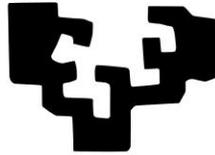


eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko
Unibertsitatea

**RAÍCES ESTÉTICAS DE LA MÚSICA CUBANA, ANTECEDENTES DE LA CANCIÓN
POPULAR, VARIANTES y TIPOS (1800-1934): UN ESTUDIO INTERCULTURAL**

TESIS DOCTORAL

Doctorando: Santiago Antonio Fals Castillo

Director: José Ignacio Galparsoro

Departamento de Filosofía

Universidad del País Vasco

2015

INDICE

	Páginas
Indice	2-4
Objetivos	5
Hipótesis	6-7
Metodología	8
Contenido	9-11
0. Introducción	12-19
- Capítulo 1:	
1. Estudio de las raíces estéticas de la música cubana que antecedieron al desarrollo de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934)	20-67
1.1. La raíz estética aborigen de la música cubana	20-37
1.2. La raíz estética hispánica de la música cubana	38-56
1.3. La raíz estética proveniente de grupos étnicos del África subsahariana	57-67
- Capítulo 2.	
2. Factores socioculturales e instituciones religiosas y recreativas que influyeron en la interacción de las raíces estéticas de la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934)	68-85
2.1. La celebración de las fiestas del Corpus Christi y el día de los Santos Reyes (Epifanía)	68-69
2.2. Actividades festivas de los campesinos (guajiros)	70
2.3. Las capillas de música de las catedrales de Santiago de Cuba y la Habana	71-75
2.4. Las actividades recreativas de los bodegones y tabernas en el puerto de la Habana	76-77
2.5. El teatro	77-79
2.6. Las academias de baile	79

2.7. Las bandas de música	80-81
2.8. El palenque y el barracón	82-83
2.9. La vida musical de los negros curros	83-84
2.10. Los liceos, las academias y las sociedades musicales	84-85
- Capítulo 3:	
Contexto histórico, político y económico; endógeno y exógeno en el que surge y se desarrolla la canción cubana, variantes y tipos (1800-1934)	86-111
3.1. Contradicciones económicas (siglo XVIII)	86
3.2. Revuelta de los vegueros en el siglo XVIII (1717, 1720 y 1723.	86
3.3. Toma de La Habana por los ingleses (1762)	87
3.4. Despotismo Ilustrado (segunda mitad del siglo XVIII)	88-89
3.5. Hechos históricos internacionales que influyeron en el desarrollo de la nacionalidad cubana (siglos XVIII y XIX)	89-92
3.6. Movimientos políticos: reformismo, independentismo, abolicionismo, anexionismo y autonomismo (siglo XIX)	92-93
3.7. Conspiraciones y revueltas, preludio de la guerra de los Diez años	93-96
3.8. La toma de la ciudad de Cárdenas por Narciso López (1850)	96-97
3.9. La Guerra de los Diez años (1868-1878)	97-101
3.10. La Guerra Chiquita (1879-1880)	101-102
3.11. La Tregua Fecunda (1880-1895) y la abolición de la esclavitud (1886)	102-104
3.12. La Guerra de independencia (1895-1898)	104-105
3.13. Intervención norteamericana en la Guerra de Independencia de Cuba (1898)	106-108
3.14. La República (1902-1934)	108-111
3.15. Influencia de las revoluciones sociales europeas en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX en Cuba.	111
- Capítulo 4:	
Valoración de los aportes de compositores y trovadores de	

canciones populares cubanas, variantes y tipos (1800-1934) a través del análisis de obras significativas que integran el cancionero cubano de trascendencia universal	112-183
4.1. Evolución estético musical de la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934)	112-117
4.2. Análisis de obras significativas de compositores y trovadores que contribuyeron al surgimiento y evolución de la canción popular cubana, variantes y tipos (1880- 1934) de trascendencia universal	117-183
4.2.1. Canción tradicional: <i>Confesión</i> de Rosendo Ruiz	117-120
4.2.2. Canción afro: <i>Yambambó</i> de Emilio Grenet	121-127
4.2.3. Canción de cuna: <i>Drumi mobila</i> de Ignacio Villa	128-130
4.2.4. El lamento: <i>Lamento esclavo</i> y <i>Lamento cubano</i> de Eliseo Grenet	131-135
4.2.5. Canción tipo lied: <i>Corazón</i> de Eduardo Sánchez de Fuentes	136-138
4.2.6. Pregón: <i>Se va el dulcerito</i> de Rosendo Ruiz	139-143
4.2.7. La guaracha: <i>Bilongo</i> de Guillermo Rodríguez Fiffe	144-146
4.2.8. La Habanera: <i>Habanera tú</i> de Eduardo Sánchez de Fuentes	147-155
4.2.9. La guajira: <i>El arroyo que murmura</i> de Jorge Anckermann	156-158
4.2.10. La guajira son: <i>Guantanamera</i> de José Fernández y Julián Orbón	159-160
4.2.11. La clave: <i>Alma de mi alma</i> de Manuel Corona	160-164
4.2.12. La criolla: <i>La bayamesa</i> de Gumersindo Garay	165-168
4.2.13. La criolla bolero: <i>Una rosa de Francia</i> de Rodrigo Prats	165-170
4.2.14. El tango congo: <i>Siboney</i> de Ernesto Lecuona	171-174
4.2.15. El bolero tradicional: <i>Tristeza</i> de José (Pepe) Sánchez	175-179
4.2.16. El bolero son: <i>Lágrimas negras</i> de Miguel Matamoros	180-183
- 5. Conclusiones	184-185
.Bibliografía	186-190
Bibliografía de ejemplos	191-192

Objetivos

Objetivo general:

Analizar las características de las raíces estéticas de la música cubana y sus aportes al origen y desarrollo de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934), a través de un estudio intercultural.

Objetivos específicos:

1. Evaluar las características estético-musicales de la cultura del aborígen cubano.
2. Analizar las características estético-musicales de la raíz hispánica de la cultura cubana.
3. Analizar las características estético-musicales de la raíz de la cultura cubana proveniente del África subsahariana.
4. Estudiar los factores de carácter socio-culturales que propiciaron la interacción de las raíces estéticas de la música cubana.
5. Evaluar los hechos endógenos y exógenos de carácter histórico, económico y político que aparecen en el periodo colonial y primeras décadas del siglo XX, los cuales constituyeron el contexto en que nació y evolucionó la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934).
6. Valorar los aportes de compositores y trovadores al surgimiento, evolución y trascendencia de la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934) a través del análisis de obras significativas.

Hipótesis

Hipótesis general:

La interacción de las raíces estéticas de la música cubana, debido a factores socio-culturales desarrollados dentro del contexto histórico, político y económico que caracterizó el periodo colonial y primeras décadas del siglo XX, propició el surgimiento de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934).

Hipótesis específicas:

1. El aporte estético-musical de la raíz aborígen de la música cubana al surgimiento y evolución de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934), se expresa a través del empleo de instrumentos en la ejecución de las mismos, y extra-musicalmente a través de los textos en los que se pueden observar el empleo de términos lingüísticos y la religiosidad propios de esta cultura.
2. El aporte estético-musical de la raíz hispana de la música cubana al surgimiento y evolución de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934) se expresa a través del empleo de instrumentos musicales en la ejecución de las mismos, estructuras rítmicas y formales, texturas y tipos de escalas; extra-musicalmente a través de los textos en los que se puede observar el empleo de términos lingüísticos y la religiosidad propios de esta cultura.

3. El aporte estético musical de la raíz de la música cubana de grupos étnicos provenientes del África subsahariana al surgimiento y evolución de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934) se expresa a través del empleo de instrumentos musicales en la ejecución de los mismos, estructuras rítmicas y formales, así como tipos de escalas; extra-musicalmente a través de los textos en los que se pueden observar el empleo de términos lingüísticos, variantes dialectales y religiosidad propios de estas culturas.
4. El surgimiento de factores de carácter socio-cultural y religioso surgidos en el periodo colonial y primeras décadas del siglo XX —la celebración de las fiestas del Corpus Christi el día de los Santos Reyes (Epifanía), las actividades festivas de los campesinos (guajiros), las capillas de música de las catedrales de Santiago de Cuba y la Habana, las actividades recreativas en los bodegones y tabernas del puerto de la Habana, el teatro, las academias de baile, las bandas de música, el palenque y el barracón y la vida musical de los negros curros, los liceos, las academias y sociedades musicales— propiciaron la interacción de las raíces estéticas de la música cubana.
5. Los factores socioculturales que propiciaron la interacción de las raíces estéticas de la música cubana y que influyeron en el surgimiento de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934) se desarrollaron en el contexto histórico, político y económico, endógeno y exógeno que caracterizó el periodo colonial y las primeras décadas del siglo XX.
6. Los compositores y trovadores cubanos contribuyeron al desarrollo y evolución de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934) la que alcanzó trascendencia universal.

Metodología:**Tipo de estudio:**

Descriptivo y explicativo. Se identifican las características de las raíces estéticas de la música cubana y se explica la influencia que las mismas tuvieron en el surgimiento y evolución de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934).

Métodos de estudio:

- Investigativo: Se analizará a través de la investigación historiográfica y bibliográfica los elementos de las raíces de la música cubana que antecedieron e influyeron en la evolución de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934).
- Inductivo: A través del estudio de los elementos que caracterizan las raíces estéticas de la música cubana se logra conocer los valores que identifican la canción popular, variantes y tipos (1800-1934).
- Análisis: El análisis de la evolución de los elementos que componen las raíces estéticas de la música cubana y su función se establece a través de la relación causa-efecto.
- Comparativo: Se realiza al comparar las raíces estéticas de la música cubana y sus aportes, así como los hechos históricos, políticos, económicos y socio-culturales que influyeron en la evolución de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934).

Contenido:

O. Introducción.

1. Estudio de las raíces estéticas de la música cubana que antecedieron al desarrollo de la canción popular, variantes y tipos (1800-1930):

- 1.1. La raíz estética aborigen de la música cubana.
- 1.2. La raíz estética hispánica de la música cubana.
- 1.3. La raíz estética proveniente de grupos étnicos del África subsahariana.

2. Factores socioculturales que influyeron en la interacción de las raíces estéticas de la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934):

- 2.1. La celebración de las fiestas del Corpus Christi y el día de los Santos Reyes (Epifanía).
- 2.2. Las actividades festivas de los campesinos (guajiros).
- 2.3. Las capillas de música de las catedrales de Santiago de Cuba y la Habana.
- 2.4. Las actividades recreativas en los bodegones y tabernas del puerto de la Habana.
- 2.5. El teatro.
- 2.6. Las academias de baile.
- 2.7. Las bandas de música.
- 2.8. El palenque y el barracón.
- 2.9. La vida musical de los negros curros.
- 2.10. Los liceos, las academias y las sociedades musicales del siglo XIX.

3. Contexto histórico, político y económico; endógeno y exógeno en el que surge y se desarrolla la canción cubana, variantes y tipos (1800-1934):

- 3.1. Contradicciones económicas (siglo XVIII).
- 3.2. Revuelta de los vegueros en el siglo XVIII (1717, 1720 y 1723).
- 3.3. Toma de la Habana por los ingleses (1762).
- 3.4. Despotismo Ilustrado (segunda mitad del siglo XVIII).
- 3.5. Hechos históricos internacionales que influyeron en la formación y desarrollo de la nacionalidad cubana. (siglos XVIII y XIX)
- 3.6. Movimientos políticos: reformismo, independentismo, abolicionismo, anexionismo y autonomismo (siglo XIX).
- 3.7. Conspiraciones y revueltas como preludio de la Guerra de los Diez años.
- 3.8. La Toma de la ciudad de Cárdenas por Narciso López (1850).
- 3.9. La Guerra de los Diez años (1868-1878).
- 3.10. La Guerra Chiquita (1879-1880).
- 3.11. La Tregua fecunda (1880-1895) y la abolición de la esclavitud (1886)
- 3.12. La Guerra de independencia (1895-1898)
- 3.13. Intervención norteamericana en la Guerra de independencia de Cuba (1898)
- 3.14. La República (1902-1934)
- 3.15. Influencia de las revoluciones sociales europeas de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX en Cuba.

4. Valoración de los aportes de compositores y trovadores de canciones populares cubanas, variantes y tipos (1800-1934) a través del análisis de obras significativas que integran el cancionero cubano de trascendencia universal:

4.1. Evolución estética musical de la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934)

4.2. Análisis de obras significativas de compositores y trovadores que contribuyeron al surgimiento y evolución de la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934) de trascendencia universal.

4.2.1. Canción tradicional: *Confesión* de Rosendo Ruiz

4.2.2. Canción afro: *Yambambó* de Emilio Grenet

4.2.3. Canción de cuna: *Drumi mobila* de Ignacio Villa

4.2.4. El lamento: *Lamento esclavo* y *Lamento cubano* de Eliseo Grenet

4.2.5. Canción tipo lied: *Corazón* de Eduardo Sánchez de Fuentes

4.2.6. Pregón: *Se va el dulcerito* de Rosendo Ruiz

4.2.7. La guaracha: *Bilongo* de Guillermo Rodríguez Fiffe

4.2.8. La Habanera: *Habanera tú* de Eduardo Sánchez de Fuentes

4.2.9. La guajira: *El arroyo que murmura* de Jorge Anckermann

4.2.10. La guajira son: *Guantanamera* de José Fernández y Julián Orbón

4.2.11. La clave: *Alma de mi alma* de Manuel Corona

4.2.12. La criolla: *La bayamesa* de Gumersindo Garay

4.2.13. La criolla bolero: *Una rosa de Francia* de Rodrigo Prats

4.2.14. El tango congo: *Siboney* de Ernesto Lecuona

4.2.15. El bolero tradicional: *Tristeza* de José (Pepe) Sánchez

4.2.16. El bolero son: *Lágrimas negras* de Miguel Matamoros

0. Introducción.

La canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934) ha sido estudiada por destacados investigadores: Argeliers León, Fernando Ortiz, Odilio Urfé, Rosendo Ruiz (hijo), Emilio Grenet, Leonardo Acosta, quienes han aportado una valiosa información histórica y musicológica. No obstante, aún existen aspectos referentes a las raíces estéticas de la música cubana –aborigen, hispana y la proveniente de grupos étnicos del África subsahariana- que, a la luz de nuevos estudios y hallazgos, muestran la necesidad de ser reevaluados. Dichos estudios posibilitarían comprender con mayor objetividad las características del pensamiento musical cubano en este período, tratadas ya de forma primigenia en los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas en el siglo XVIII y definitivamente en las contradanzas de Manuel Saumell, considerado el padre del nacionalismo musical en Cuba.

Al respecto Jorge Ibarra en su trabajo titulado “La música cubana: de lo folclórico y lo criollo a lo nacional popular” -que aparece en el libro *Panorama de la música popular cubana* de Radamés Giro-, después de saludar el valioso trabajo de Alejo Carpentier sobre la obra musical de Saumell en su libro *La música en Cuba*, en el que, no obstante realizar un correcto uso de los conceptos de “lo nacional” y “lo popular”, considera importante continuar estos estudios y al respecto dice lo siguiente: “Sin embargo, aquí resulta necesario introducir algunas precisiones conceptuales. En efecto, con la inmensa labor creativa de Saumell, se había producido la diferenciación formal de tipo rítmico en la expresión de lo folclórico, que daría lugar a una música de carácter nacional”. (Ibarra. 1998. Pág. 16)

Como se puede ver a través de lo expresado por Jorge Ibarra se hace necesario profundizar el estudio sobre la cultura musical cubana y, en especial, sobre sus raíces estéticas en las que están presentes los elementos que la originaron y que propiciaron el surgimiento y desarrollo de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934) para poder valorarlas a través de un análisis integral.

De tal forma, podemos apreciar que al referirnos a la raíz estético-musical de los aborígenes cubanos se puede decir que todavía subsisten algunos instrumentos

tales como la maraca, el güiro y el guamo; y extra-musicalmente, términos propios del lenguaje del aborigen e indigenismos presentes en los textos de canciones, así como elementos de la religiosidad animista que los caracterizó.

