicas.

En el caso de *Sonera*, la estructura formal es más compleja y extensa: Introducción, A B C D A y sección conclusiva. Compuesta en la tonalidad de Re bemol Mayor, que modula a su relativo menor (si bemol menor) y relativo mayor (Fa Mayor, sección C) para culminar en su tonalidad inicial (Eb7).

Al igual que en Montuna, inicia la introducción con el patrón caracterizado como tumbao y relacionado con el tresillo cubano en ambas voces " (superior y bajo).

Ejemplo 13: Gramatges, *Sonera*, cc: 1- 4.

Mantiene un patrón rítmico, armónico y melódico entre ambas voces dando como resultado una estructura sincopada reiterada similar al tresillo, donde los compositores le llaman tumbao.

6.3. LA MÚSICA AFRO EN URUGUAY

En Uruguay, los ritmos del candombe llegaron a formar parte de la música académica donde destaca Jaurés Lamarque Pons (Salto 1917-Montevideo 1982). El compositor toma como punto de partida formas tradicionales como la sonata, suite y sonatina como se muestra claramente en la Suite Rioplatense o la Suite de Ballet (1552) estrenada bajo la dirección de Vaslav Veltchek en 1961, inspirada en la obra del pintor uruguayo Pedro Figari. Por primera vez se incluye dentro de la orquesta una cuerda de candombe: manifestación cultural uruguaya formado por tres tambores de madera de diferentes tamaños: piano, repique y chico. Es considerada uno de los grandes hitos de la danza

uruguaya. Beatriz González considera que esta pieza fue lo que dio inicio al camino nacionalista urbano de Pons⁸⁸.

Lamarque utilizó el humor musical como metáfora del negro divertido y alegre. Esto lo representó en sus composiciones a través del virtuosismo y ligereza con la que tocaba el piano. Sus obras están caracterizadas por la milonga como baile, que precedió históricamente al tango. La Habana mantenía relación con Montevideo y Buenos Aires, de tal manera que muchos autores consideran que el origen del tango argentino proviene de la habanera (danza criolla). Gracias a las investigaciones llevadas a cabo por el musicólogo Carlos Vega, sabemos que la habanera se practicaba en Argentina desde 1730. El tango va a estar influenciado por el ritmo de habanera, de la milonga y el candombe. De ahí proviene esa similitud entre los diferentes géneros afros⁸⁹.

La música de la milongaailable aparece dentro de las orquestas de tango como tangomilonga. La milonga está caracterizada por la estructura rítmica llamada “pie de milonga” y que los cubanos llaman “tresillo cubano” formado por la célula rítmica de semicorchea-corchea- semicorchea que descansa en corchea, negra o dos corcheas.



Figura 13: diferentes formas en la que se presenta la estructura de pie de milonga.

El acompañamiento de la mano izquierda por lo general es una versión rápida de habanera (o ritmo de tango cubano).



Figura 14: ritmo rápido de la habanera o tango.

Es muy común el tresillo de corcheas alternado con la síncopa menor, con dos corcheas o cuatro semicorcheas. El patrón de tango aparece por lo general en los registros graves (en la mano izquierda). Los tresillos de corchea-semicorchea y la síncopa suelen aparecer en el registro agudo, la melodía cantable (mano derecha).

⁸⁸ Beatriz González Puig, op. cit., p. 40.

⁸⁹ Carlos Vega, op. cit., p. 38.

Los compositores nacionalistas del siglo XIX utilizaron la música como un medio de expresión de independencia de las naciones donde la sociedad se veía identificada. Así surge el choro, uno de los primeros géneros musicales autóctonos de Brasil. Según el etnomusicólogo y catedrático de la Universidad de la Florida Dale A. Olson:

A finales de 1800, el nacionalismo musical se había convertido en un rasgo artístico de la música brasileña, [...], estos nacionalistas se fueron atraídos principalmente por las tradiciones musical de Rio: el lundu, la modinha y el choro⁹⁰.

⁹⁰ Dale A. Olsen, Sheehy, Daniel E. *The Garland Handbook of Latin American Music (Garland Handbooks of World Music)*. Editorial Routledge; N. ° 2 edición, 2008, p. 348.

7. LA CANCIÓN AFRO

7.1. LA CANCIÓN CRIOLLA

Dentro de las canciones cubanas también encontramos esta gran diversidad de ritmos afros. Las canciones cubanas las podemos agrupar en varias categorías: boleros, danzas, criollas, canciones, pregones y zarzuelas. El bolero de Lecuona fue una adaptación del bolero español, siendo una de las formas de canto más populares de Cuba, caracterizado por “reflejar la cualidad optimista del carácter urbano”⁹¹. El bolero pasó de escribirse en 3/4 a 2/4, ya que se adaptaba mejor a los ritmos cubanos. El bolero cubano es de ritmo lento, por lo general comienza con una breve introducción y suele hacer uso de la celda rítmica de cinquillo cubano y de ritmos sincopados. Es una canción lírica, romántica y lúcido a lo largo de toda la obra.

La canción criolla muestra tanto la melodía española como el ritmo africano, lo que nos hace recordar a Lecuona como afrocubano. El ritmo que acompaña a este tipo de canción es el de habanera (corchea con puntillo- semicorchea- dos corcheas) y se suele tocar en clave de Fa. La música de Lecuona es una mezcla de elementos musicales europeos (mayoritariamente españoles) y africanos.

En cuanto a los patrones rítmicos, Lecuona usa elementos folklóricos en sus canciones líricas como el cinquillo y el ritmo de habanera (símbolo de lo afrocubano). Esto lo podemos ver claramente en su composición Siboney (1927), donde incluye el ritmo de habanera en el bajo (mano izquierda). Siboney era el nombre de un pueblo indígena sentado en la isla de Cuba con la colonización española. En este caso, Lecuona utiliza este nombre para referirse a una mujer, donde describe las palmeras y las chozas construidas por los miembros de las tribus y un amante que espera el regreso de su amada Siboney.

⁹¹ Emilio Grenet, op. cit., p. 33.

Ejemplo 14: Ernesto Lecuona, *Siboney*, cc: 1- 8.

Siboney de Lecuona da inicio con una nota pedal que abarca los primeros tres compases acompañados por un bajo con un ritmo de habanera (corchea- semicorchea con puntillados corcheas). En la voz cantante el autor emplea notas no diatónicas que incluyen do sostenido, si bemol y fa natural.

El ritmo de cinquillo lo podemos ver en su obra *Noche Azul* (1930-1940), donde se repite en el segundo compás de cada cuatro compases. Está formada por dos partes que se repiten AABB, forma que nos recuerda a la tradicional llamada- respuesta utilizada por los rituales de los pueblos nativos. Empleo de ritmos sincopados con melodías ascendentes y descendentes imitando al texto. En cuanto al acompañamiento, imita la línea vocal una octava arriba con la mano derecha, mientras que la mano izquierda fluye a lo largo de la canción. Lecuona repite el nombre de “noche azul” tres veces, cada una de ellas a una distancia más alta de su predecesor.

Ejemplo 15: Ernesto Lecuona, *Noche Azul*, cc: 1-5.

Noche Azul da inicio con una introducción, tresillos y empleo de síncopas. En cuanto al texto, trata sobre elementos de Cuba como el cielo nocturno, la hermosa noche azul de

la isla acompañado de un tempo lento, moderato, como símbolo de tranquilidad, paz con un ritmo binario en 2/4.

Siempre en mi corazón (1942) está organizada con una estructura de AABA' en la tonalidad de Do Mayor, con un uso libre de mezcla modal y “notas azules” de jazz. Está abierto a la improvisación ya que permite al cantante una libre interpretación según su gusto. Cada una de las secciones está precedida por la repetición de seis corcheas permitiendo que el cantante determine el equilibrio rítmico. La estructura rítmica es sencilla, manteniendo los patrones rítmicos de habanera y cinquillo a lo largo de sus composiciones. En cuanto a la temática abunda la representación del folklore, así como el amor a distancia entre dos amantes que se extrañan. El ritmo permite la manipulación improvisadora de las frases.

Quiero destacar la canción para voz y piano *Negro bembón* (de labios gruesos): es un son cubano compuesto en 1980 con letra del poema homónimo de Nicolás Guillén perteneciente a la colección “Motivos de son” de 1930 y música de Eliseo Grenet.

¿Po qué te pone tan brabo,
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to.

Te queja todavía,
negro bembón;
sin pega y con harina,
negro bembón,
majagua de dri blanco,
negro bembón;
sapato de do tono,
negro bembón...

Bembón así como ere,
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo dá to.

Entre 1930- 1931, Nicolás Guillén publicó sus dos colecciones de poemas *Motivos de Son* y *Songoro Cososgo* de 1930- 1931. La colección de *Motivos de son* está formada por

ocho poemas populares de la sierra, caracterizados por su lenguaje y ritmo de son montuno de raíces afro. Guillén empleó continuas referencias a elementos procedimientos musicales del son: género cubano que surge de la fusión entre elementos africanos y europeos. La estructura básica de los poemas de Guillén surge del estribillo o montuno del son popular. Según Cintio Vitier:

“En sus *Motivos de Son* (1930), sigue claramente el esquema del son musical: primero el Motivo, lo que viene a ser la letra, y en seguida el montuno, que es el comentario malicioso, burlón, a punto siempre de adquirir una tal autonomía rítmica, que se olvide el asunto inicial”⁹². (Vitier 1970: 420).

El género de son era cantado por los campesinos mulatos de la zona de Santiago de Cuba, Guantánamo y la Sierra maestra que llegaron durante la primera República. Posteriormente el son pasó a ser llamado montuno por tener su origen en las plantaciones y la sierra. A partir de 1911 el son montuno pasó a llamarse son habanero formado por una sección cerrada con estribillo de cuatro compases (en algunas ocasiones menos compases) entonado por un coro.

En cuanto a las características, el poema mantiene una estructura de llamada- respuesta, imitando el procedimiento musical de la tradición africana, así como el uso repetido de aliteraciones, onomatopeyas y jitanjáforas negroides que intentan imitar el habla y el carácter rítmico del mulato. El castellano ha sido modificado imitando la manera de hablar y de sentir del hombre negro pertenecientes a las clases bajas como forma de reivindicación social. Un ejemplo claro lo vemos en el apodo “*negro Bembón*” no existe en la lengua castellana, pero en habla afro acusa al negro de tener los labios gruesos y que depende de su mujer Caridad (la patrona de Cuba) para costear sus elegantes atuendos. Se aprovecha de la caridad de su compañera para vestir a la moda, siendo un mantenido

En cuanto a la letra, el poema da a conocer la imagen del negro sonero en una isla caribeña llena de sabor (sandunga) en la última década del siglo XIX. A través del son, el poeta expresa la identidad mestiza del cubano: negro y mulato.