En este sentido es importante tener en cuenta la opinión de la investigadora musical María Teresa Linares, quien en su libro *El punto cubano* plantea lo siguiente:

Al irse replegando hacia el interior una población que había participado en alguna forma de la vida urbana, lleva consigo una serie de elementos culturales que se fueron transformando mediante el proceso de transculturación comenzado desde los primeros instantes en que se produce el encuentro de culturas, no sólo con los indígenas sino también entre aquellos distintos grupos del mosaico hispánico que emigraban hacia Cuba en diferentes oleadas. La adopción de elementos aborígenes debe haber sido en menor escala, ya que las culturas agroalfareras que se encontraban en nuestro territorio estaban en estadios culturales muy diferenciados de los de las culturas europeas del renacimiento. De todos modos no descartamos la posibilidad de que de aquéllas, al igual que de los africanos traídos como esclavos, se hayan adoptado algunos cantos. ((Linares. 1999. Pág. 17)

En lo anteriormente expuesto, la investigadora María Teresa Linares hace mención a cantos de alabanza a la Virgen María dedicados por los pobladores de Macaca, pueblo aborigen al que arribó un naufrago español que catequizó a los indígenas, referido por Alejo Carpentier en su obra *La música en Cuba*. (Carpentier. 2004. Pág. 19)

Ejemplos de los aportes de la cultura aborigen a la canción popular cubana, variantes y tipos se pueden observar en la canción “El huracán y la palma” de Gumersindo (Sindo) Garay y en la criolla “El Mambí” de Luis Casas Romero.

“EL MAMBÍ”

Luis Casas Romero

Allá en el año noventa y cinco
y por las selvas de Mayarí
una mañana dejó el bohío
y a la manigua salió el mambí.

Una cubana que era su encanto

.....
(Gómez y Eli.1995. Pág. 285)

(Como puede observarse las palabras: *Mayarí, bohío, manigua y cubana* son términos de la lengua aborigen).

La raíz estética hispánica brindó al desarrollo de la música cubana valiosos aportes, constituyéndose en una de las bases de la misma. Este aporte en lo musical se expresa tanto en lo instrumental, como en el conocimiento que alcanzaron los compositores y trovadores sobre las estructuras formales, tonales y rítmicas. En lo extra-musical tenemos el texto, las estructuras literarias y la religiosidad cristiana devenida del culto católico romano. En este sentido, hay que tener en cuenta que con el arribo de los españoles a la isla de Cuba, a la misma llegaron elementos estético-musicales que caracterizan las zonas geográficas de la nación, así como los tipos de música que se fueron asentando a lo largo de su historia –mozárabe, sefardita, flamenco y la italianización de la melodía. Al respecto Zoila Lapique en su artículo “Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: mitos y realidades”, que aparece en la antología *Panorama de la música cubana* de Radamés Giro, nos dice lo siguiente: “España había recibido del norte de África desde antigua fecha, aportes a sus hábitos, costumbres y manifestaciones artísticas y culturales.” Más adelante y ampliando el concepto continúa diciendo: “No podemos olvidar que los almorávides y los almohades se habían extendido tanto hacia la Península Ibérica como hacia el sur del Sajara, donde establecieron también dominios.” (Lapique. 1998. Pág. 148)

Es importante observar también que junto a la cultura mozárabe y sefardita se introducen en España, en menor grado, elementos musicales característicos de los grupos étnicos africanos de la zona subsahariana, llevados a ésta en condición de esclavos por los árabes.

La raíz estética de la música cubana proveniente de los grupos étnicos del África subsahariana también constituye uno de los referentes básicos del desarrollo de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934) debido a que en esta zona geográfica del mundo existe un rico mosaico de expresiones musicales que actualmente constituyen una fuente de obligado y constante estudio. De tal forma, Fernando Ortiz en su obra *Africanía de la música cubana* dice lo siguiente: “Al estudiar la música afrocubana habrá, pues, que distinguir al menos, porque la presencia de algunas variedades originarias ha de permitir hacerlo, la música cubana de ascendencia *dajomé*, de la *lucumí*, de la *carabalí* y de la *conga*.” (Ortiz. 1965. Pág. 107)

En cuanto al aporte de estos grupos, tal como lo hemos podido apreciar en las raíces estéticas analizadas con anterioridad, también se pueden observar los elementos musicales y los extra-musicales. Los primeros están constituidos por un amplio número de instrumentos de distintos tipos fundamentalmente de percusión, a los que se corresponde en su utilización complejas estructuras rítmicas, las que han influido en variantes de la canción, tales como la habanera y el pregón entre otras, así como tipos de escalas empleadas en sus cantos, en especial la pentáfona, lo que se puede apreciar en canciones de las primeras décadas del siglo XX.

En lo extra-musical se puede observar como aporte el empleo de términos lingüísticos propios de los distintos grupos étnicos, en los textos de canciones, así como el de variantes dialectales (lengua bozal). “Bozales se les llamaba a los negros de nación africanos, que hablaban difícilmente el castellano.” (Cabrera. 1993. Pág. 113)

En cuanto a la religiosidad de estos grupos y sus normas Lidia Cabrera en su libro *El Monte* dice lo siguiente:

La palabra regla es empleada por el pueblo en el sentido del culto o religión. Comprende los ritos y prácticas religiosas y mágicas importadas de África, que se dividen en dos grandes grupos: regla de Ocha –Yoruba-, y regla de Mayombe –o palo monte-. Sencillamente, regla lucumí y regla conga, que corresponden, en líneas generales, a los dos grupos étnicos que predominaron numéricamente en Cuba, y que aún representan vivamente, con sus idiomas, músicas y cultos, las culturas yoruba y bantú. [...] La regla arará –arará Dahomey-, menos común en la provincia de La Habana que en Matanzas, goza de un gran prestigio. (Cabrera. 1993. Pág. 70)

Además de lo observado con antelación sobre las raíces estéticas de la música cubana, creo importante tener en cuenta el arribo de inmigrantes que llegaron a la Isla en el siglo XIX y se insertaron a la vida social, política, económica y cultural de la naciente nación, entre los que se encuentran franceses y esclavos provenientes de Luisiana y Haití, chinos, centroamericanos, yucatecos y norteamericanos, los que con sus aportes ampliaron el mundo expresivo de la música en Cuba, partiendo de la base estructurada por los grupos ya señalados, que les antecedieron a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII.

La interacción de las raíces estéticas de la música cubana se produce a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII y primera mitad del XIX, debido a factores de carácter sociocultural enmarcados en un contexto histórico, político y económico, que influyeron en el surgimiento y evolución de la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934).

Estos factores son los siguientes:

1. La celebración de las fiestas del Corpus Christi y el día de los Santos Reyes (Epifanía).
2. Las actividades festivas de los campesinos (guajiros).
3. Las capillas de música de las catedrales de Santiago de Cuba y la Habana.
4. Las actividades recreativas en los bodegones y tabernas del puerto de la Habana.

5. El teatro.
6. Las academias de baile.
7. Las bandas de música.
8. El palenque y el barracón.
9. La vida musical de los negros curros.
10. Los liceos, las academias y las sociedades musicales del siglo XIX.

El contexto histórico, político y económico en que se desarrolla la interacción de las raíces estéticas de la canción cubana, variantes y tipos (1800-1934) se presenta a través de hechos de carácter endógeno y exógeno. En cuanto a los de carácter endógeno, podemos apreciar que a partir del siglo XVIII se comienza a gestar una contradicción de carácter económico entre los criollos y las autoridades de la Metrópoli, debido a que estos últimos desarrollaron una política económica de centralización y monopolización de los productos elaborados por los primeros. Al respecto, José Cantón en su libro *Historia de Cuba* señala lo siguiente: “Los pequeños y medianos productores tuvieron que batirse contra la expoliación de los gobernantes y contra el monopolio comercial ejercido por la Metrópoli.” (Cantón. 2001. Pág. 33) La agudización de esta contradicción condujo a la *Revolución de los vengadores* en el siglo XVIII.

No obstante el desarrollo económico y cultural logrado en la etapa posterior a la toma de La Habana por los ingleses, en el periodo que se define como *Despotismo ilustrado*, las contradicciones se irán incrementando durante el siglo XIX, lo que trajo como consecuencia el surgimiento de movimientos políticos: reformismo, independentismo, abolicionismo, anexionismo y autonomismo, destacándose en esta etapa los nombres de Francisco de Arango y Parreño, José de la Luz y Caballero, Félix Varela, Narciso López y Rafael Montoro.

Es importante tener en cuenta el papel ideológico y filosófico jugado por las logias masónicas a las que se integraron muchos jóvenes independentistas, así como el de la Universidad de la Habana y los Seminarios de San Carlos y San Basilio.

A estos movimientos políticos les corresponden la aparición de hechos entre los que se encuentran las Conspiraciones de Nicolás Morales, Román de la Luz Silveira y Joaquín Infante, Carlos Aponte, Soles y Rayos de Bolívar, la de La Escalera y la Toma de la ciudad de Cárdenas por Narciso López. Todas estas contradicciones son un preludio de la primera guerra de independencia (1868-1878), dirigida inicialmente por Carlos Manuel de Céspedes, en la que cristalizó el pensamiento cubano debido a la integración de los distintos grupos sociales que se unieron a ella: campesinos, esclavos, comerciantes, terratenientes, negros, blancos y descendientes de indios. Es en este periodo en que surge la canción cubana y sus variantes. Exponente de ello lo constituyen la canción *La Bayamesa* y el *Himno Nacional*. En este sentido es importante citar al investigador y músico cubano Odilio Urfé cuando en el artículo “Pepe Sánchez, precursor de la trova cubana”, publicado en la revista *Clave*, dice lo siguiente:

Cuando Pepe Sánchez nació en Santiago de Cuba, el 19 de marzo de 1856 hacía tan solo cuatro años que Carlos Manuel de Céspedes, el Padre de la Patria, y los también patriotas José Fornaris y Castillo Moreno habían compuesto y estrenado en la Ciudad Monumento, Bayamo, la inmortal canción *La Bayamesa*, con la cual “serenatearon” al más puro estilo. (Urfé. 2002. Pág. 56)

Al concluir la Guerra del 68 le sucedió un pequeño periodo de rebeldía destacándose en él los nombres de Calixto García, José Maceo y Guillermo Moncada, pero al poco tiempo, se frustró el intento. A esta etapa se le conoce con el nombre de Guerra Chiquita. Se incrementa la emigración de cubanos a México por motivos económicos y políticos.

Posteriormente se desarrolla un periodo de relativa paz, nombrado por los historiadores como *Tregua fecunda*, donde se sentaron las bases para la organización de las acciones independentistas definitivas. En el año 1886 se les concede la libertad a los esclavos y nace el bolero, destacándose la labor de José (Pepe) Sánchez.

En el año 1895 comienza nuevamente la guerra independentista, la cual concluye en 1898. A ésta le sucede el primer periodo de intervención norteamericana el que concluye el 20 de mayo de 1902, con la proclamación de la república de Cuba como estado y nación.

En cuanto a los factores exógenos que influyeron notablemente en el pensamiento musical cubano de este periodo (1800-1934) tenemos los siguientes acontecimientos:

La independencia de los Estados Unidos de Norteamérica (4 de julio de 1776)

La Revolución Francesa: el Iluminismo (14 de julio de 1789)

Pérdida de la Louisiana por Francia y España (1803)

La independencia de Haití (1804)

La Constitución española de 1812

La independencia de las naciones latinoamericanas (siglo XIX)

Las revoluciones sociales del siglo XIX y primeras décadas del XX.

En esta etapa de la historia cubana surgen destacados compositores y trovadores –Pepe Sánchez, Gumersindo (Sindo) Garay, Manuel Corona, Jorge Ankerman, Luis Casas Romero, Gonzalo Roig, Laureano Fuentes (padre), Laureano Fuentes (hijo), Ernesto Lecuona, Eliseo Grenet-, entre muchos que con sus obras ayudaron a perfilar las estructuras musicales y el contenido literario y filosófico de las canciones en las que se aúnan los aportes de los distintos grupos humanos provenientes de diferentes partes del mundo, lo que posibilitó el carácter intercultural de la identidad de la música cubana en general.

1. Estudio de las raíces estéticas de la música cubana que antecedieron al desarrollo de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934)

1. 1. La raíz estética aborigen de la música cubana:

Aunque no existe un criterio exacto sobre la procedencia de los primeros pobladores de las islas del Caribe, el historiador cubano José Cantón Navarro, a través de su libro *Historia de Cuba*, nos explica que existen tres posibilidades al respecto. La primera presenta a la Florida como uno de los puntos de partida; la segunda, considera que otros grupos salieron de la Península de Yucatán y la tercera hipótesis o criterio –el más aceptado- plantea que fue desde Venezuela que llegaron a nuestras islas, a través de las pequeñas islitas antillanas, los primeros pobladores. (Cantón. 2001. Pág. 19)

Al respecto Victoria Eli y Zoila Gómez dicen lo siguiente: “Ha sido bastante generalizada hasta ahora la idea de que los habitantes de esta isla estaban en estadio de comunidad primitiva cuando arribó la expedición liderada por el Gran Almirante.” (Gómez y Eli. 1995. Pág. 34)

En cuanto a los grupos étnicos que poblaron la isla de Cuba inicialmente, el profesor Cantón Navarro plantea lo siguiente:

La diversidad de criterios sobre el número de culturas aborígenes de Cuba y demás Antillas, así como la falta de coordinación en cuanto a la terminología arqueológica, hizo surgir la necesidad de un esfuerzo unificador. Por eso la Junta Nacional de Arqueología de Cuba propuso la celebración de una “Mesa Redonda” de arqueólogos del Caribe, lo que se llevó a cabo en 1950.

En ella se acordó agrupar a los indios de Cuba en tres complejos culturales que se identificarían con los números I, II y III. Corresponden, respectivamente, a los que conocemos como guanajatabeyes, siboneyes y taínos. (Cantón. 2001. Pág. 19)

Los estudios antropológicos establecen que el primer grupo en asentarse en la Isla fueron los guanajatabeyes –el menos evolucionado culturalmente-, eran recolectores y pescadores que vivían en cuevas en la parte occidental de la Isla. Le continuaron los siboneyes –grupo intermedio más desarrollado que los primeros- a quienes el profesor Cantón les llama “pre-taínos”, los cuales no eran muy diestros en la elaboración de su artesanía. Los taínos eran el grupo social y culturalmente más avanzado. Sus objetos de piedra eran pulidos y sus construcciones y pueblos mostraban un nivel de desarrollo superior. (Cantón. 2001. Págs. 19-20)

Los taínos asentados en Cuba también poblaban las demás islas del Caribe: La Española (República Dominicana y Haití), Puerto Rico y Jamaica. Por ser este último grupo más avanzado y mayoritario, centramos este estudio en sus características y modo de vida y al respecto, el Padre Fray Bartolomé de las Casas en su libro *Historia de las Indias* nos cuenta lo siguiente:

Anduvo hasta ahora de vísperas, y vido otro río muy más grande que los que habían visto, según que los indios por señas le dieron a entender, cerca del cual vieron buenas poblaciones de casas, y a éste puso nombre río de Mares; vistos los navíos asomar, dejan toda la gente sus casas y pueblo, con todo lo que tenían, y vanse a los montes.