Otras de las jitanjáforas negroides que emplea Guillén es el uso de la alteración en “Tiene de to”, “Te lo da to”, “Caridá te mantiene” y “Sapato de do tono” muy común en el lenguaje del mulato y el negro de Cuba. Estas expresiones imitan el habla de la población negra en los barrios humildes de La Habana y la forma en la que se entonan las letras del son cubano. Otro elemento importante es la estructura de llamada- respuesta característica del son montuno en la parte final del poema:

⁹²Vitier, Cintio: *Breve examen de la poesía social y negra. La obra de Nicolás Guillén Hallazgo del son, en lo cubano en la poesía*. Editorial Letras Cubanas, La Habana 1970.

Te queja todavía (llamada), negro bembón (respuesta)
Sin pega y con harina (llamada), negro bembón (respuesta)
Majagua de dri blanco (llamada), negro bembón (respuesta)
Sapato de do tono (llamada), negro bembón (respuesta)

La respuesta es una especie de ostinato donde siempre se repite la misma frase y la pregunta es el antecedente dando como resultado un ritmo poético- musical con la estructura básica del montuno del son cubano.

Otra de las características del lenguaje es la elisión de fonemas y sílabas como, por ejemplo, la proposición “por” ha pasado a decirse “po” suprimiendo la “r”. Otro ejemplo es “todo” que pasa a ser “tó”. También llama la atención la superposición de la “s” como por ejemplo en lugar de decir “eres” y “pones”, dicen “ere” y “pone”. Otra característica del habla del mulato o negro es el cambio de consonante “c” a “s” o “v” por “b”, como por ejemplo en la palabra “disen”, “brabo” “todavía”.

Encontramos ciertas expresiones con un significado específico que no están registrados en ningún diccionario, como por ejemplo “majagua de dril blanco”, donde hace referencia a los trajes de dril blanco muy populares en la época donde daban una connotación de poder, riqueza, distinción para aquella persona que lo llevaba puesto. El siguiente ejemplo es “sapato de dó tono” donde la “z” es sustituida por la “s” y la sustitución de la “s” por un acento en la o en la palabra dos, así como una elisión de la “s” en la última palabra. Otro ejemplo es la frase “si tiene la boca santa”, significa facilidad para hablar o convencer a las personas que le rodean.

Musicalmente, el compositor y pianista Eliseo Grenet toma la poética de Guillén con sus coplas y montunas para ponerle música. Se trata de una obra polifónica para canto y piano, escrita en compás binario simple de 2/4 con subdivisión ternaria. Inicia con un compás en anacrusa, seguidamente la voz superior realiza la célula rítmica de sincopa seguida de la célula básica del son formado por una corchea y dos semicorcheas, La voz del bajo acompaña a la melodía con una variante de tresillo formado por dos corcheas con puntillo y una corchea. Seguidamente (cc:2) repite la célula rítmica del son, dando como resultado una sonoridad a contratiempo. En el compás 3 la voz superior está formado por una variante del ritmo de habanera o tango mientras que la voz acompañante realiza un tresillo.



Ejemplo 16: Eliseo Grenet, *Negro Bombón*, cc:1-3.



Figura 15: Célula rítmica distintiva del son.

En la segunda sección, en el compás 12 ambas voces realizan continuamente la célula rítmica de sincopa, donde el acento va en la parte débil del compás.



Ejemplo 17: Grenet, *Negro Bombón*, cc: 12-16.

7.2. LA CANCIÓN BRASILEÑA

Todos estos ritmos se encuentran en géneros musicales de otros países de Latinoamérica como Brasil, donde destaca el músico Heitor Villa-Lobos (1887- 1959, Río de Janeiro). Su música estuvo influenciada por Ernesto Nazareth hasta compositores clásicos y románticos como Bach, Wagner y Puccini, pero siempre buscando su propia identidad musical.

Renato Almeida nos dice sobre él lo siguiente: «es la verdadera encarnación del alma musical brasileña»⁹³. El profesor Marcelo Vignali⁹⁴, expone en su tratado de 1918 las fórmulas de acompañamiento de las variantes tango, maxixe, tanguinho, samba y son:



Figura 16: El ritmo de acompañamiento del tango.

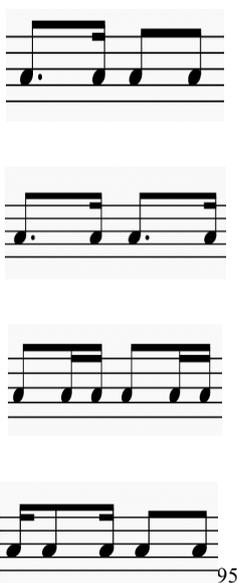


Figura 17: Ritmos que acompañan a la maxixe.

En cuanto a la estructura formal de las obras de Villa- Lobos, abunda la estructura rondó (ABACA) o en una elaboración más amplia (ABACADA), muy característica en los choros.

⁹³ Renato Almeida, *História da música brasileira*. F. Briguiet, 2da ed. corr. y aum., Río de Janeiro, 1942, pp. 190- 191.

⁹⁴ Marcelo Vignali, *El baile contemporáneo*. Vita, Montevideo, 1918, pp. 49- 51.

⁹⁵ Este último ejemplo de variante de tango o habanera (semicorchea- corchea- semicorchea- dos corcheas) también acompaña al tanguinho y a la maxixe samba.

En cuanto a la armonía, el compositor utiliza acordes por cuartas con sus inversiones. Este acorde es ambiguo, ya que cualquier nota del acorde puede funcionar como nota fundamental. También utiliza acordes con notas añadida.

En sus composiciones es muy habitual la repetición de pequeñas células rítmicas, alternancia de divisiones binarias y ternarias del compás de 6/8, empleo de escalas pentatónicas y heptatónicas (modal o tonal). Como en el resto de los compositores, Villalobos continúa incorporando los elementos rítmicos característicos de la música afro como el tresillo, cinquillo, síncopas de metros binarios, polirritmia y cromatismo. El compositor tomó todos estos elementos como referencia para a través de la combinación de estos, establecer una gama de matices rítmicos inspirados en Brasil.

En cuanto al ritmo de síncopa, Villalobos a diferencia de la música afrocubana, introduce acentos en la parte fuerte de cada compás sincopado. Roldán o Caturla omitían este acento introduciendo un silencio o una ligadura.



Ejemplo 18: Ritmo síncopa de Brasil.



Ejemplo 19: Ritmo de síncopa de Cuba.



Ejemplo 20: Heitor Villaobos, Bahiana No. 1, cc 5- 11.

Hay un empleo de síncopas, pequeños pasajes cromáticos, variante del ritmo de la milonga (corchea- semicorchea- dos corcheas), nota pedal en la voz del bajo.

Villalobos introduce la síncopa en compases binarios, creando pulsos ternarios irregulares contrastantes. Esto lo podemos observar en su composición la *Prole do Bebe (Caboclinha)* donde se subdividen los compases binarios de ocho pulsaciones en fracciones de 3:2:



Figura 18: ritmo de 3:2 de ocho pulsaciones.



Ejemplo 21: Villalobos, *Prole do Bebe (Caboclinha)*, cc: 5-8.

En la mano derecha, la voz superior hace el ritmo de 332 mientras que la voz inferior hace el ritmo binario formado por 8 corcheas.

Este recurso rítmico de síncopa en ciertos compases binarios creando pulsaciones irregulares contantes, es muy frecuente dentro de la samba urbana. Villalobos introduce en su música elementos rítmicos de procedencia mestiza, donde se combinan las tradiciones de los negros y de las tribus indígenas. Esto lo vemos por ejemplo en el subtítulo de sus *Danzas Africanas*: “*Danzas de los Indios Mestizos del Brasil*”.

Tanto en las contradanzas del siglo XIX y XX, los títulos de las obras eran dedicadas a una dama, se hacía referencia a un sitio pintoresco o cualquier personalidad importante de la época. Esta contradanza ha ido evolucionando con el paso de los años, dando lugar a otros géneros musicales como la danza, el danzón y el danzonete. Todos estos géneros mantienen la tradición de descansar en el ritmo de cinquillo cubano y sus variantes combinatorias.



Figura 19: cinquillo cubano.

Otro compositor brasileño fue Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993, Sao Paulo, Brasil). Su repertorio recoge alrededor de 700 obras que van desde música orquestal y de cámara, hasta obras instrumentales solistas, de las cuales 120 de ellas son para piano. Gran parte de sus obras fueron grabadas e interpretadas por músicos nacionales e internacionales. El compositor escribió el título y las indicaciones del carácter de sus obras en el idioma portugués. «Guarnieri fue uno de los primeros compositores en expresar el carácter de sus composiciones a través de la terminología brasileña, mostrando un rasgo más emocional, característica a su obra»⁹⁶.

“Las canciones de Camargo Guarnieri, hecho único en la historia de la canción del Brasil, son todas en idioma nacional portugués, afrobrasileño y amerindio”⁹⁷.

⁹⁶ Maria José Días Carrasqueira de Moraes, *A pianística de Camargo Guarnieri apreendida a través dos vinte estudos para piano*. São Paulo: USP. 1994, p. 96.

⁹⁷ Flávio Silva, op. cit., p. 381.

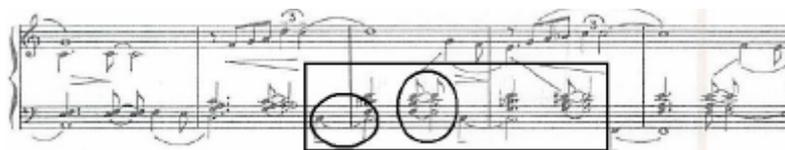
La música del compositor está caracterizada por el uso de formas tradicionales, textura polifónica, expansión de la tonalidad y presencia de elementos brasileños como por ejemplo terceras armónicas paralelas, cuya sonoridad le remite a Teité, lugar de Brasil donde nació y tuvo sus primeros acercamientos con la música folklórica.

En sus composiciones también abundan las escalas modales ascendentes y descendentes, cromatismo y la síncopa, como símbolo de lo nacional. «La tonada triste puede decirse que se construye sobre una célula rítmica, la nuestra y tan brasileña síncopa de corchea entre semicorcheas, tomando un tiempo de compás»⁹⁸. El modo mixolidio (séptimo grado rebajado) es muy frecuente en la música de Guarnieri, así como el modo noroeste, que también usa el cuarto grado sostenido del modo lidio.