Mandó ir dos barcas y gente con ellas, que llegasen a una población dellas para tomar lengua de la gente y de la tierra, y en una dellas, un indio de los que traía consigo de la isla de los lucayos, Guanahaní, la primera que descubrió. Hallaron las casas muy hermosas, de la forma que se dijo de alfaneques muy grandes, que parecían tiendas en real o ejército, sin concierto de calles, cubiertas de hojas grandes de palmas muy hermosas, [de la manera, salvo que son muy más anchas y recias, que las que en España llaman palmitos], de dentro muy barridas y limpias y sus aderezos muy compuestos, maravillosos aparejos de redes y anzuelos, y para pescar muy aptos

instrumentos; creía el Almirante que aquella gente debía ser toda pescadores, que llevaban el pescado la tierra adentro, y también decía que, por ser las casas mejores que las que había visto, que tenía pensamiento que cuanto se llegase más a la tierra firme se habían de mejorar. Había más en las casas muchas avecitas silvestres amansadas, perros que nunca ladraban; hallaron diez que muchas estatuas en figura de mujeres y muchas cabezas muy bien labradas de palo; no supo si lo tenían por arreo y hermosura de casa o lo adoraban, de ninguna cosa de todas aquellas, consintió que nadie tomase [...] (Las Casas. 1985. Pág. 222)

Los historiadores Carlos Márquez Sterling y Manuel Márquez Sterling al estudiar la estructura socio-política de los taínos consideran el siguiente orden:

La sociedad se divide en clases según las ocupaciones u oficios. [...] Cada clase social reconocía a un *cacique* que gobernaba una región. El cacicazgo era hereditario y se transmitía por medio del hijo de la hermana mayor del cacique, si éste no tenía hijos. Nada se oponía a que una mujer sucediera en el mando a un cacique. Aunque éste ejercía un gran poder sobre su grupo, sus facultades tenían un límite: por una parte la organización misma de la sociedad que limitaba la extensión de su poder; y por otro el *behique* o sacerdote que ejercía gran autoridad. En la escala social al cacique le seguía el *nitaíno*, y la agrupación de los nitaínos formaba una especie de consejo tribal. Los encargados de la defensa eran los *baquíes* o guerreros [...] (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 6)

La actividad económica del taíno se basaba en la agricultura, la pesca y la caza, sembraban yuca, calabaza, batata, maní, tabaco, algodón, pescaban con redes e incluían para su alimentación la carne de tortuga, manatí y jutía. “Los taínos dependían necesariamente de una economía natural, es decir, producían sólo para consumo interno de la pequeña comunidad y no para el cambio. Sólo de manera

ocasional los grupos indígenas intercambiaban lo que producían.” (Cantón. 2001. Pág. 22)

El desarrollo artesanal de los taínos no alcanzó el nivel de los pobladores de la zona continental en cuanto a la utilización de metales. No obstante, se llegó a trabajar el algodón en la confección de hamacas y telas, así como el yarey y el pulido de las piedras, este último como instrumento de trabajo. Sobre esto Cantón dice lo siguiente: “Es admirable la simetría de sus esculturas. Una buena muestra de su habilidad en el tallado de la piedra son sus hachas petaloides, que utilizaban ya como armas o instrumentos de trabajo, ya con fines litúrgicos o ceremoniales.” (Cantón. 2001. Pág. 21)

Sobre la religiosidad de los taínos, los historiadores Valentina Peguero y Danilo de los Santos dicen lo siguiente: “En términos religiosos, el taíno fue animista, politeísta, creyente de la vida de ultratumba, totémico y fetichista. En su producción artesanal y en el grafismo pictórico están presentes esas creencias.” (Peguero y Santos. 1983. Pág. 27)

Esta visión religiosa tiene su origen en la necesidad de explicarse los fenómenos naturales comunes en el Caribe: ciclones, terremotos, así como el proceso de la existencia humana, paso de la vida a la muerte, estableciendo consideraciones a través de sus mitos y leyendas que los tipificaban. Al respecto José Cantón explica lo siguiente: “Como en otros pueblos primitivos, la religión de los taínos era compleja. Creían en los poderes mágicos del behíque o sacerdote para conversar con los muertos, conocer los designios del cemí –poder sobrenatural y misterioso- y adivinar el porvenir.” (Cantón. 2001. Pág. 23)

Una de estas prácticas místicas la constituía el rito de la Cohoba, sobre el cual Valentina Peguero y Danilo de los Santos dicen lo siguiente: “Para ello se apoyaban en la inhalación de polvos alucinógenos, y bajo esos efectos el behíque recibía las palabras de los cemíes.” (Peguero y Santos. 1983. Pág. 28)

Entre las actividades recreativas significativas contaban con el juego de pelota para el cual elaboraban una bola que hacían saltar y chocar en constante movimiento. Al respecto el cronista de Indias, Gonzalo Fernández de Oviedo, dice

lo siguiente: “E las pelotas son de unas raíces de árboles e de hierbas e zumos e mezcla de cosas, que toda junta esta mixtura parezca algo ceropaz negra. Juntos estas y otras materias, cuecenlo todo e hacen una pasta; e redondeanla e hacen la pelota tamaño como una de las de viento de España.” (Oviedo. 1988. Pág. 186-187)

Otra de las actividades preferidas la constituía la música y la danza, sobre las que el Padre Fray Bartolomé de Las Casas en sus *Crónicas* cuenta lo siguiente:

Esto dice el Almirante. Entretanto que él hablaba con el Almirante, vino otra canoa de otro lugar o pueblo que traía cierto pedazos de oro, los cuales quería dar por un cascabel, porque otra cosa tanto no deseaban; la razón era porque los indios desta isla, y aun de todas las Indias, son inclinadísimos y acostumbrados a mucho bailar, y para hacer son que les ayude a las voces o cantos que bailando cantan y sones que hacen, tenían unos cascabeles muy sutiles, hechos de madera, muy artificiosamente, con unas piedrecitas dentro, las cuales sonaban, pero poco y roncamente. Viendo cascabeles tan grandes y relucientes y tan bien sonantes, más que a otra cosa se aficionaban, y cuanto quisiesen por ellos o cuanto tenían, curaban, por haberles, de dar; [llegando cerca de la carabela, levantaban los pedazos de oro diciendo: “chuque chuque cascabeles” que querían decir: “Toma y daca cascabeles.”] (Casas. 1985. T. I. Pág. 280)

La actividad musical danzaria a la que se refiere el Padre Las Casas es el *areíto*, sobre el cual el *Diccionario Oxford de la Música* da la siguiente definición:

AREITO. Canto y baile de los indios de las Antillas y de América Central. Lo ejecutaba un coro, bajo la guía de un solista que les iba marcando el texto y la tonada. Trataban de diversas materias, pero principalmente de sus viejos hechos y gestas, por lo que los cronistas de Indias lo asimilan muchas veces con el romance español narrativo, similitud que también apuntará Juan

de la Cueva en su *Ejemplar poético*. La voz “areíto”, como tantas otras palabras antillanas, se difundió por el continente. (Scholes, ed. 1973. Pág. 105)

Al estudiar los informes de los cronistas de Indias, Zoila Gómez y Victoria Eli observan las siguientes características:

- Forma responsorial o antifonal (de estribillo y copla) entre el tequina (guía) y el coro;
- carácter social, masivo, de participación;
- valor como tradición, porque por trasmisión oral “recitaban todas sus historias y cosas pasadas”. (Gómez y Eli. 1995. Pág. 37)

Al concluir sus observaciones sobre las características generales del areíto y estudiar su funcionalidad las investigadoras Gómez y Eli dicen lo siguiente:

Es posible hablar de *plurifuncionalidad* social de este singular evento: sentido utilitario – en cuanto a la obtención de favores de su extramundo mágico-religioso, y a la conservación de su historia- y actividad artístico-recreativa- en tanto reflejo de sus manifestaciones culturales. (Gómez y Eli. 1995. Pág. 57)

Alrededor de los años 30 se produce una “sonada polémica ocurrida en nuestro medio”. (Gómez y Eli. 1995. Pág. 38) entre Eduardo Sánchez de Fuentes y Fernando Ortiz sobre la supervivencia del areíto de Anacaona, mencionado por “Bachiller y Morales en su obra erudita *Cuba Primitiva*.” (Ortiz. 1965. Pág. 62), el cual fue utilizado por Sánchez de Fuentes en su poema sinfónico Anacaona.

Al respecto Alejo Carpentier nos da su criterio acerca de dicho areíto y su estructura musical y dice lo siguiente: “Ni la escala, ni el ritmo, ni el carácter melódico de este *areíto*, escrito en nuestro sistema, con ocho compases de copla y cuatro de estribillo, tienen el menor aire aborigen.” (Carpentier. 2004. Pág.29-30)

Más adelante en lo referente a la similitud fonética del texto del areíto utilizado por Sánchez de Fuentes con un canto de procedencia haitiana explica lo siguiente:

En cuanto a las palabras, nos encontramos con que en una copla cantada en la corte del Rey Christophe, el estribillo se iniciaba con el vigoroso apóstrofe sonoro:

Aia bombai, bombé,

lamma lamanaqueana.

Estos incisos corresponden fonéticamente a los que abren el pretendido *areíto* taíno:

Aya bomba ya bombay,

la massana Anacaona.

Seabrook reproduce la misma letra, como perteneciente a un canto *vodú* recogido por Price Mars, y que Droain de Bercy y Moreau de Saint Mery habían citado ya, anteriormente, con algunas variantes. (Carpentier. 2004. Pág. 30-31)

No obstante lo antes expuesto sobre el *areíto*, es importante tener en cuenta que en lo musical propiamente dicho, los cronistas de Indias dejaron un vacío informativo de carácter musicográfico sobre las estructuras rítmicas, tipos de escalas musicales y transcripciones de cantos empleados por los aborígenes lo que no permitió la conservación y preservación de los mismos, a lo que se une la abrupta disminución de esta población debido a jornadas extenuantes de trabajo en los lavaderos de oro, suicidios masivos y epidemias. En este sentido, considero importante valorar el criterio expuesto por Fernando Ortiz en su libro *Africanía de la música cubana*, cuando expone lo siguiente: “Nada musical de los indios fue transmitido a sus sucesores en el dominio de la Isla de Cuba.” (Ortiz. 1965. Pág. 13)

Como se puede entender a través de esta cita, Ortiz se refiere a los elementos musicales antes expuestos de la cultura musical aborígen cubana que no lograron trascender históricamente, pero de inmediato, al hablar de los demás aspectos, los cuales se conocen a través de los cronistas de Indias, dice lo siguiente:

Sin duda, los indios cubanos, al menos los taínos, tenían música, instrumentos, bailes y cantos. Así se sabe por noticias que ciertos historiadores españoles, sus contemporáneos, dan acerca de aquellos aborígenes y de los que poblaban la vecina isla Española o Quisqueya, que pertenecían a semejante cultura. (Ortiz. 1965. Págs. 13-14)

Más adelante continúa diciendo:

De las noticias de los antiguos y de los datos arqueológicos, se deduce claramente que los indoantillanos usaban para su música ciertos tambores, llamados *mayohuacán*, hechos todos de madera y sin cuero, totalmente xilofónicos como los llamados *teponaztle* de los indios mexicanos; y además tenían *guamos*, o grandes cobos y pequeños caracoles marinos como trompas; ciertas *flautillas*, construidas quizás de canutos o de huesos; *maracas* y *cascabeles* hechos de conchas univalvas. Es cuanto se sabe de su instrumentario musical, aparte de las cuerdas vocales de sus gargantas. (Ortiz. 1965. Pág. 15)

De estos instrumentos actualmente sobreviven la maraca, el güiro y el guamo; este último se utiliza como instrumento de comunicación en la vida rural.

Es importante aclarar que los primeros pobladores de Cuba no desaparecieron totalmente. Por lo general, se ha tenido el criterio de que la población aborigen se había extinguido, lo que no se corresponde con la verdad histórica. Diversos hechos propiciaron la supervivencia de algunos grupos, los cuales posteriormente les permitirán integrarse a través de un lento proceso.

En la primera mitad del siglo XVI algunos grupos de indios lograron escapar a zonas intrincadas. A este hecho se unió el acto de rebeldía de algunos que enfrentaron a los colonizadores. Sobre estos acontecimientos, Cantón Navarro explica lo siguiente: “Muchos huían a las montañas como *cimarrones* y alzaban allí sus campamentos o *palenques* de donde salían a menudo para hostilizar a las villas

y quemar caseríos. Otros desplegaban luchas mas activas como el cacique Guama [...]” (Cantón. 2001. Pág. 28)

Un destacado líder indio fue también Hatuey, proveniente de La Española, el cual organizó grupos rebeldes. Las prédicas del Padre Fray Luis de las Casas y la situación imperante posibilitaron, en el año 1542, la aplicación de las Nuevas Leyes, -la que se comenzó a hacer efectiva en 1552- dando pie a la abolición del sistema de encomiendas. Sobre dicho sistema, el profesor Cantón explica lo siguiente:

La servidumbre de los indios se llevó a cabo mediante el sistema de “encomiendas”. A cada colono – encomendero- se le entregó un cierto número de indios –encomendados-, que variaba según la categoría de dicho colono. Formalmente, la encomienda tenía como fines la conversión de los indios a la fe cristiana, su adiestramiento en el trabajo y en las prácticas civilizadas. Los reyes ordenaron que se les tratara bien, se les alimentara y vistiera adecuadamente y se les reconociera a todos los derechos como súbditos de España.

Pero esas buenas intenciones quedaron sobre el papel. (Cantón. 2001. Págs. 27-28)

De tal forma en lo referente a la aprobación de las Nuevas Leyes, jugaron un papel destacado en primer lugar el Padre Fray Luis de las Casas, luchador incansable por los derechos de los indios, así como el teólogo Francisco de Vitoria, sobre quienes en el *Diccionario Enciclopédico Olimpia* aparece la siguiente información:

En 1542 se promulgaron las Nuevas Leyes de Indias, prohibiendo la esclavitud, regulando el trabajo de los indios y limitando drásticamente la institución de la encomienda. Triunfo indudable de la tozudez de De las Casas, pero también del trabajo de brillantes juristas y teólogos como

Francisco de Vitoria y muchos otros, las Nuevas Leyes suscitaron violenta oposición en América [...] (Vásquez, ed. 1995. Pág. 298)

En Cuba el enfrentamiento de las encomiendas fue de menor grado. De tal forma, en 1552 se comenzaron a aplicar las Nuevas Leyes de Indias. A partir de ello, los indios se dedicaron a labores agrícolas y se relacionaron con los españoles que en la zona rural realizaban estos trabajos. Al respecto y refiriéndose a los aborígenes que lograron sobrevivir, José María Serna nos explica lo siguiente:

[...] como ya vimos, si bien los grupos de mayor desarrollo cultural desaparecieron como entidad social en el siglo XVI, ello en modo alguno significa que todos fueran aniquilados. Hay suficientes pruebas arqueológicas, antropológicas, lingüísticas, así como información documental de la época, para demostrar que sobrevivieron grupos aislados o bien, mezclados con el conquistador, o trasladados a sus lugares de origen, donde los europeos se establecieron en los sitios que aquéllos habían ocupado antes. En ambos casos se hizo patente la existencia indiscutible de las huellas de ambas culturas, y se demostró que el contacto entre estos grupos étnicos no fue tan efímero ni tan simple como en general se ha planteado. (Serna. 2007. Pág. 158)

De tal forma, todavía quedan, sobre todo en la zona oriental, comunidades de descendientes que conservan aspectos de la cultura de los primeros pobladores de la isla de Cuba. Un ejemplo de ello lo constituye la “Ranchería de Yateras”, en la provincia de Guantánamo y los poblados de El Caney, en Santiago de Cuba y Jiguaní, entre otros, de los cuales da testimonio a través de sus investigaciones y viajes a estas zonas de Cuba, Jesús María Serna en su libro *Cuba: Un pueblo nuevo; Herencias etnoculturales indígenas en la región oriental*. Esta supervivencia posibilitó la inserción de la cultura aborígen en la religiosidad popular cubana y el sincretismo que se produce a través de la interacción de lo hispano, lo aborígen y

la cultura religiosa de los grupos étnicos provenientes de la zona subsahariana de África, especialmente en la parte oriental de la Isla.

Entre los aspectos de la cultura del aborigen cubano que han logrado sobrevivir se pueden apreciar la presencia de términos lingüísticos propios de los primeros pobladores de la Isla en el habla cotidiana de la actual población, lo que es estudiado por la Academia Cubana de la Lengua. Sobre lo antes expuesto, Yohanis Balga Rodríguez, en el artículo “La vigencia del legado indoamericano en el habla culta de La Habana”, dice lo siguiente: “Los estudios lingüísticos realizados demuestran que las lenguas aruacas insulares influyeron únicamente en el nivel léxico de la lengua del colonizador [...]” (Balga. 2007. Pág. 43). Más adelante nos dice: “Sin embargo, muchas fueron las condiciones que favorecieron el enriquecimiento del fondo léxico del español insular caribeño con aruaquismos”. (Balga. 2007. Pág. 44)

A estos elementos de la lengua aruaca, típica de los taínos cubanos, se le unirán posteriormente términos indigenistas propios de los distintos grupos que poblaban la parte continental de América (mayas, quechuas, guaraníes, etc.). Al respecto Yohani Balga Rodríguez dice lo siguiente:

Debido al propio proceso de expansión colonizadora y al establecimiento de vínculos comerciales entre asentamientos españoles en el Caribe insular y el continente, el colonizador entró en contacto con culturas nativas, en muchos casos muy diferentes a las existentes en las Antillas, por lo que no le bastaron los aruaquismos para describirlas y tuvieron que aprender y utilizar los vocablos que daban nombre a los elementos autóctonos de la realidad americana continental que diferían de los conocidos en las islas.