En cuanto a su estilo, es formal, caracterizado por la presencia de estructuras clásicas con una exposición, un desarrollo y una reexposición. Hay un desarrollo y variación del material temático. Encontramos algunas de sus obras escritas por series, como es el caso de *Ponteio* y *Momentos*. En los movimientos lentos, abunda el sentimiento de nostalgia: «Las melodías también están totalmente imbuidas de las cualidades emocionales de las modinhas y tonadas melancólicas». El carácter modal es el principal medio para mostrar esos sentimientos⁹⁹.

En su música para piano abunda la estructura ternaria ABA (exposición, desarrollo y reexposición) en compás de 6/8 con climax antes de la reexposición en la tonalidad original. Normalmente suelen empezar con un piano o pianissimo, excepto en la sección central cuando llega al punto culminante. Un ejemplo donde vemos la estructura ternaria en compás de 6/8 es en su *Danza de la moza donosa*, en tonalidad de la menor y en tiempo “dolcemente expresivo” con aires de tango.

Otro elemento de importancia es la independencia rítmica entre las voces debido al empleo simultáneo contrastados en las diferentes partes de la textura musical. Desplazamiento del acento a través de síncopas de tiempo y compás.



Ejemplo 22: Camargo Guarnieri, *Improviso IV*, cc: 7-9.

⁹⁸ Mario de Andrade, *Música Doce Música*. São Paulo: Editorial Matins. 1934, p. 328.

⁹⁹ Marion Verhaalen, *Camargo Guarnieri Expressões de uma vida*. São Paulo: EDUSP. 2001, p. 82.

Uso de cambio de compás, como por ejemplo en la Sonatina No. 4, primer movimiento: hay un cambio de 2/4 a 3/4. Las obras suelen comenzar por el acompañamiento en ostinato rítmico y seguidamente se presenta la melodía en la mano derecha.



Ejemplo 23: Camargo Guarnieri, *Danza Negra*, cc: 1- 6.

Empleo de lo modal como símbolo de lo brasileño, la séptima es alterada descendientemente pasando a modo mixolidio. En cuanto a la melodía, va descendiendo en pequeños intervallos por grado conjunto. También destaca su aire oscuro, donde lo indica al inicio de la partitura con la expresión *soturno*.



Ejemplo 24: Camargo Guarnieri, *Sonatina n°4 - 3º movimiento*. Empleo de nota pedal en la voz del bajo (acompañamiento).

8. CONCLUSIONES

Según los primeros indicios de lo que conocemos hoy como la música afro, llegó a América Latina a través del tráfico de esclavos entre los siglos XV y XVII que llevaron a cabo las grandes potencias europeas. A partir de ese momento, la figura del hombre negro ha tenido presencia e influencia en diversas artes, especialmente pensando en la literatura y la música, dando lugar a diferentes conceptos como “negritud”, así como “negredumbre”, en la literatura. En la música dio lugar al nacimiento o transformación de diferentes ritmos musicales, como la habanera, el danzón, la criolla, el lundú, el choro, la milonga, entre otros.

A partir del siglo XIX ya enfocados en el ámbito musical, encontramos una gran variedad de estilos y ritmos provenientes de la cultura afroamericana, se pueden encontrar en las obras de compositores de diferentes latitudes de Latinoamérica. En concreto, encontramos géneros musicales adaptados o transformados por compositores académicos para las obras de salón o de concierto expandidos por toda América Latina, entre los que destacan las breves obras para canto y piano tituladas o subtituladas con nombres de géneros como: la contradanza en Cuba, la milonga y el candombe en Uruguay, el choro en Brasil o la milonga y el tango en Argentina.

Desde esa época, los ritmos de la música afro han estado presentes especialmente en la música académica en diferentes formatos, como, por ejemplo, en el repertorio pianístico, orquestal y vocal. Además, dichos ritmos han sido introducidos dentro de la música de salón de la alta burguesía americana y europea, entre las que destaca la contradanza, que fue resultado de una mezcla afro introducida por los europeos y se llegó a convertir en lo que se conoce hoy día como “contradanza criolla”. Género que adopta como célula rítmica principal el propio ritmo de la habanera y formada por células rítmicas basadas en corchea con puntillo- semicorchea- dos corcheas. Este ritmo de habanera también va a estar presente junto a otras células rítmicas, también de origen afro que son fruto de diferentes hibridaciones, como son el tango y la milonga.

Además de estos casos específicos, a lo largo de este trabajo hemos podido identificar diferentes células rítmicas empleadas como base del tópico del negro en la música latinoamericana, entre los que destacan la célula rítmica característica de la síncopa formada por un tresillo de semicorchea- corchea- semicorchea seguida de dos corcheas, característica de la música afro de Brasil con compositores como Villalobos y su variante cubana, propia de autores como Roldán y Caturla, formada por corchea- dos semicorcheas ligadas a una semicorchea seguida de corchea- semicorchea. Otro de los ritmos que analizamos fue el del tresillo cubano, formado por semicorchea- corchea- semicorchea. Dentro de las distintas variantes del tresillo destaca el ritmo de habanera formado por corchea con puntillo- semicorchea ligada a dos corcheas y el de la milonga, compuesto

por semicorchea con puntillo- semicorchea- dos corcheas. También cabe mencionar la variante únicamente formada por corcheas y los tresillos de negras y blancas (visto en el segundo movimiento de la Danza del tambor de Caturla. Por último y no menos importante, encontramos el ritmo de cinquillo compuesto por corchea- semicorchea- corchea- semicorchea- corchea que no es más que una variante del tresillo cubano. Una de sus variantes es el ritmo de milonga, formado por corchea con puntillo- semicorchea- dos semicorcheas. Otra de sus variantes es el de corchea- semicorchea- dos semicorcheas ligadas- tres semicorcheas (visto en la obra Montuna de Gramatges) o bien el de negra- dos corcheas- negra- dos corcheas característico de Orozco.

El tópic del negro está presente en diversos formatos y compositores. Las células rítmicas que están presentes en todos o casi todos los compositores son el ritmo de habanera (tresillo cubano), formado por tresillo de corchea- semicorchea- dos corcheas especialmente en la contradanza y la milonga, el cinquillo cubano formado por corchea- semicorchea- corchea- semicorchea- corchea, el tresillo de corchea con puntillo- corchea con puntillo- corchea) y la síncopa (corchea- semicorchea- corchea) seguida de dos corcheas. Todas estas células rítmicas van a tener también sus correspondientes variaciones, en función del país en el que se encuentran dichas composiciones.

Llegados el siglo XX, algunos géneros comienzan a caer en desuso como sucede con el de la contradanza, mientras que otros nuevos surgen, como el danzón, género en el que se aprecia una evolución de las células rítmicas empleadas en el siglo XIX. Significar que abunda la forma rondó, el tresillo de corchea con puntillo- corchea con puntillo- corchea sobre dos negras, variaciones del tresillo cubano descansando en corchea, negra o dos corcheas (característico del pie de milonga), juego de tresillos en la voz superior e inferior conocido como tumbao.

En cuanto a los aspectos melódicos, destacan las composiciones con forma rondo de tres secciones con ligeras variaciones. Por lo general las melodías comienzan con una forma sencilla a la que poco a poco se le van sumando elementos hasta ser más complejas, llenas de cromatismos, acordes, arpeggios, retardos para llegar a la tónica, etc. También es característico el empleo de escalas modales ascendentes y descendentes, pentatónicas y heptatónicas, modo mixolidio y lidio característico de las obras de Guarnieri. Cabe mencionar en intercambio de voces en una misma obra, donde se inicia con la melodía principal en la mano derecha y luego cambia a la mano izquierda. Destacan las melodías con repeticiones de frases y su comienzo en anacrusa.

Por lo que respecta a la canción, encontramos células rítmicas y palabras que reflejan la imagen del negro. Destacan las canciones de Ernesto Lecuona, con una mezcla de ritmos europeos y africanos, como es el caso de *Siboney*, en las que el ritmo más característico es el de habanera y el cinquillo. También cabe mencionar, en específico, los poemas de Nicolás Guillén como, por ejemplo, *Motivos de son*, donde el castellano es modificado,

está lleno de onomatopeyas, jitanjáforas, aliteraciones, se eliminan fonemas y sílabas, consiguiendo imitar el habla del negro. En cuanto a la temática, describen la vida y costumbres del hombre negro en el campo y la ciudad, como sucede en la canción Negro bembón también de Guillén. Para muchos autores, estas músicas populares dictan la moda durante generaciones.

Gracias a la labor que desarrollaron estos músicos, dio paso a una generalización del uso de los tópicos de negritud, llegando a reconocerse dentro y fuera de Latinoamérica como la representación de la cultura afro en el subcontinente.

9. BIBLIOGRAFÍA

Adrévol, José. (1989). *Introducción a Cuba: La Música*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Alegría, Daymí. “Tumbao en tramas de la música popular bailable cubana”. Tesis de grado, Universidad de las Artes, La Habana. 2005, página 98.

Alén Rodríguez, Olavo. (1981). *Géneros de la música cubana* (primera parte). La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

Almeida, Renato. (1942). *História da música brasileira*. F. Briguiet, 2da ed. corr. y aum., Río de Janeiro.

Alvarenga, Oneyda. (1947). *Música popular brasileña*. México: Fondo de Cultura Económica.

Appleby, David P. (2003). *La música de Brasil*. Editorial Fondo de Cultura Económica.

Behague, Gerard (2006). Música "erudita", "folclórica" e "popular" do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas. *Revistas de Música Latinoamericana*. vol. 27 (No. 1), pp. 9-11.

Carpentier, Alejo. (1946). *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. cap. XVI.

Carpentier, Alejo. (1980). *Del folklorismo musical, en ese músico que llevo dentro*, t. III. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Casares Rodicio, Emilio. (1999- 2002). *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE. Vol.3, pp. 261- 265.

Casares Rodicio, Emilio. (1999- 2002). *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE. Vol. 10, pp. 135- 148.

Cortizo, M. E. Tonadilla escénica, en Casares, E. (coord....), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE. Vol. 10, pp. 343-352.

Craig H. Russell. (2001). Malagueña, *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17519>

De Andrade, Mário. (1934). *Música Doce Música*. São Paulo: Editorial Matins.

De Labra, Rafael Marí. (1873). *La abolición de la esclavitud en el orden económico*. Madrid: Editorial Alianza.

De Sandoval, Alonso. (1959). *De Instauranda Aethiopum Salute*. Imprenta Nacional. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia.

Días Carrasqueira de Morais & Maria José. (1994). *A pianística de Camargo Guarnieri apreendida a través dos vinte estudos para piano*. São Paulo: USP.

Dill, Hans-Otto. (1999). *Identidad Y heterogeneidad en la poesía cubana del siglo XX: Nicolás Guillén Versus José Lezama Lima*. Anales De Literatura Hispanoamericana. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9999120171A>.