De este modo llegaron para quedarse caribismos, mayismos, nahuismos, tupiguaranismos, así como quechuismos, que nos llegaron vía Panamá. (Balga. 2007. Pág. 44)

Estos términos lingüísticos y elementos de la religiosidad aborígen pasarán a través de la obra literaria a formar parte de los textos de canciones populares cubanas, variantes y tipos (1800-1934). En este sentido considero de alta significación analizar lo expuesto por J. J. Arrom en su estudio titulado “Mitos taínos en letras de Cuba, Santo Domingo y México”, aparecido en el *Boletín del Museo del Hombre Americano*, No. 3, de octubre de 1973, donde deja establecido su criterio sobre el *siboneyismo* cuando dice: “No tema el lector que en este trabajo trate de evocar ecos olvidados de la escuela sibonista, ni que pretenda resucitar algunos de aquellos pintorescos héroes románticos, disfrazados de indios, que estuvieron de moda en el siglo pasado.” (Arrom. 1973. Pág. 285)

En su valioso estudio J.J. Arrom analiza obras de cuatro poetas: José Joaquín Pérez, dominicano; Justo Sierra, mexicano y los cubanos José María Heredia y Gabriel de la Concepción Valdez (Plácido). Al respecto he considerado para esta investigación remitirme a los dos últimos –Heredia y Plácido- por el carácter geohistórico de sus poemas. Sobre José María Heredia, Arrom dice lo siguiente: “De José María Heredia seleccionamos una composición elogiada, traducida con frecuencia, citada en la historia y antología de la literatura hispanoamericana: la oda titulada *En una tempestad*.” (Arrom. 1973. Pág. 286). De esta obra, Arrom selecciona tres estrofas de las siete que integran el poema, y al respecto dice: “Quienes hayan seguido de cerca la trayectoria de la poesía hispanoamericana habrán notado que en las estrofas se conjugan elementos neoclásicos y vislumbres románticas.” (Arrom. 1973. Pág. 287)

En lo referente al romanticismo presente en el poema de Heredia, Arrom observa: “[...] la apasionada identificación con el paisaje, el predominio de tonos oscuros y sombríos, las vehementes exclamaciones y las rachas de fatalismo y tristeza que alteran la serenidad del poeta”. (Arrom. 1973. Pág. 287).

En cuanto al neoclasicismo dice lo siguiente: “Y neoclásico es ese hábito mitificador que convierte el huracán en animado gigante de los aires, envuelto en pardas vestiduras, que ‘los brazos rapidísimos enarca’” (Arrom. 1973. Pág. 287)

Más adelante sobre el carácter neoclásico de los poetas americanos de esta época, Arrom explica lo siguiente:

Es evidente pues que la tendencia a mitificar realidades americanas –se tratara de una tempestad, una fruta, un río o un paladín guerrero- era general en los poetas neoclásicos de todo el continente. Ahora bien, puesto que la tendencia consistía en describir lo americano en términos de la tradición grecolatina [...] (Arrom. 1973. Pág. 287)

A seguido y al analizar el contenido del poema de Heredia, Arrom explica lo siguiente:

¿En cuáles de los citados versos de Heredia pudiera haber huellas de motivos míticos taínos? Obsérvese, en primer lugar, lo que bien pudiera ser algo más que una sencilla coincidencia. El huracán, en la imagen de Heredia, “Los brazos rapidísimos enarca”. Y con los brazos enarcados, impulsando rápidamente los vientos, representaba al taíno, al numen que personificaba la devastadora fuerza del huracán. Y tal vez también pudiera ser algo más que mera coincidencia que haya sido en la región oriental de Cuba – de la cual era oriundo Heredia- donde se han encontrado numerosos cemíes que representaban esa figura. (Arrom. 1973. Pág. 288)

En este sentido considero útil citar al historiador Rafael Duarte Jiménez, quien en su artículo “¿Identidad cultural... santiaguera?”, editado en la revista *Del Caribe*, nos dice lo siguiente sobre los elementos aborígenes del sincretismo cubano presentes en la zona oriental de la isla:

La huella indígena debe ser lógicamente más profunda en la zona oriental que en el resto de la isla en tanto que ésta fue el principal escenario de los aproximadamente sesenta y cinco siglos del mundo aborigen; por cuanto allí estuvieron las grandes concentraciones de población indígena y las culturas

que alcanzaron un mayor desarrollo, como ha documentado perfectamente la arqueología. (Duarte. 1998. Pág. 98)

Y sobre Santiago de Cuba, la ciudad donde nació y vivió José María Heredia, expone lo siguiente:

Santiago de Cuba contó, además, con dos pueblos indios: Jiguaní y El Caney, lo cual determinó una presencia indígena hasta bien avanzado el siglo XVIII, es decir, aproximadamente trescientos años de convivencia y préstamos culturales recíprocos entre descendientes de siboneyes y taínos y criollos en formación. (Duarte. 1998. Pág. 98)

Más adelante Duarte pregunta:

¿Hasta qué punto la fuerte carga de magia y animismo que impregna la vida cotidiana del santiaguero contemporáneo no ésta relacionada con la huella del indio? Generalmente se atribuye al africano, sin embargo, paleros, santeros y espiritistas cruzados, usan el humo del tabaco en sus prácticas adivinatorias. ¿Dónde termina la magia taína y comienza la conga? Esa es una frontera aun poco explorada. (Duarte. 1998. Pág. 98)

José Juan Arrom en su artículo también nos brinda una valiosa información al analizar unos versos del poema “El pan de azúcar” de Gabriel de la Concepción Valdez (Plácido), donde observa la presencia de elementos propios del pensamiento mítico de los aborígenes cubanos y al respecto dice lo siguiente:

Los versos de Plácido son, por consiguiente, nostálgica añoranza del perdido paraíso taíno. En lugar de las airadas fuerzas aéreas descritas por Heredia, Plácido congrega una grey

huidiza de hupias. Inmerso en la corriente romántica no se conforma que las hupias bailen y ríen, las obliga además a que se junten “a discantar sus amores” y a que “lloren sus desventuras”. Y teniendo en mente las coloreadas estampas que adornan las cajas de tabacos habanos, las pinta ostentando “dorados carcajes” y “blancas y rojas plumas”. Pero hay algo más en el propósito de Plácido. Cuando llega el alba las obliga a que se retiren a su silenciosa morada de sombras, queda todavía flotando en la brisa el eco de la voz más evocadora de cuantas el indígena legó al cubano: Cuba, Cuba. (Arrom. 1973. Pág. 290)

El análisis que realiza J. J. Arrom en el poema de Heredia nos lleva a considerar una página significativa de la canción tradicional cubana de Gumersindo (Sindo) Garay, titulada “El huracán y la palma”, en la que se puede observar todo lo planteado sobre el animismo y el semitismo, presentes en ambos poemas.

A continuación citamos algunas estrofas, analizadas por Arrom, de los poemas de José M. Heredia y Gabriel de la Concepción Valdez (Plácido) y el texto de la canción “El huracán y la palma” de Gumersindo (Sindo) Garay, para la mejor comprensión de lo antes expuesto:

Estrofas de “En una tempestad” de José María Heredia

Llega ya... ¿No lo veis? ¡Cuál desenvuelve

su manto aterrador y majestuosa!...

¡Gigante de los aires, te saludo...

En fiera confusión el viento agita

las orlas de su parda vestidura...

¡Ved!... ¡en el horizonte

los brazos rapidísimos enarca,

y con ellos abarca
cuanto alcanzo a mirar de monte a monte!
¡Oscuridad universal! ... ¡Su soplo
levanta en torbellinos
el polvo de los campos agitados!...
En las nubes retumba despeñado
el carro del Señor, y de sus ruedas
brota el rayo, veloz se precipita,
hiere y aterra el suelo,
y su lívida luz inunda el cielo.
¿Qué rumor? ¿Es la lluvia?... Desatada
cae a torrentes, oscurece el mundo,
y todo es confusión, horror profundo.
Cielo, nubes, colinas, caro bosques,
¿do estais?... Os busco en vano:
Desaparecisteis... La tormenta umbría
en los aires revuelve un océano
que todo lo sepulta...
Al fin, mundo fatal, nos separamos:
el huracán y yo solos estamos.

(Arrom. 1973. Pág. 286)

Estrofas de “El pan de azúcar” de Gabriel de la Concepción Valdez (Plácido)

Los vivientes que algún día
triscan en tu espesura
hoy salen, como las hadas
al resplandor de la luna.
Entre las palmas esbeltas
y las flexibles yagrumas
a recordar lo que fueron
sus amplias sombras se agrupan.
Dorados carcajes llevan
y sus cabezas circundan
de garzas y tocoloros
con blancas y rojas plumas
Ya se apartan, corren, ríen,
callan, o bailan o se juntan
a discantar sus amores
o a llorar sus desventuras.
Así los bellos fantasmas
en la noche le saludan
hasta que el alba en oriente
la vuelta del sol anuncia.
Entonces rápidas vuelan

en la inmensidad se ocultan,
y solo se oyen sus ecos
que repiten: “¡Cuba...! ¡Cuba...!”

(Arrom. 1973. Pág. 289-290)

Texto de la canción “El huracán y la palma” de Gumersindo Garay (Sindo)

Silbaron los pinos, auxilio siniestro
Los cedros tranquilos expresan dolor
La ceiba frondosa temblando sonrío,
La yerba en el llano,
Sumisa al morir, pero hay una palma
Que Dios solamente,
Le dijo al cubano
Cultiva su honor.
Que erguida y valiente,
Con blanco capullo,
Que sirva de espada
Doblada hacia el suelo,
Besando la tierra
Batió al huracán.

(La pupila insomne. <http://lapupilainsomne.wordpress.com/...n-y-la-palma/>.
Recuperado 22/10/2012. 10:00 p.m.)

1.2. La raíz estética hispánica de la música cubana

La raíz española de la música cubana es altamente significativa. Ella es el resultado del asentamiento en la Península Ibérica de diversos grupos que le han ido proporcionando un extraordinario mundo sonoro.

Con relación a esta integración y sus orígenes, Juan Carlos Asensio plantea:

Como en el resto de las provincias del Imperio romano, Hispania recibió pronto el legado de la fe cristiana y con él comenzó a desarrollarse un rito que, con el tiempo, se fue convirtiendo en uno de los más desarrollados e influyentes de toda la cuenca mediterránea. Su unión con el África romanizada propició también, con toda seguridad, intercambios litúrgicos transcontinentales, al igual que la cordillera pirenaica nunca fue una barrera demasiado alta como para impedir las relaciones litúrgicas que, incluso se vieron incrementadas tras la invasión musulmana en 711, con la consiguiente huida de muchos hispanos a las regiones situadas al norte de los Pirineos. Tenemos noticias de la incipiente liturgia hispana, o al menos la constancia de prácticas litúrgicas desde las primeras épocas de la cristianización, como el excepcional testimonio de una peregrina que, a finales del siglo IV, nos ha dejado un fabuloso relato de su viaje a los Santos Lugares. (Asensio. 2009. Pág. 21)

A estos primeros momentos de la vida litúrgica cristiana de la Hispania observados por J. Carlos Asensio, le sucede la abrupta llegada de los visigodos en el año 414, los que, si bien se establecieron por poco tiempo, su cultura religiosa logró trascender históricamente.

Sobre la época de esplendor del periodo del reino visigodo en lo que respecta a la actividad litúrgica cristiana, Asensio dice lo siguiente:

El asentamiento del reino visigodo ya católico supuso una verdadera época dorada de la liturgia autóctona. De esta mezcla de cultura hispano-romana y visigótica nacieron los

grandes logros literarios, las colecciones de textos y otros elementos que posibilitaron la creación de un importante corpus litúrgico. (Asensio. 2009. Pág. 23)

No obstante los valiosos logros obtenidos por los visigodos, en el siglo VIII se llevó a cabo la invasión musulmana en la que se gestó la cultura mozárabe. De tal manera, la actividad musical visigótica se vio afectada. Acerca de lo cual Gérard Le Vot plantea que:

La llegada de los musulmanes a la península Ibérica y la formación de los sucesivos estados (emiratos, califato y reinos de taifas) producen un vuelco en la historia: la convivencia de los cristianos hispano-visigodos—mozárabes—, los musulmanes de diversas procedencias raciales _árabes de diversa filiación, beréberes norte-africanos, muladíes de origen hispano y eslavos[sic.] de diversas filiaciones y los judíos sefardíes —con gran ascendiente político y cultural— da origen a un ámbito cultural específico, el andalusí, donde las artes tienen un papel muy especial. La música practicada en los dominios musulmanes es lo que se conoce como andalusí, transmitida fundamentalmente por tradición oral. (Le Vot. 2001. Pág. 87)

Al referirse especialmente a la actividad musical sefardita, Gérard Le Vot plantea al respecto:

[...] es fácil comprender que si en la literatura y en el desarrollo de las artes la comunidad hebrea de Hispania vivió su edad de oro, ésta también se extendió al ámbito musical.

De las tres categorías de la poesía lírica sefardí en la Edad Media —litúrgica, paralitúrgica y profana—, las dos primeras eran acompañadas con música y, con toda seguridad, gran parte de la producción profana también iría musicada. (Le Vot. 2001. Pág. 89-90)

En el siglo XI se va a gestar el periodo de la restauración de la liturgia hispánica. Sobre esta etapa el profesor Jean-Yves Hameline dice lo siguiente:

En el 1080, en el marco del Concilio de Burgos, el rey Alfonso VI de Castilla y León establece para su reino el uso de los libros romanos, sumándose los territorios adscritos a las reformas gregorianas. Los demás reinos cristianos ya habían abandonado su uso, y los territorios que se conquistan pasan a utilizar inmediatamente el rito romano, salvo con una excepción hecha con los mozárabes de Toledo (de ahí el llamar a esta música *canto mozárabe*). (Hameline. 2001. Pág. 54)

En el siglo XV, poco antes de la expulsión de los moros de España, los portugueses comienzan la explotación de la fuerza de trabajo esclava de los grupos étnicos provenientes del África subsahariana, la cual había sido realizada con antelación por los árabes. “Así los portugueses iniciaron el negocio de la trata negrera el 8 de agosto de 1441.” (Andújar. 2004. Pág. 29) Estos grupos al asentarse en España se comienzan a insertar en la vida cultural, lo que les era permitido al participar en las festividades religiosas del Corpus Christi. De su actividad musical sólo queda la información histórica, ya que no contamos con transcripciones musicográficas de las mismas.

En este mismo siglo comienzan a llegar a España los gitanos, quienes lograron trascender a través de la música y la danza, integrándose en Andalucía a los aportes musicales y danzarios de los mozárabes y sefardíes.

De distintas zonas geográficas de España: Andalucía, Galicia, Islas Canarias, País Vasco, Cataluña, entre otros, llega a Cuba la influencia de las estructuras rítmicas de las danzas regionales, el fandango y sus variantes, la jota, el bolero, el flamenco, algunas de las cuales retornaron enriquecidas como la zarabanda, la chacona y el fandango.

El *Diccionario Harvard de la Música* al definir el arte musical danzario como “flamenco”, plantea lo siguiente:

Flamenco. Un repertorio de música y danza de Andalucía, en el sur de España. Sus orígenes siguen siendo muy debatidos y se han atribuido tanto a los pueblos arabófonos que entraron en España procedentes del norte de África, como a los gitanos, que llegaron del este o del norte (incluidos los Países Bajos, de los que, según algunos estudiosos, toma su nombre), entre otros. Su asociación con los gitanos sigue siendo muy fuerte. El repertorio incorpora estilos de canto (como el cante hondo o jondo, un término que se aplica a veces al repertorio en su conjunto), danzas (con una postura erecta, golpes con los pies y chasqueos de dedos) y acompañamiento guitarrístico (en el que se destaca el rasgueo y los pasajes virtuosísticos) característicos. Una gran parte de la música se vale del modo Mi o frigio y la frase descendente La, Sol, Fa, Mi es un diseño melódico conclusivo característico, aunque con significativas inflexiones microtonales. (Randel, ed. 1997. Pág. 427)

De igual forma, el fandango constituyó una de las danzas españolas significativas. Al respecto en el *Diccionario Oxford de la música* aparece la siguiente definición:

FANDANGO. Danza española animada, en compás ternario. Algunas autoridades la creen de origen americano, popularizada sólo desde el siglo XVIII en la madre patria; pero en general se la considera como una de las danzas españolas más antiguas, más conocidas y practicadas, y de estirpe más puramente nacional. (Scholes. 1973. Pág. 494)

Según la musicóloga María Teresa Linares al estudiar el origen del punto guajiro y su relación con la música proveniente de la raíz española de la música cubana dice:

El fandango es un género del cual hablan muchos especialistas y algunos consideran que regresó a España desde América como la zarabanda y la chacona. La hipótesis más interesante, después de ésta no confirmada, es la que plantea que el mismo procede de las antiguas *tonás* de *cante jondo*. Esta teoría nos parece más acertada, pues, de cierto, surgieron formas distintas del fandango en regiones diferentes de España y, además, con nombres locales, como los verdiales de Málaga – que se tocan con violines-, los fandangos de Huelva, de Granada , Alonso y Lucena, en Andalucía. (Linares. 1999. Págs. 30-31)

El *Diccionario Harvard de la música* al referirse a la relación de la melodía con la armonía que le complementa, explica lo siguiente: “Las secciones pueden concluir en la dominante (también descrita como la tónica en el modo de Mi o frigio de una gran parte de la música folklórica española: véase también Flamenco).” (Randel. 1997. Pág. 418) Este último aspecto jugó un papel destacado en el tratamiento armónico del punto guajiro cubano.

Un aspecto importante de la historia de la música española que antecede al nacimiento de la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934) lo significó la influencia de la música italiana en el desarrollo de la música vocal-instrumental del siglo XVIII con la ópera, en la que se observa la utilización de intervalos de 3era. y 6ta. en el tratamiento del dúo de voces y en las anacrusas, diatonismo y lirismo, lo cual también aparece en el villancico coral de los siglos XV y XVI, el que “[...] ya se acercaba al madrigal, y el contacto con Italia produjo una variedad de madrigal más verdadera y más desarrollada [...]” (Scholes. 1973. Pág. 46)

SOLEARES

JUAN SERRANO

The musical score is written for guitar and voice. It consists of eight staves. The first staff shows the vocal line with lyrics 's a m i i i s a m i' and a guitar accompaniment. The second staff continues the vocal line with lyrics 'i i i s a m i' and guitar accompaniment. The third staff shows the guitar accompaniment with chords E, E7, Fmaj7, E, Fmaj7, and E. The fourth staff shows the guitar accompaniment with chords C, C7, Dm, and E. The fifth staff shows the guitar accompaniment with chords Fmaj7, G, G, E, Fmaj7, and E. The sixth staff shows the guitar accompaniment with chords E and E. The seventh staff shows the guitar accompaniment with chords E and E. The eighth staff shows the guitar accompaniment with chords C and Do.

SOLEARES (CONT.)

JUAN SERRANO

p i m i

p i m i

Fa *Mi* *Mi* *E7 Mi* *F Fa* *E Mi*

Adim VII La

i a m i

V G7 Sol *III F7 Fa* *II E7 Mi*

III C Do *Csus. Do* *CDo* *CHIG7 Sol* *G7(6) Sol* *G7 Sol* *CI F7 Fa* *F7(6) Fa* *F7 Fa*

E7 Mi *E7(6) Mi* *E7 Mi* *La* *Am* *La Am sus. Am* *G6 Sol* *G6 sus. Sol* *G6 Sol* *La* *Am*

E Mi *E7 Mi* *Fmaj7 Fa* *E Mi* *CI F Fa* *E Mi*

FANDANGOS—DE-HUELVA

JUAN SERRANO

Lyrics: s a m i s a m i

Chords: E Mi, G7, F7, G7, F7, E7, Am Lam, G, F, E, Am Lam, G, F, E, Am Lam, C Do

FANDANGOS—DE-HUELVA (CONT.)

JUAN SERRANO

Chords and fingerings indicated in the score:

- Staff 1: Cl-F, Fa
- Staff 2: C, Do
- Staff 3: G7, Sol
- Staff 4: C, Do
- Staff 5: E, Mi, G, Am, Lam
- Staff 6: G, Sol, (Cl) F, Fa, E, Mi

FANDANGOS—DE-HUELVA (CONT.)

JUAN SERRANO

p

E
Mi

G

Am
Lam

G

Cl
F

Sol
Fa

E
Mi

E7
Mi

G

E
Mi

G

Am
Lam

Cl - F
Fa

E
Mi

Otro aspecto del aporte de la raíz hispánica de la música cubana se hace sentir en el desarrollo de la música instrumental, la cual sirve de base para la realización de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934). Desde los primeros años del siglo XVI participan en la vida musical de la Isla algunos músicos, sobre los cuales, Alejo Carpentier nos dice:

Hasta nosotros llegaron los nombres de un Porrás, cantor, y de Alonso Morón, vihuelista, probablemente vecino de Bayamo y pariente de otro Morón que marchó a Nueva España, con su ‘caballo overo’. Mucho más clara nos resulta, en este grupo, la personalidad de Ortiz *el músico* -como lo llamaba insistentemente Bernal Díaz del Castillo-. Vecino de Trinidad, Ortiz era considerado como notable tañedor de vihuela y de viola. (Carpentier. 2004. Pág. 21)

A estos primeros músicos les continúan los que integraron las bandas militares y los organistas de las capillas de música e integrantes de las orquestas para la actividad del teatro a partir del siglo XVIII, lo que fue favorecido de forma complementaria a través de los estudios teóricos para la composición. En este periodo se destaca la obra del Maestro Esteban Salas y de Castro.

El villancico y el romance español

Isabel Pope en su estudio sobre el villancico, el cual aparece en la edición del Fondo de la Cultura Económica del *Cancionero de Upsala*, señala: “A pesar del origen humilde que va implícito en su nombre, el villancico (villanus-villano), canción popular de los villanos en las aldeas medievales, fue cultivado en el Renacimiento con una extraordinaria predilección por poetas y músicos de la corte.” (Pope. 1944. Pág. 15)

Por otra parte, y al referirse a las estrofas del villancico, Miguel Ortiz dice lo siguiente:

En su origen estaban compuestas preferentemente por versos hexasilábicos y octosilábicos organizados según un esquema fijo: un **estribillo** o cabeza del poema, con una extensión de dos o cuatro versos en los que se enuncia el tema; la **mudanza**, formada por una estrofa (o varias) que frecuentemente es una redondilla; y la **vuelta** constituida por un verso de enlace y uno o dos versos que repiten total o parcialmente la cabeza del poema o estribillo.

Sirva una composición de Juan del Encina como ejemplo:

Estribillo

*¡Ay, amor, a cuántos tienes
cativados
que no te son obligados!*

Mudanza 1

*Cativas el corazón,
que razón que no catives;
no te gobiernas ni vives
por derecho ni razón;*

Vuelta

*tiene muchos tu afición (**verso de enlace**)
cativados
que no te son obligados.*

Mudanza 2

*Cativaste mi querer
do mi fe recibe engaño
y no miras quanto daño
se me puede recrecer.*

Vuelta

¡Quántos tiene tu poder (verso de enlace)

Cativedos

Que no te son obligados!

(Ortiz. 2009. www.papelenblanco.com/diccionario-literario-villancico. Recuperado 13/09/2015. 10:30 a.m.)

En cuanto a los antecedentes del villancico, Isabel Pope plantea:

[...] en la misma época de los primeros trovadores aparece esta forma en la Andalucía árabe en el Cancionero del poeta andaluz Aben Cuzman. Esta forma se denominó zéjel. Historiadores andaluces contemporáneos dicen que fue cultivada aún en épocas anteriores por poetas andaluces. El idioma en que se escribió el zéjel era una mezcla del árabe vulgar con el romance [...] (Pope.1944. Pág. 27)

Más adelante, sobre la influencia de la cultura árabe en el villancico y sus características dice lo siguiente:

Estas, a su vez, ejercieron su influencia, pasando el tiempo, particularmente sobre la lírica de la Península. El estilo oriental del canto, los instrumentos orientales y sus métodos de ejecución e incluso algunas melodías pasaron a la España cristiana. Prueba de ello son los muchos documentos contemporáneos que existen desde las miniaturas de los códices de las Cántigas de Alfonso X, que muestran a cantantes e instrumentistas árabes en la corte castellana, cantando y tocando junto a músicos cristianos. ((Pope. 1944. Pág. 28)

Existen en torno a los orígenes de *zéjel* dos criterios. Sobre ellos el *Diccionario Oxford de la Música* los divide de la manera siguiente:

Romanistas (que negaban la influencia oriental) y *arabistas* que como en el extremado caso de Julián Rivera, proclamaban un origen árabe para toda la poesía y la música europea.

El descubrimiento reciente, realizado por distintos hebraístas y arabistas y presentado a los filólogos romancistas por Dámaso Alonso, de que los viejos poetas judíos de España utilizaban como estribillos en sus composiciones versos en lengua vulgar, que por su forma y contenido son verdaderos villancicos, a restado importancia a la querella en torno al *zéjel* –nueva forma de glosa- y a retrotraído la cuestión de la glosa o mudanza, al villancico mismo, ya que los especímenes españoles, anteriores en un siglo a la obra del trovador más antiguo conocido, son las primeras muestras de poesía lírica neolatina, los primeros ejemplos de lírica en lengua vulgar. (Scholes. 1973. Pág. 1,237)

En este sentido y en relación con la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934), en especial de la habanera y en el bolero tradicional, podemos observar que en el villancico existían elementos primigenios de las mismas, los cuales desde antes del siglo XIV están presentes en la cultura musical española. Así vemos como en lo rítmico aparecen la estructura del *cinquillo cubano*, así como otras estructuras sincopadas y el tratamiento de la melodía a dos voces paralelas formadas por intervalos de terceras y sextas.

Ejemplo de ello se puede apreciar en el Canto No. 51 del *Cancionero de Upsala*, “Si amores me han de matar” –Cantus y Cantus secundus-, tanto en los compases iniciales como en el transcurso de la obra.

Cantus
Cantus Secundus
Altus
Tenor
Bassus

Si a - mo - res me han de ma - tar, [me han de ma - tar,
 si plu - guies - se a mi cui - da - do [a mi cui - da - do]

Si a mo - res me han de ma - tar, [si a
 si plu - guies - se a mi cui - da - do, [si

Si a mo - res me han de ma - tar, [a
 si plu - guies - se a mi cui - da - do [a

Si a mo - res me han de ma - tar, [me han
 si plu - guies - se a mi cui - da - do [a mi

Si a mo - res me han de ma - tar, [si a - mores
 si plu - guies - se a mi cui - da - do [si plu - guies -

Si a - mo - res me han de ma - tar, si a mo res
 si plu - guies - se a mi cui - da - do, si plu - guies

mo - res] me han de ma - tar, a - go - ra tie - nen lu - gar.
 plu - guies - se a mi cui - da - do que me pu - dies - se a - ca - bar,

de ma - tar, si a - mo - res me han
 mi cui - da - do] si plu - guies - se a mi cui -

de ma - tar, a - go - ra
 cui - da - do] que me pu -

me han de ma - tar, a - go ra tie - nen lu -
 se a mi cui - da - do] que me pu - dies - se a - ca -

[10]

me han de ma tar, [si a mo. res me han de ma - tar,] a - go - ra
 se a mi cui - da do [si plu. guiese a mi cui - da - do] que me pu
 [a. mo - ra] a - go - ra tie - nen lu - gar. [a - gc - ra tie nen 'a -
 [a. ca - bar que me pu. dies - se a - ca - bar,] de ma tar, a - go ra tie
 nen lu gar [tie nen - da - do que me pudies - se a ca bar,] tie - nen
 lu - gar. a - go - ra tie nen lu gar. dies - se a - ca - bar, a - go - ra tie
 nen lu gar. gar, tie - nen lu - gar a - go - ra tie -
 nen bar, a - ca - bar, a - go - ra tie -

tie - nen lu - gar, a - go - ra tie - nen lu - gar, [tie - nen lu - gar,] a -
 dies - se a - ca - bar, [que me pudies - se a ca - bar,] a - ca - bar,] a -
 gar, lu - gar, a - go - ra] a - go - ra, a - go - ra tie -
 lu - gar,] a - go - ra tie - nen lu - gar, a - go - ra tie -
 ca - bar,] a - go - ra, a - go - ra tie - nen lu -
 b lu - gar, a - go - ra, a - go - ra tie - nen

El romance español

De igual forma, el romance español constituye un elemento angular en el desarrollo de la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934), fundamentalmente en lo que se refiere a los elementos literarios que la caracterizan.

Sobre el romance, en el *Diccionario Oxford* aparece la siguiente definición:

Los romances españoles son composiciones poéticas caracterizadas por su forma (también llamada romance), compuesta por versos octosílabos que llevan una asonancia uniforme en los versos pares (aunque hay quien los considera versos asonantados de dieciséis sílabas divididos en dos hemistiquios), y por su estilo épico-lírico (estilo en el que las galas propias de la composición lírica, y su tono personal, no estorban la narración). (Scholes. 1973. Pág. 1055)

En cuanto a la influencia del romance en la cultura cubana, Alejo Carpentier en *La música en Cuba* dice:

Su huella se encuentra, muy viva y profunda, en los cantos de campesinos blancos, y muy principalmente en lo que se refiere a las versiones extremeñas. Cualquier *guajiro* cubano podría “entonar” algunas de sus coplas tradicionales:

*Ese caballo fue mío,
valiente caminador;
fue de un gobernador,
de la Provincia del Río, etc.*

(Carpentier. 2004. Pág. 35)

El romance español influyó notablemente en la cultura musical cubana, en especial en lo referente al texto de los cantos que se derivaron de los mismos, los cuales trascendieron a la cultura de los niños cubanos que los cantaban y bailaban tomados de la mano, todavía lo realizan en las guarderías en las rondas infantiles,

entre las que se pueden mencionar (como cantos): “Señora Santa Ana”, “Doña Ana”, “Señor don Gato”, “Mambrú” y “¿Dónde vas Alfonso XII?”.

Ampliando este criterio, Zoila Lapique nos dice lo siguiente:

El romance resistió aún más la prueba del tiempo, al rebasar sus límites e insertarse en los cantos y juegos de los niños cubanos y de otros países, en especial de América Latina, transmitidos de una generación a otra. Por supuesto, las versiones orales con el tiempo han sufrido variantes, igual que ocurrió con el romancero que conservan los adultos, pero esas versiones, aún con muchos cambios, son perfectamente reconocibles. (Lapique. 2008. Pág. 36)

¿Dónde vas, Alfonso XII?
(Cuba)

Lento *mf* *crab* *arr: Elveto Gilra* *can-*

i Dón-de vas al- fon- so do - ce? *i* Dón - de
ya mar- ce - des es- tá muer - ta, muer- tags

mf
i Dón- de vas al - fon- so do - ce?
ya mar- ce - des es- tá muer - ta

mf
i Dón- de vas? — *i* Dón- de vas?
ya mar- ce - des muer- tags tá

do *f*
vas? tris- te de mí. Voy en
tá que yo la ví. Cua - tro

i Dón - de vas? tris- te de mí.
muer- tags - tá que yo la ví.

f
tris - te de mí. — Voy en bus -
que yo la ví. — Cua - tro du -

i. Dónde vas... 2.

mf

bus - ca de mar - ce - des quea - yer
 du - ques la lle - va - ban por las

Voy en bus - ca de mar - ce - des
 cua - tro du - ques la lle - va - ban

ca de mar - ce - des
 ques la lle - va - ban

p

tar - de no la vi, quea - yer
 ca - lles de ma - drid, por las

mf

quea - yer tar - de no la vi,
 por las ca - lles de ma - drid,

mf

no la vi,
 por ma - drid,

tar - de no la vi.
 ca - lles de ma - drid.

p

quea - yer tar - de no la vi.
 por las ca - lles de ma - drid.

p

no la vi.
 por ma - drid.