Durán, Carlos Martínez & Contreras, Daniel. (1962). *La Abolición de la Esclavitud En Centroamerica*. Revista de Estudios Interamericanos. Vol. 4, (No. 2), pp. 149- 156.

Giroud, Pabel & Villar Betancort, Juan Manuel (2014), *Playing Lecuona*, Zanfoña Producciones S.L.

Echazábal, Lourdes Martínez. (2003). Descolonizando El Mito del Negro en "Adire y El Tiempo Roto" De Manuel Granados. *Revisión Afrohispanica*. Vol. 22, (No.1). pp. 42-51. <http://www.jstor.org/stable/23054467>.

Eli, Victoria. (1986). Apuntes sobre la creación musical actual, revista Universidad de La Habana: Departamento de Actividades Culturales.

Eli, Victoria. (1998). *Catálogo de Roberto Valera*. Madrid: Fundación Autor.

Eli, Victoria & Alfonso, María de los Ángeles. (1999). *La música entre Cuba y España. (Tradición e innovación)*. Madrid: Fundación Autor.

Ferrada A., Ricardo. (2001). *Aimé Cesáire: acción poética y negritud*. Literatura y lingüística.

Fontán, Analía. (2012). *La música en el cuerpo. Lamarque Pons en clave de danza* Dossier, ISSN 1688- 3683, Año. 8, (No. 46), pp.86- 92.

Fontán Analía. (2014). *Una mirada al nacionalismo coreográfico en el Uruguay*. Primera parte. *La música en el cuerpo: Lamarque Pons en clave de danza*. Uruguay: Universidad de la República. Año 8. (No. 46), pp. 1- 20.

França Nogueira, Eurico. (1947). "Correio da manhã". Musicologist and music critic.

- G. Ratner, Leonard. (1980). *“Classic Music: Expression, form and style”*. New York: Schirmer Books.
- Gir, Radamés. (2016). Caturra, su adhesión a lo afrocubano musical. *Revista de La Biblioteca Nacional de Cuba José Martí*. (No. 1), pp. 42-52.
- Grenet, Emilio. (1939). *Música popular cubana*. La Habana: Carasa y Cia. S en C.
- Goldman, Gustavo. (2008). *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890*. Montevideo: Perro Andalúz.
- Gómez García, Andrés. (2021). *Los choros de Ernesto Nazareth como repertorio latinoamericano para estudiantes de piano nivel básico de la Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá: Facultad de Artes.
- González Puig, Beatriz. (1995). *Jaurés Lamarque Pons*. Montevideo: Editorial Arca.
- González Puig, Beatriz. (2017). *El nacionalismo musical en Uruguay*. Universidad de Uruguay.
- Hatten, Robert. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington (IN): Indiana University Press.
- Hatten, Robert. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington (IN): Indiana University Press.
- Hugh, Thomas. (1998). *La trata de esclavos*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Kwabena, Nketia, J. H. (1974). *The Music of Africa*. W. W. Norton and Co.
- Lecuona, Ernesto. (1947). *Revista Carteles*. (No. 26).
- Leonard G., Ratner. (1980). *Classic Music: Expression, form and style*. New York: Schirmer Books.
- Linares, María Teresa & Núñez, Faustino. (1998). *La música entre Cuba y España (La Isa)*. Madrid: Fundación Autor.
- Linares, María Teresa. (2012). *Ensayo sobre la influencia española en la música cubana*. La Habana: Revista Pro- Arte Musical, (No. 32), pp. 2- 31.
- López-Calo, José. (2004). *Historia de la Música Española: Siglo XVII*. La Habana: Editorial Alianza, *Vol. III*, (No. 3), pp. 232.

Manuel, Peter. (2009). *Creolizing Contradance in the Caribbean*. Philadelphia: Temple University Press.

Marcelo Vignali. (1918). *El baile contemporáneo*. Vita, Montevideo.

Marco Aragón, Tomás. (1989). *Historia de la música española: Siglo XX*. Editorial Alianza, Tomo VI.

Mariátegui, José Carlos. (1948). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Perú: Amauta.

Mariz, Vasco. (1997). *Vida Musical. Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro.

Martínez Carreras, José U. (1990). *El tráfico negrero por el Atlántico. La España marítima del siglo XIX*. Cuadernos del Instituto de Historia y Cultura Naval.

Mikowsky, Salomón. (1998). *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Monelle, Raimond. (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton (NJ): Princeton University Press.

Monelle, Raimond. (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana: University Press.

Morales Carrión, Arturo. (2013). *El centenario de la abolición de la esclavitud: una visión histórica*. Discurso pronunciado ante la Asamblea Legislativa de Puerto Rico, 29 de marzo de 1973. San Juan: Asamblea Legislativa de Puerto Rico.

Morgan, Kenneth. (2017). *Cuatro siglos de esclavitud trasatlántica*. Editorial Crítica. Traducción castellana Carmen Castells.

Muñoz Quevedo, María. (1944). *Alejandro García Caturla*. La Habana: Gaceta del Caribe, año 1, (No. 9).

Navarrete, María Cristina. (2001). *El cimarronaje, una alternativa de la libertad para los esclavos negros*. Barranquilla, Colombia: Historia del Caribe, Universidad del Atlántico. Vol. II, (No. 6), pp. 89-98.

Nin, J. Los pedantes de la música. (1941). *Musicalia*, 4. (segunda época).