1.3. La raíz estética africana de la zona subsahariana

Debido al trato que sufrió la población aborigen, ésta disminuyó bruscamente, de tal modo, que a mediados del siglo XVI quedaban pocos indios en Las Antillas. Esta situación fue causada por el sistema feudal de las encomiendas basado en el establecimiento del *requerimiento* y la *guerra justa*, a través de los cuales “Si no se acogían a los términos del Requerimiento se les amenazaba con la Guerra Justa, la cual permitía la esclavización de los indios.” (Peguero y Santos. 1988. Pág. 59)

Ante este ordenamiento reaccionaron los sacerdotes dominicos de los que los historiadores Valentín Peguero y Danilo de los Santos dicen lo siguiente: “Las ardorosas defensas promovidas por los dominicos terminaron por imponer a la Corona una legislación protectora, que se inicia con las **Leyes de Burgos**, promulgadas en diciembre de 1512 y ampliadas luego en 1518.” (Peguero y Santos. 1988. Pág. 59). Se continúa en el 1542 con la aprobación de las *Leyes Nuevas*, las que comenzaron a aplicarse en Las Antillas en 1552.

La disminución de la fuerza de trabajo aborigen llevó a los conquistadores a pensar en la idea de llevar a Las Antillas esclavos de África. Acerca de la fecha del arribo de los primeros esclavos a Cuba existen diversas opiniones de historiadores, lo que la hace imprecisa. En este sentido, se debe tomar en cuenta el criterio de José Cantón cuando dice lo siguiente:

La esclavitud de los negros se conocía ya en la Península, posiblemente desde la dominación árabe; pero fueron los portugueses que dieron el gran impulso a la trata de negros e iniciaron el tráfico directo con los países africanos. Desde los comienzos del siglo XVI (1503), hubo esclavos negros en La Española, y posiblemente los conquistadores procedentes de esta isla trajeron algunos a Cuba. (Cantón. 2001. Pág. 28)

Así vemos que en las raíces africanas de la cultura musical cubana participaron grupos de diferentes etnias, entre las que se destacan fundamentalmente la lucumí, conga, arará y carabalí.

Debido a la experiencia tenida con los aborígenes, las autoridades españolas permitieron a los distintos grupos étnicos africanos –arará, lucumí, carabalí y conga- reunirse en sociedades de socorro y ayuda mutua conocidas como *cabildos de nación*. Esto contribuía a separarlos socialmente. Al respecto, el musicólogo Argeliers León, en su libro *Del canto y el tiempo*, dice:

Los cabildos tenían una organización que imitaba la de la corona. Había un rey y una reina del cabildo, cargos éstos que no tenían que corresponder precisamente en un matrimonio, aunque podía ser. Luego, en el transcurso del trabajo prevalecía la jerarquía de uno u otra según las capacidades para manejar los asuntos religiosos. Había un tesorero, un secretario de actas (especie de guardador del sello), un mayordomo, y toda una *corte* formada por los principales ahijados de la *dueña o dueño de la casa*, con sus pugnas, sus intrigas, sus chismes, sus diferentes sumisiones a los dictados de los padrinos, etc. (León. 1985. Pág. 37)

Sobre el carácter institucional de los cabildos, Argeliers León dice lo siguiente:

Los *cabildos* se inscribían en un registro de sociedades, de acuerdo con lo estipulado por la legislación al respecto, tomando un nombre católico, como Sociedad Santa Teresa, Sociedad del Santo Cristo del Buen Viaje, Sociedad San Lázaro, etc. La casa del *cabildo* se convertía en un santuario, con un altar donde figuraban las imágenes del bulto, casi siempre en lo que era la sala de la casa. Este altar se decoraba con búcaros, flores naturales o de papel, y con cuantas figurillas pudieran tener algún significado o implicar un tributo a la deidad africana representada por los *santos* católicos puestos en el altar [...] (León. 1985. Pág. 38)

Sobre los orígenes y la ubicación geográfica de la cultura *yoruba* o *lucumí* el *Diccionario Enciclopédico*, Ediciones Olimpia, dice lo siguiente: “**Yorubas**, pueblo negro de África que habita la parte occidental de Nigeria, Benin y Togo. Se les

considera los descendientes de los fundadores de Ifé y Benin (cuyo apogeo se sitúa en los ss. XIII y XIV).” (Vásquez, ed. 1995. Pág. 1506)

En cuanto a su presencia en Cuba, el investigador Elio Orovio plantea que “[...] se radicaron, como mano de obra, en toda la Isla, principalmente en las provincias de La Habana, Matanzas y Las Villas. Llamados *lucumís*.” (Orovio. 1992. Pág. 511)

Sobre la actividad musical *yoruba* en la parte oriental de la Isla, el profesor León dice lo siguiente:

La música de procedencia yoruba se encuentra muy alterada en las dos provincias orientales, no solamente sus textos y melodías, sino el instrumental, recurriéndose a cualesquiera otros tambores locales, sin someterlos a las prácticas consagratorias que todavía se observan como los *batá*, los *iyesá* y los *olokum*. Estas diferencias entre las tradiciones de origen yoruba se deben a la presencia de grupos africanos en número más o menos determinante así como por diversas circunstancias que hicieron que se encontraran en los diferentes sitios; éstos serían explicables siguiendo la expansión de la industria azucarera y los lugares en África en los cuales operaban las *compañías* que se dedicaron al negocio de la *trata* en el siglo pasado. (León. 1985. Pág. 36)

A través de la *regla de Ochá*, fundamento de la religión *lucumí* o *yoruba*, es que se conocen las divinidades u *orishas*. (León. 1985. Pág. 38)

Sobre el mismo tema, Zoila Gómez y Victoria Eli dicen lo siguiente:

Desde los primeros momentos, la iglesia cristiana atrajo a los negros, quizás porque en sus creencias religiosas, la idea de las deidades y los enormes poderes a ellas atribuidos no eran del todo incompatibles con los nuevos santos que le presentaba el catolicismo. Rápidamente se opera un proceso de sincretismo – más arriba señalado en los indígenas- en Cuba, por ejemplo, que permanece hasta nuestros días, donde San Lázaro se

convirtió en *Babalú Ayé*; la Virgen de Regla en *Yemayá*; Santa Bárbara en *Changó*; San Norberto en *Ochosi*; el Niño de Atocha, San Pedro o el Ánima Sola en *Eleguá*, la Virgen de las Mercedes en *Obatalá*, y así sucesivamente. El más poderoso factor de atracción, de nuevo, fue la música. (Gómez y Eli. 1995. Pág. 58)

El nivel organizativo y jerárquico de la religión *yoruba* en Cuba tenía un primer nivel de dirección que eran los *babalawos*. Le seguían los *babalochas* (hombres) o *iyalochas* (mujeres o madrinas) –santero y santera respectivamente- de gran prestigio y sus ahijados. Le continúan jerárquicamente los *achokún*, *italeros*, los *osainitas*, *afinfin*, dedicados a actividades especiales. (León. 1985. Pág. 40)

Los complejos instrumentales y sus tocadores, por su importancia en el rito, tenían un nivel jerárquico en la religión *yoruba* cubana. Estos complejos son los tambores *batá* e *iyesá*, los que no eran afinados por fuego sino por tensión de las cuerdas que unía los parches o cueros del instrumento. El complejo del *batá* está compuesto por tres tambores: el *okónkolo*, el *itótele* y el *iyá*. Estos instrumentos cuentan con una preparación ritual en que recibe el (*añá*) que los santifica y el instrumentista, el *aché*. Los tambores tienen insertadas unas campanitas de metal: *chaworo* y completa el complejo unos güiros redondos recubiertos de una malla con semillas exteriores adheridas, conocidos como *abwes* o *chequeré*. (León. 1985. Pág. 40)

Sobre la importancia y función ritual de los instrumentos del complejo *batá* y sus tocadores, Argeliers León plantea lo siguiente: “[...] sin contar la otra jerarquía que impone la capacidad o calidad ejecutante del tamborero y cierto *poder* o *gracia* (*aché*) que necesita para poder *hablar* por medio del los tambores, es decir, lograr que el toque llegue al oído de las divinidades.” (León. 1985. Pág. 40)

Sobre el complejo instrumental *iyesá*, el investigador musical Elio Orovio en el *Diccionario de la música cubana* dice lo siguiente:

IYESÁ, TAMBORES. Conjunto instrumental compuesto por cuatro tambores (a los que se agregan dos agogó y un güiro) que resuena en los ritos y fiestas de los *iyesás* –grupo

perteneciente a la cultura yorubá-, junto a los cantos y bailes. Son sagrados, tienen poderes secretos, *añá*, como los batá. (Orovio.1992. Pág. 251)

También tenemos en la vida ritual *yorubá*, el coro en el que los cantos son de carácter responsorial. Sobre la actividad del coro y las funciones de sus integrantes, Argeliers León dice lo siguiente: “Otro sector, no exactamente una jerarquía, lo constituyen los individuos, hombres y mujeres que se especializan en *levantar* los cantos propiciatorios. Este personaje es el *akpwon*.” (León. 1985. Pág. 40)

La melodía en la música yoruba en lo referente al texto y sus orígenes ha sufrido cambios al conjugarse con términos de otras étnias y la lengua española. Sobre lo antes expuesto, Argeliers León nos dice: “Los caracteres sintácticos del yoruba se han suplantado por los de la lengua de dominación, así como se han perdido los valores tonales de aquella lengua.” (León. 1985. Pág. 42)

No obstante, en cuanto al lenguaje utilizado en algunos momentos, Fernando Ortiz dice lo siguiente: “Para el refuerzo de la oración o el encantamiento, se acude a ciertas palabras que son ininteligibles para el profano, y con frecuencia para el mismo sacerdote.” (Ortiz. 1965. Pág.190)

Con antelación, sobre el papel jugado por los cabildos en la conservación de la lengua yoruba dice:

Los *cabildos* de los *lucumíes* conservaron bastante la lengua africana original, aunque ya son muy pocos los viejos que puedan sostener una conversación en lengua yoruba, menos aún distinguir algunas diferencias dialectales que se conservaron hasta épocas bien recientes por los hijos y nietos de los últimos africanos. (León. 1985. Págs. 41-42)

La melodía presenta dos planos sonoros entre los que se mueven los sonidos que la integran, la cual puede ser pentáfona o heptáfona. En cuanto a los planos de sonoridad en que se mueve, A. León explica lo siguiente:

La estructura melódica que presentan los cantos de procedencia yoruba, se caracterizan, en la mayoría de ellos, por partir de un sonido agudo que adquiere un carácter relevante al ir acompañado de anacrusas y bordaduras, tener más valor a veces, y coincidir reiteradamente en varias *entradas del solista*. (León. 1985. Pág. 50).

Y más adelante dice: “A partir de este sonido o sonidos, la melodía baja por saltos hasta concluir en sonidos situados en un plano más grave, el cual se alcanza con un carácter aspirado, como conclusión de un esfuerzo.” (León. 1985. Pág. 50)

Las estructuras rítmicas o toques se caracterizan por la deidad a que sean dedicados y sobre la forma de utilizarlos A. León plantea:

Dentro de un toque a una divinidad, los patrones rítmicos pueden cambiar, pueden irse *transformando* por la variación gradual de uno de los tambores, al cual van incorporándose los demás tan pronto perciben este cambio, el cual, pasado un instante intermedio, configura un nuevo diseño rítmico. (León. 1985. Pág. 44)

Sobre las características generales de la cultura *conga* o *bantú*, en el *Diccionario Enciclopédico, Ediciones Olimpia*, leemos lo siguiente: “**Bantú**, adj. Perteneciente o relativo a unos pueblos de África surecuatorial formados por numerosas etnias. Sus lenguas, llamadas *bantúes*, pertenecen a una misma familia, distinta del grupo bosquimano-hotentote. Se dedican a la agricultura.” (Vásquez, ed. 1995. Pág. 164)

En cuanto al asentamiento de estos grupos en Cuba, el profesor Argeliers León dice lo siguiente:

El congo, como se conoció en Cuba a los hombres procedentes de aquella zona, se distinguió por su mayor adaptabilidad a las nuevas condiciones de vida, siendo muy apreciado para el servicio doméstico, y la negra para la atención de los hijos de los esclavistas. La zona que recibió mayores aportaciones de hombres del Congo fue la amplia extensión que se centra en la

llanura de Colón, y donde se conservan con perfiles más definidos las características de otros grupos afroides. No solamente por haber sido la zona que recibió mayor aportación de hombres a través del comercio esclavista, sino por haber correspondido a los momentos de expansión de la industria azucarera, a su eclosión por las tierras de esta porción central de la Isla, y a haberse desarrollado relaciones de producción que llevaron a una mayor distanciamiento del trabajador esclavo del resto de la población, lo que hizo que aquél conservara más nítidamente sus tradiciones culturales, particularmente en la primera mitad del ochocientos. (León. 1985. Pág. 61)

En el año 1868 se les ve en la parte oriental dedicados al cultivo de la caña de azúcar. En este período su actividad musical les lleva a conjugar los elementos del lenguaje de distintos grupos que integran esta comunidad –*Regla Mayombe, Regla Kimbisa y Regla Briyumba*–, lo que dificulta a los estudiosos de esta cultura la comprensión de los textos. No obstante lo antes expuesto, el profesor León señala lo siguiente: “Sin embargo, a pesar de las mezclas y alteraciones sufridas, el vocabulario palero sirve hoy para sostener una conversación simple y para intercambiar jaculatorias entre viejos practicantes de estas creencias.” (León. 1985. Pág. 63)

Más adelante, al comparar el canto de los *congos* con el de los *yorubas*, Argeliers León plantea:

De esta manera los cantos de procedencia conga se diferencian de los de origen yoruba. En éstos los cantos presentan giros melódicos más amplios, entre los cuales se desarrolla el canto, los hace más cercanos a la estructura musical tonal armónica. Ahora, en la música de origen bantú aparecen motivos cortos, de sonidos no precisos, que buscan su apoyo en un sonido terminal como si *cayeran* en él o lo *buscaran*. Los sonidos terminales pueden alternar en cada

motivo, formando como una referencia tonal que se reitera en todo el canto. (León. 1985. Pág. 63)

Al referirse a los cantos de origen bantú, Elio Orovio dice lo siguiente: “Los cantos suyos también utilizan, como otras expresiones de origen africano, la alternancia de solista y coro.” (Orovio. 1992. Pág. 47)

Sobre los *cantos de fundamento* Argeliers León dice lo siguiente:

“[...] son los cantos de *palo* propiamente dichos, los cuales comprenden *rezos*, para *abrir el altar* (comenzar una ceremonia) o para hacer anteceder ciertos cantos que sirven para *jalar la prenda*, es decir, para estimular los poderes mágicos que los oficiantes conservan en unos calderos de hierro o cazuelas de barro llamadas *nganga*. Con estos cantos se estimula también el estado de posesión entre algunos de los asistentes a una fiesta. (León. 1985. Pág. 73)

The image displays a musical score for a song titled 'Canto a Elebwa'. The score is written on six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, and the parts are labeled as 'solo' or 'coro'. The lyrics are: '¡Eh! - Ib-ba o-ri-sa, ib - ba la - ye - o a-ché mo-yu - -ba ¡Eh! Ib-ba o-ri-sa, ib - ba la - ye - o ¡Eh! - A - -có mo-yu -ba ¡Eh! Ib - ba o-ri-sa ib - ba la - ye - o A - -ché - mo-yu-ba o-ri-sa mo-yu-ba - o - mo-yu -ba o-ri-sa A - -ché - mo-yu-ba - o Mo-yu-ba o-ri-sa mo-yu-ba - o A -ché - mo-yu -ba - o -ba - o Mo-yu -ba o-ri-sa A -ché - mo-yu -ba - o'.

Canto a *Elebwa*, del grupo de origen *yoruba*.
Transcripción: Argeliers León.

Rezo del grupo bantú *biyumba*.
Transcripción: Argeliers León.

Con referencia a la actividad danzaria, A. León dice lo siguiente: “Los bailes en estos grupos no presentan la variada mimesis de los bailes de origen yoruba, a causa de la naturaleza de sus creencias, dentro de lo cual se desenvuelven canto y danza.” (León. 1985. Pág. 63)

En cuanto al instrumental podemos decir que, aunque es muy variado, la construcción de estos instrumentos es de simple elaboración, hechos de un tronco ahuecado, con un parche de cuero clavado en la parte superior. Entre ellos se encuentra el *complejo de los tambores yuca* (*caja, mula y cachimbo*). A este complejo se le integra el *catá* de madera percutido por dos pequeños bolillos. El músico que toca los tambores utiliza unas pequeñas maracas en las manos, llamadas *nkembis* de metal o *güira*. A los tres tambores *ngoma* se les une en su ejecución un percutiente de hierro, guataca de azadón o cencerro. También cuentan con el *garabato* que se hace de ramas flexibles y con él se golpea el suelo. Se les utiliza en los cultos de santería. La marímbula, el tingo-talango y el kinfuite que se ejecuta friccionando un cordel que atraviesa el parche o cuero son también otros de sus instrumentos. (León. 1985. Pags. 68 y 71)

Refiriéndose también al instrumental, Orovio dice lo siguiente: “Los tambores que se tocan en las congas callejeras y comparsas no son sino los de origen congo.” (Orovio. 1992. Pág. 47). Y con relación a las actividades festivas no rituales Elio Orovio continúa diciendo lo siguiente: “Una de las fiestas que celebraban estos grupos era la *macuta* de tipo profano” (Orovio. 1992. Pág. 47)

En el siglo XIX aparece en Cuba la Sociedad de Socorro y Ayuda Mutua conocida con el nombre de *abakuá*, la que constituyó una de las cuatro más importantes organizaciones religiosas en la cultura cubana. Esta se caracteriza por sus ritos y cantos, así como por la participación de grupos instrumentales. Al respecto, el profesor A. León plantea: “Junto a la música de los grupos religiosos de procedencia africana, tenemos la que se practica en las congregaciones llamadas *abakuá* o *ñáñigo*, consistente en cantos solos o acompañados de instrumentos.” (León. 1985. Pág. 79)

En el *Diccionario de la Música Cubana*, Elio Orovio dice, sobre el asentamiento de los grupos *abakuás*, lo siguiente: “[...] se desarrollaron a partir de 1836 en La Habana y Matanzas. Su origen se ubica en la región de Calabar. Las sociedades *abakuá* tiene la estructura de las agrupaciones de socorro mutuos, divididas en juegos, potencias o tierras. Pertenecen al complejo cultural-religioso carabalí.” (Orovio. 1992. Pág.17)

En lo referente a los orígenes religiosos y los complejos instrumentales que utilizan en la actividad ritual, el profesor Argeliers León señala dos órdenes: el primero integrado por el *empegó*, el *ekueñón*, el *enkrikamo* y el *seseribó*. Al referirse al *seseribó*, tambor simbólico, dice lo siguiente:

Este tambor lo lleva la jerarquía o *plaza* llamada *isué*, quien preside el orden de todas las ceremonias y, portando el *seseribó*, agitándolo constantemente, dirige las procesiones o *marchas*. Este instrumento es la representación de la *sikanekua*, una mujer que figura en los orígenes míticos de estas cofradías en África; la cual, por haber descubierto un misterioso pez (*tanzé*), que producía un bramido cuyo lenguaje sólo era conocido por un brujo (*Nasakó*), fue sacrificada. A

partir de este instante y las demás incidencias que produjo el descubrimiento de esta voz, es que se tejen todas las demás *historias*, cuya repetición simbólica constituye el cuerpo doctrinario de estas cofradías. (León. 1985. Pág. 82)

Entre los instrumentos del segundo orden tenemos los del complejo *biankoméko*: *bonko -echemillá*, *biankomé*, *obí-apá*, *kuchi-yeremá*, los *ítones*, el *ekón* y dos sonajas *eri-kundi*. (León. 1985. Pág.83)

Un lugar de alta significación lo constituye la casa donde se desarrolla el rito. Al respecto el investigador musical, Elio Orovio, nos dice lo siguiente: “Las fiestas o *plantes* se efectúan en el cuarto *fambá* y en las procesiones en que bailaba el ireme y los demás participantes a coro.” (Orovio. 1992. Pág. 17)

El coro es de carácter responsorial con un guía, el cual cuenta, de forma oral, las historias de los orígenes de la cofradía. El sistema es parecido al de la cultura bantú, pero más elaborado. En los cantos se llega a cantar por terceras, sextas y octavas paralelas. (León. 1985. Págs. 86-87)

El grupo *arará* se asentó básicamente en la provincia de Matanzas. Proviene del grupo étnico *ewe-fon* del antigua Dahomey, zona de África.

Sobre el instrumental *arará*, el investigador Elio Orovio plantea:

ARARÁ. Tambores. Generalmente se tocan tres, se les añade un cencerro y golpea con dos palos en el cuerpo de la caja o tambor de mayor tamaño. Se afinan por sistema de tensión. Por uno de sus extremos, presentan una abertura opuesta al parche y en ella se inserta un cilindro menor que le sirve de pie, aunque estos tambores se tocan reclinándolos en un banco o una horqueta de madera. Se decoran con dibujos y tallas geométricas que bordean todo el cuerpo del mismo. (Orovio. 1992. Pág. 35)

Otro instrumento que menciona Orovio es el *assongué*, tipo de maruga que se utiliza en la música arará. (Orovio. 1992. Págs. 41-42)

2. Factores socioculturales e instituciones religiosas y recreativas que influyeron en la interacción de las raíces estéticas de la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934)

En el periodo colonial cubano desde sus primeros momentos se van a presentar una serie de factores de carácter socio-cultural y religiosos que van a posibilitar la integración de las raíces estéticas de la música y, en especial, de la canción popular cubana del siglo XIX y primeras décadas del XX (1800-1934) variantes y tipos.

Estos factores fueron los siguientes:

1. Celebración de las fiestas del Corpus Christi y el día de los Santos Reyes (Epifanía)
2. Las actividades festivas de los campesinos (guajiros)
3. Las capillas de música de las catedrales de Santiago de Cuba y la Habana
4. Las actividades recreativas en los bodegones y tabernas del puerto de la Habana
5. El teatro
6. Las academias de baile
7. Las bandas de música
8. El palenque y el barracón
9. La vida musical de los negros curros
10. Los liceos, las academias y las sociedades musicales

2.1. La celebración de las fiestas del Corpus Christi y el día de los Santos Reyes (Epifanía)

Debido a la disminución de la población aborigen, comienza a aparecer una población –traída del África subsahariana a la Isla en condición de esclavos- que

poco a poco ayudó a cambiar el perfil cultural de la misma al insertarse en la vida socioeconómica como fuerza de trabajo y relacionarse con los españoles y aborígenes que aún quedaban. Estas relaciones se harán sentir en la celebración del Corpus Christi y de los Santos Reyes, fechas en que los integrantes de los cabildos de nación se les permitían participar

Al respecto Zoila Lapique nos dice lo siguiente:

Es menester recordar que en el siglo XVI las celebraciones más importantes de la vida colonial eran las fiestas religiosas católicas: de santos, del Santísimo Sacramento, las conmemoraciones y procesiones, los autos sacramentales y, sobre todo, los festejos extraordinarios al patrón tutelar de la villa, pues a éste se le atribuía plena responsabilidad en las necesidades, penas y alegrías de los vecinos. El Corpus - procesión efectuada el día del Santísimo Cuerpo de Cristo-, conjuntamente con la del patrón del pueblo, fue siempre de las más sobresalientes y de mayor lucimiento. (Lapique. 2008. Pág. 22)

La actividad del Corpus Christi fue cediendo su espacio a la de la Epifanía, el día 6 de enero, más propicia para estas celebraciones. Se les daba ese día a los esclavos para que participaran en las procesiones con sus cantos y danzas. Al respecto, Argeliers León nos dice lo siguiente:

Fueron muy comentadas las fiestas que se permitían a los negros el día 6 de Enero. Antes, el negro se había incorporado a la procesión de la festividad del *Corpus Christi* en mayo, interviniendo en las representaciones y mascaradas con que se cerraban estas procesiones. (León. 1985. Pág. 37)

Estas actividades anteceden a lo que posteriormente constituyó el carnaval.

2.2. Actividades festivas de los campesinos (guajiros)

A partir de las Nuevas Leyes se va a producir en la vida rural un proceso de integración étnica entre los españoles, aborígenes y negros libertos que va a determinar el nacimiento del campesinado cubano, quienes en sus fiestas (*guateques*), van a encontrar en el “punto guajiro” el medio de expresión musical que les va a identificar, en el cual priman los elementos hispánicos, tanto en lo instrumental y melódico como en lo referente al texto caracterizado por el empleo de décimas y cuartetos.

El proceso de evolución de la música de las fiestas campesinas va a ser estudiado por Argeliers León, quien dice lo siguiente:

En su evolución hay que tener en cuenta varios hechos que constituyen la base de ciertas expresiones musicales cubanas que se presentan más cerca de ese antecedente hispánico.

En primer lugar hay que considerar la presencia de una música que parte de la guitarra, con ella, una sonoridad de la cuerda pulsada y los caracteres criollos que van adquiriendo ambos: el instrumento y su manejo.

Esta música que se produce desde los primeros núcleos de población y se va alejando a medida que una población rural se va diferenciando de otra urbana, va convirtiéndose en campesina, se va haciendo *guajira*. (León.1985. Pág. 91)

También al complejo instrumental de cuerdas pulsadas se integra el güiro, utilizado tanto por los aborígenes como por los grupos étnicos de procedencia africana, muestra de esta integración étnica y musical.

Estas actividades constituyeron musicalmente el antecedente de la guaracha, guajira, clave y criolla.

2.3. Las capillas de música de las catedrales de Santiago de Cuba y la Habana

Desde las primeras décadas del siglo XVI las iglesias cubanas se convirtieron en centros de educación musical, tanto en lo referente a la formación de instrumentistas y compositores, así como en la educación del gusto musical de los feligreses que asistían a las actividades religiosas. Estas actividades alcanzarán en las catedrales de Santiago de Cuba y la Habana un destacado desarrollo en el siglo XVIII.

Ya en 1544 aparece en Santiago de Cuba, Miguel de Velázquez, considerado el primer músico cubano y de quien Alejo Carpentier nos dice lo siguiente:

Para mayor cubanidad era hijo de india y español y pertenecía a la primera generación nacido en la isla. Su padre era castellano, miembro de la familia del gobernador Velázquez. A su privilegiada alcurnia debió la suerte de ser enviado a Sevilla y Alcalá de Henares. Al volver a Cuba, el mestizo fue regidor del Ayuntamiento en 1544 y era canónigo de la catedral de Santiago de Cuba. En España había aprendido a “tañer los órganos” y conocía a fondo las reglas del Canto llano. (Carpentier. 2004. pág. 26)

En el siglo XVIII (1764) a esta capilla llega Esteba Salas y de Castro (Carpentier. 2004. Pág. 77), quien realizó una extraordinaria labor en la reorganización del Coro y la orquesta, así como en la composición musical dejando al morir un amplio catálogo de obras religiosas litúrgicas y no litúrgicas en el que se aprecian ya los elementos primigenios de la canción cubana, tanto en lo musical como en lo literario, lo que podemos observar en sus villancicos, donde se plasman en el texto los elementos de la flora y fauna tropical, así como el tratamiento de las estructuras rítmicas sincopadas (cinquillo) interaccionadas con la melodía de carácter italianístico en el dúo de voces caracterizado por el empleo de 3eras. y 6tas., ya empleadas por los polifonistas españoles del siglo XV. Este hecho constituyó un elemento de carácter geo-histórico trascendente en Santiago de Cuba, dado que esta interacción rítmico-melódica caracterizará posteriormente las obras de los trovadores del siglo XIX en esta ciudad, quienes lograron reconocimiento universal. Ejemplo de lo antes expresado se puede observar en las

coplas de “Nave mercantil”, en el texto de “Claras luces” y en la introducción de “Qué dulce melodía”.

En la capilla de la catedral de la Habana, Alejo Carpentier menciona los nombres de Juan Nepomuceno Goetz, director del coro y la orquesta, así como la labor de Cayetano Pagueras, compositor, quienes también desarrollaron una amplia labor en lo referente a la actividad musical de esta institución. (Carpentier. 2004. Pág. 108 y 113)

UNA NAVE MERCANTIL
Villancico a 3 con violines. Kalenda. 1791.

Tr. Miriam Escudero Esteban Salas (Cuba, 1725-1803)
SMEC, Leg. 2, Exp. 10.

Coplas a Duo

Moderado

Tiple
Moderado

Alto
Moderado

Tenor
Moderado

Violín 1°
Moderado

Violín 2°
Moderado

Trompa
Moderado

Bajo gral.
Moderado

1. Una Na - ve mer - can -
2. En el de San - ta Ma -
3. Co - mo só - lo, es Pan su

1. U - na Na - ve mer - can -
2. En el de San - ta Ma -
3. Co - mo só - lo, es Pan su

1.
2.
3.

1.
2.
3.

1.
2.
3.

1.
2.
3.

que con - du - ce Pan de el cie - lo pa - ra
a - vi - a, en - tra - do pri - me - ro mas de es -
car - ga, y Beth - lem es Ca - sa de, e - llo, a - lli - ha -

que con - du - ce Pan del cie - lo pa - ra
a - vi - a, en - tra - do pri - me - ro mas de es -
car - ga, y Beth - lem es Ca - sa de, e - llo, a - lli - ha -

6

bien del mun - do to - do bus - ca tie - rra y pi - de
 ta_Es - ca - la_a Beth - lem si - gue via - ge con buen
 ra su de - sem - bar - co, y ma - ña - na lo ve -

bien del mun - do to - do bus - ca tie - rra y pi - de
 ta_Es - ca - la_a Beth - lem si - gue via - ge con buen
 ra su de - sem - bar - co, y ma - ña - na lo ve -

9

puer - - - - to.
 vien - - - - to.
 re - - - - mos.

puer - - - - to.
 vien - - - - to.
 re - - - - mos.

f

f

Claras Luces

4

voz

Claras luces, pu-ras

7

on-das, ver-des plan-tas, be-las flo-res, pu-ras

Claras luces,

Claras luces,

pu-ras

Qué Dulce Melodía

8

12

2.4. Las actividades recreativas en los bodegones y tabernas del puerto de la Habana

A comienzos del siglo XVI las naciones europeas –Holanda, España, Inglaterra, Francia y Portugal- agudizan sus contradicciones a partir del proceso de colonización del continente americano, lo que les lleva a enfrentamientos que condujeron a la aparición de corsarios y piratas en América. La llegada de éstos va a afectar a los pobladores de las nacientes villas, tanto en vidas humanas, como económicamente. “A partir de la tercera década del siglo XVI Cuba comenzó a sentir el asedio de ingleses, franceses y holandeses”. (Cantón. 2001. Pág. 31)

Esta situación motivó que se ordenara la construcción de fortificaciones para la defensa de las villas de Santiago de Cuba y la Habana, entre otras, de las cuales quedan como testigos monumentales las construcciones militares de ambas ciudades. A la vez se estableció que los barcos provenientes del continente, cargados de minerales y valores en general, se concentraran en el puerto de la Habana hasta completar una cantidad prudente. De allí, defendidas militarmente, partirían hasta llegar al puerto de Sevilla. A esto se le llamó sistema de flotas.

El asentamiento por largos periodos de los barcos en la Habana determinó el surgimiento de tabernas y bodegones donde se recreaban los marinos a través del baile y del canto con las mujeres –por lo general de origen africano- que trabajaban en estos centros. Esta interacción cultural en la que se intercambian gestos danzarios es a la que Cervantes se refiere en su obra literaria como “zarabandas y chaconas amulatadas”, llevadas por los jóvenes españoles en su retorno a la Península.