Oliva, María Elena. (2020). *Más Acá De La Negritud: Negrismo Y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano*. Revista CS, (No. 30)

Olsen, Dale A. & Sheehy, Daniel E. (2008). *The Garland Handbook of Latin American Music (Garland Handbooks of World Music)*. Editorial Routledge; N. ° 2 edition.

Orozco, Danilo. (2014). Perfil sociocultural y modo son en la cultura cubana I. *Revista de música latinoamericana y caribeña: Boletín Música*. (No. 38), pp.45.

Ortiz, Adalberto. (1975). *La negritud en la Cultura Latinoamericana y Ecuatoriana*. Separata de la revista de la Universidad Católica. Año III, (No. 7). Quito, Centro de publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Pérez Fernández, Rolando Antonia. (1986). *La binarización de los Ritmos Ternarios Africanos en América Latina*. La Habana: Ediciones Casas de las Americas.

Pérez Sentenat, C. (1969). Joaquín Nin Castellanos: músico cubano- español. El pianista, el maestro, el pensador, el compositor. Charla ilustrada de Nin- Castellanos y de los Clásicos españoles del piano (inédita). Original mecanografiado con anotaciones autógrafas. La Habana, Centro de Investigación de la Cultura (antiguo Lyceum).

Pérez de Alejo, L. Díaz. (2017). *Estrategias compositivas de Joaquín Nin en la “Tonada de Valdovinos” y la “Tonada de la niña perdida”* (Castilla, siglo XVI). Cuadernos de Investigación Musical, Vol. II, pp. 74.91.

Pérez Fleitas, Miriam. (1987- 88). *Tres Preludios de Harold Gramatges I, II y III*. Clave (No. 7, 8 y 9).

Perón Hernández, Greta. (2012). Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana en la década de 1920. *Cuaderno de música Iberoamericana*. Vol. 23, pp.87- 103.

Piqueras, José Antonio. (2009). *La vida política entre 1780 y 1878*. Historia de Cuba, vol. 1 de Historia de las Antillas, 5 vols., Aranjuez (Madrid).

Prat Ferrer, Juan José. (2016). *Clásicos tropicales. Música cubana de salón del siglo XIX*. Fundación Joaquín Díaz.

Rodríguez Romero, Jorge. (2004). *Entramos Negros; salimos Afrodescendientes*. Revista Futuros, México / Canadá, Rostros y Voces - Citizen Digital Facilitation (CDF), Vol. 2, (No. 5), pp. 1- 9.

Rodríguez Ruidíaz, Armando. (2015). *El origen de la música cubana: Mitos y Realidades*.

Roldán de Montaud, Inés. (2011). *En los borrosos confines de la libertad: El caso de los negros emancipados en Cuba 1817-1870*. Revista de Indias. Vol. LXXI, (No. 151), pp. 159-192.

Rossi, Deborah. (2000). *Camargo Guarneri e sua obra para coro*. Campinas: Universidad estadual de Campinas.

Sánchez de Fuentes, Eduardo. (1927). *Influencia de los ritmos africanos en nuestro Cancionero y Las nuevas tendencias del Arte Sonoro*. La Habana. Imprenta El Siglo XX.

Sandroni, C. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA.

Sénghor, Léopold. (1997). *Negritude: A Humanism of the Twentieth Century*. Barker, Hulme and Iversen.

Séve, M. (2014). O fraseado do Choro: algumas considerações rítmicas e melódicas. *ANAIS DO III SIMPOM 2014- SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS- GRADUANDOS EM MÚSICA*. Río de Janeiro: Anais.

Silva, Flavio. (2001). *O Tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte.

Suzanne, Draayer. (2009). Forbidden Songs, Forgotten Treasures–The *Canciones Líricas* of Cuba Part I, *Journal of Singing*.

Tinoco Plata, Encina. (2009). *El Nacionalismo en la obra para piano solo del compositor brasileño Camargo Guarneri*. Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes, mención en Musicología. Santiago de Chile.

Torres, G. (2013). *Encyclopedia of Latin American Popular Music*. Santa Barbara, California: Greenwood, Vol. 1, pp. 62.

Valderrama, Carlos. (2016). *Intelectualidad crítica afrocolombiana: la negredumbre en el pensamiento intelectual de Rogerio Velásquez Murillo*. Nómadas Col, Bogotá, Colombia: Universidad Central, (No. 45).

Vasconcelos, José. (1996). *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*. México: Espasa-Calpe. Colección Aguilar.

Vega, Carlos. (1936). *Danzas y canciones argentinas*. Buenos Aires: Edición del autor.

Vega, Carlos. (1944). *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A.

Vega, Carlos. (2016). *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega.

Verhaalen, Marion. (2001). *Camargo Guarnieri Expressões de uma vida*. São Paulo: EDUSP.

Vignali, Marcelo. (1918). *El baile contemporáneo*. Vita, Montevideo.

Villegas, Juan. (2005). *Historia Multicultural del Teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.

Wade, Peter. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia-Departamento Nacional de Planeación-Programa Plan Caribe.

Williams, Alberto. (1951). *La patria y la música. Alocuciones, Discursos y Conferencias*, Tomo III, Buenos Aires: La Quena.

Zapata Olivella, Manuel. (2016). *Un legado intercultural. Perspectiva intelectual, literaria y política de un afrocolombiano cosmopolita*. Fundación Universitaria de Popayan. Bogotá, Colombia: Ediciones desde abajo.