Al respecto Zoila Lapique dice lo siguiente:

Es innegable que en este ambiente se amalgamó, aún más, el cancionero español con la música del continente africano, lo cual dio lugar a un mestizaje mayor, aunque permanecieran o se adaptasen los ropajes de las formas y géneros musicales europeos. De aquí partió hacia España esa música *indiana amulatada* tal como la calificaran Cervantes y otras autoridades

de los Siglos de Oro españoles, que fueron recibidas así mismo de buen grado en tabernas y posadas. (Lapique. 2008. Pág. 35)

2.5. El teatro

El teatro en Cuba colonial brindó dos significativos aportes al desarrollo de la actividad musical. El primero lo constituyó el cultivo del gusto musical y el segundo lo fue el nacimiento del teatro cubano del siglo XIX, el cual a partir de Francisco Covarrubias vio llegar al escenario personajes típicos y variantes de la canción popular: guarachas y guajiras.

En cuanto a los orígenes en Cuba, Magdalena Pérez Asensio se remite al areito, prohibido en 1512, y a la participación de negros esclavos y libertos como elementos primigenios del posterior desarrollo alcanzado en el siglo XVIII y al respecto dice lo siguiente:

A falta de un componente nativo, en Cuba el nacimiento del teatro se vincula, igual que en España y Europa, a la festividad religiosa del Corpus Christi, destinada a celebrar la eucaristía [...] pero sobre todo en el siglo XVIII, tras la Contrarreforma, fue cada vez más frecuente la representación de *autos o farsas documentales* de temática alegórica en honor a la eucaristía. (Pérez. 2010. Pág. 24)

Sobre el proceso de integración étnica que se produce en esta actividad Pérez Asensio continúa diciendo: “Junto a los precedentes indios y españoles es obligado citar la aportación negra a los orígenes del teatro en Cuba.” (Pérez. 2010. Pág. 25)

Al referirse a la fecha en que aparece el primer teatro en Cuba Zoila Lapique señala lo siguiente: “[...] el 12 de octubre de 1776 se inauguró el teatro Coliseo.” (Lapique. 2008. Pág. 48)

En la segunda mitad del siglo XVIII la presentación teatral de mayor interés público era la tonadilla escénica. Sobre su nivel de aceptación, Carpentier explica lo siguiente: “Más de doscientas tonadillas escénicas se cantaron y volvieron a

cantar en la Habana, hasta la saciedad, de 1790 a 1814, año en que comenzaron a verse desplazadas de los programas ofrecidos en la capital, hallando un renuevo de favor en provincia.” (Carpentier. 2004. Pág. 97)

En este proceso de evolución del teatro apareció la figura de Francisco Covarrubias, de quien Alejo Carpentier nos dice:

“Francisco Covarrubias el “caricato” habanero, fue uno de los principales responsables de la aclimatación y modificación de géneros que habían perdido todo su auge en la Península, construyendo con sus elementos vitales el teatro típico criollo.” (Carpentier. 2004. Pág. 228)

El aporte de Covarrubias consistió fundamentalmente en la presentación en el escenario teatral de personajes de la vida cotidiana cubana, sobre lo cual nos explica Carpentier:

Héroe de una opereta de carácter local dada en 1811, titulada *Los apuros de Covarrubias*, el “caricato” conocía el valor del idioma propio, ante un público que se sentía cada vez más en criollo. Bien estaban los majos y chisperos, los catalanes, gallegas, payos, gitanas, moros y mendigos, de Laserna, Esteve, Morales y Mison; pero todo aquello podía transformarse en algo más inmediato. De ahí que a partir de de 1812 comenzó a llenar la escena de guajiros, monteros, carreteros, peones y otros tipos populares de la isla. (Carpentier. 2004. Pág. 229)

Los aportes de Covarrubias propiciaron el surgimiento del teatro bufo cubano en el año 1868. Sobre su origen Magdalena Pérez Asensio explica lo siguiente: “Esta forma de teatro popular nació el 31 de mayo de 1868 con el estreno de *Los bajos habaneros* en el teatro Villanueva en un ámbito escénico dominado hasta entonces por la ópera italiana, la zarzuela española y el drama post-romántico.” (Pérez. 2010. Pág. 39)

En la valoración del teatro bufo cubano, de forma general Pérez Asensio dice: “Se trata, por tanto, de un teatro inscrito en la vertiente costumbrista de la cultura

cubana, donde se mezclan con acierto diálogos cotidianos, aderezos con humor, picardía y ritmos populares.” (Pérez. 2010. Pág. 34)

2.6. Las academias de baile

A finales del siglo XVIII el gusto por el baile era altamente expresado por la población. “Con el apogeo del baile del cual algún cronista anotó su enorme predominio en ochocientos cubano, decidiendo que casi *tocaba a locura* surgieron como natural consecuencia, las orquestas destinadas a *amenizarlos*, como se decía.” (León. 1985. Pág. 246)

Estos bailes eran promovidos en academias de baile y casas de baile. En estas últimas participaba la población humilde. La contradanza constituyó el baile preferido, la que fue transformándose en la medida en que los músicos la ejecutaban y le fueron insertando estructuras rítmicas de la música de origen africano, surgiendo así la contradanza criolla.

Sobre lo antes expuesto, Argeliers León amplía esta información cuando dice lo siguiente:

En la vida de las poblaciones urbanas fue cobrando importancia el baile celebrado en casas destinadas para estas reuniones, donde concurrían los sectores más humildes de la población. Se conservan muchas referencias a estas diversiones. Mientras tanto, parece que existieron otras casa de baile, donde concurría la clase media y los altos dirigentes del país, pero al decir de algunos cronistas, estas casas de baile se veían poco concurridas; en cambio, las de los barrios *baxos*, los llamados *bailes de cuna* se veían concurridos hasta por los jóvenes de las familias acomodadas. (León. 1985. Pág. 246)

2.7. Las bandas de música

Estas instituciones jugaron un papel destacado en la educación no formal del pueblo a partir de la relación público-artista, que se desarrolla a través de las presentaciones de estas instituciones unido a la formación y entrenamiento de los instrumentistas que las integran. Un ejemplo del aporte de las bandas de música lo podemos observar en la banda del Regimiento de Cataluña, para la cual escribió la obra *Cocoyé* el maestro Juan Casatmijana sobre coplas y ritmos interpretados por descendientes haitianos emigrados, en una comparsa en el año 1836. (Carpentier. 2004. Pág.134)

Sobre el aporte de este compositor a la cultura musical cubana, Alejo Carpentier dice lo siguiente: “Cabe a un hombre que no nació en Cuba – y cuya visión no estaba entorpecida por prejuicios locales- la gloria de haber sido el primero en comprender el valor rítmico y melódico de la música negra elaborada en las Antillas.” (Carpentier. 2004. Pág. 133)

Sobre la importancia del trabajo de transcripción de cantos y ritmos procedentes de esta actividad carnavalesca y su trascendencia, Carpentier dice lo siguiente:

El *cocoyé* habría de tener larga vida. Esta invención de “negros franceses”, prohijada por negros cubanos con sus *cinquillos* y sus melodías ágilmente colocadas sobre bajos percutantes, sería objeto de una nueva transcripción para banda en 1849, por Manuel Ubeda, compositor de música religiosa. (Carpentier. 2004. Pág. 134)

Los elementos rítmico-melódicos presentes en esta obra, posteriormente influirán en el desarrollo estructural y rítmico del bolero tradicional.

Transcripción
Santiago A. Tals C

Creve

Juan Casamitjana

Handwritten musical notation for the first system of 'Creve'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The middle staff is in bass clef with a 2/4 time signature and contains rhythmic notation with 'x' marks above it. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The music features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff, with a rhythmic accompaniment in the middle staff.

Handwritten musical notation for the second system of 'Creve'. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle staff continues the rhythmic accompaniment. The bottom staff continues the bass line. The system includes repeat signs and first/second endings.

Handwritten musical notation for the third system of 'Creve'. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the rhythmic accompaniment. The bottom staff continues the bass line. The system includes first and second endings.

Estribillo

Imbuensación

Handwritten musical notation for the fourth system of 'Creve', which is the chorus. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The middle staff is in bass clef with a 2/4 time signature and contains rhythmic notation with 'x' marks above it. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The system includes first and second endings.

2.8. El palenque y el barracón

No obstante la aparición en la vida rural de la época colonial de la cultura musical del naciente campesinado cubano -producto de la integración de los aborígenes que supervivieron al periodo de las encomiendas, liberados por las Leyes Nuevas- españoles y negros libertos, también existió de forma paralela otro tipo de vida musical. En este caso, cultivada por los esclavos de plantación que habitaban en los *barracones* y los esclavos que habían logrado huir a las zonas intrincadas formando comunidades conocidas como *palenques*. Ambos grupos se caracterizaron por preservar los valores estéticos de su música originaria; los primeros adecuándose al proceso de sincretización con la cultura religiosa hispana católica, los segundos realizando sus ritos en base al culto a sus deidades africanas.

Es importante observar que inicialmente los aborígenes también huían a formar palenques en zonas intrincadas, lo cual fue disminuyendo a partir de la aplicación de las Nuevas Leyes.

Al respecto el historiador José Cantón nos dice lo siguiente: “También los esclavos en mayor medida que los indios, solían escaparse a lugares, casi inaccesibles, convirtiéndose en *cimarrones* y construyendo sus *palenques*”. (Cantón. 2001. Pág. 30)

El hecho histórico del asentamiento rural de los esclavos provenientes del África subsahariana dado por ambas vertientes: el barracón y el palenque, encontró un elemento de significativa importancia debido al punto geográfico donde se desarrolló. Este lugar lo constituyó “El Monte”, que significó un elemento de reforzamiento de sus creencias. En este sentido considero importante tener en cuenta las palabras de Lidia Cabrera, quien dice lo siguiente:

Persiste en el negro cubano, con tenacidad asombrosa, la creencia en la espiritualidad del monte. En los montes y malezas de Cuba habitan, como en las selvas de África, las mismas deidades ancestrales, los espíritus poderosos que todavía hoy, igual que en los días de la trata, más teme y

venera, y de cuya hostilidad o benevolencia siguen dependiendo sus éxitos o fracasos. (Cabrera. 1993. Pág. 17)

2.9. La vida musical de los negros curros

En la ciudad de La Habana en el siglo XVIII aparece un personaje pintoresco, el cual ha sido objeto de inspiración de escritores y pintores y de estudiosos de la cultura cubana, destacándose entre éstos el pintor Patricio Landaluce, el novelista Cirilo Villaverde y el antropólogo Fernando Ortiz.

A este personaje se le conoce con el nombre de *negro curro*, quien habitó en la zona del Manglar del barrio de Jesús María. Se caracterizó por su conducta antisocial, así como su extravagancia al vestir. Pelo trenzado, zapatillas de tela, pantalones anchos en las piernas, sombrero de copa y aretes en forma de argollas, lo cual se puede observar en los dibujos que nos legó sobre este grupo humano, el pintor español Landaluce.

Los antecedentes del *negro curro* están dados por los grupos étnicos procedentes del África subsahariana, que en los siglos XIV y XV vivieron en Andalucía llevados inicialmente por los árabes en condición de esclavos. Al respecto, el investigador musical cubano, Armando Rodríguez, dice lo siguiente: “Los negros curros constituyeron un perfecto ejemplo de la convergencia entre la cultura hispana y la africana. El curro era el cheche y chulo. En él se combinaba la guapería del majo andaluz de navaja al cinto, la fuerza del guerrero africano y ciertas características de ambos universos culturales.” (Rodríguez. 2013. Pág. 43)

La actividad musical de los negros curros se vio dada en el empleo de instrumentos de cuerdas pulsadas, así como en la improvisación de décimas. Al respecto Fernando Ortiz dice lo siguiente: “La bandurria fue un instrumento que les vino de España y no de África. El guitarreo como las castañuelas fueron típicas músicas de Andalucía.” (Ortiz. 1995. Pág. 7) Más adelante al valorar las décimas de los escritores costumbristas, quienes trataban de imitar el lenguaje de los negros curros continúa planteando: “Estas se reducen a unos breves diálogos en escenas teatrales, cómicas o novelescas, de los primeros tercios del siglo XIX, y se

diferencian de las *décimas* o versos de la currencia carnavalesca [...]” (Ortiz. 1995. Pág. 72)

La falta de estudios específicos etno-musicales y musicográficos a través de transcripciones de sus cantos dificultan poder valorar los aportes al desarrollo de la música popular cubana de los negros curros. Pero, por los informes recibidos - antes mencionados- sobre su accionar, considero que los mismos fueron precursores de la guaracha en el teatro cubano y la rumba de finales del siglo XIX.

2.10. Los liceos, las academias y las sociedades musicales.

A lo largo del siglo XIX se organizan en Cuba los liceos, academias y sociedades musicales, las que unidas a la labor pedagógica no formal de las capillas de música de las catedrales de La Habana y Santiago de Cuba y las bandas de música integradas por instrumentos de viento y percusión, posibilitaron la formación de compositores e instrumentistas, muchos de los cuales lograron trascender universalmente.

De tal forma, en la ciudad de La Habana se fundan en la primera mitad del siglo XIX la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia y el Liceo Artístico Literario de La Habana, en las cuales el compositor y pianista Manuel Saumell dirigió la sección de música. (González. 1980. Pág. 20)

Alejo Carpentier en su libro *La música en Cuba* plantea que Antonio Raffelín “fundó la *Academia Filarmónica de Cristina* [...]” (Carpentier. 2004. Pág. 169). Y más adelante señala que, en Santiago de Cuba, Laureano Fuentes Matons “fundó la *Academia de música de Santa Cecilia* y, más tarde, la *Academia Apolo*, de corta vida.” (Carpentier. 2004. Pág. 256). Pablo Hernández Balaguer en su artículo “Cuba” que aparece en la *Enciclopedia de la Música* de Hamel y Hürlimann dice lo siguiente: “Cabe señalar en Puerto Príncipe la Sociedad Filarmónica y el Liceo donde tenían lugar los juegos florales [...]” (Hernández. 1987. Pág. 809)

En la segunda mitad del siglo XIX existía ya el Liceo de Matanzas, en el que Miguel Failde estrenó el primer danzón, *Las alturas de Simpson*, el primero de enero de 1879. (Orovio. 1992. Pág. 139)

Hubert de Blanck, nacido en Holanda, “en 1885 fundó el Conservatorio de su nombre [...]” (Orovio. 1992. Pág. 55) en la ciudad de La Habana. “En 1872, el maestro Salcedo fundó en Santiago [de Cuba] la *Sociedad Beethoven*.” (Carpentier. 2004. Pág. 267)

En el siglo XX “[...] surgen la Academia Municipal de Música de La Habana (1903), más tarde convertida en Conservatorio Municipal, la Academia de Artes y Letras (1910), con su Sección de Música, donde figuraban algunos de los compositores más valiosos de la capital, y la Sociedad Pro Arte Musical (1918).” (Hernández. 1987. Pág. 810)

Junto a estas organizaciones surgen academias privadas, las que ayudaron extraordinariamente al desarrollo musical del país.

3. Contexto histórico, político y económico; endógeno y exógeno en el que se desarrolla la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934)

El contexto económico, político y social en el que se desarrolla la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934) tiene sus antecedentes en hechos de carácter endógenos y exógenos acaecidos con anterioridad, fundamentalmente en el siglo XVIII.

3.1. Contradicciones económicas (siglo XVIII):

En lo económico podemos observar la constante agudización de las contradicciones que ya venía produciéndose entre los criollos y las autoridades coloniales, sobre todo a partir del ascenso de Felipe V quien, al aplicar una política de centralización administrativa, “Implantó dos monopolios: el del tabaco y el del comercio. De todo esto se encargó la *Real Compañía de Comercio de la Habana*”. (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 41). De lo que se derivó lo que se conoce históricamente como el estanco del tabaco, en el que “Lo arbitrario consistía en que el gobierno se arrogaba el derecho de comprar todo el tabaco a precios que el mismo fijaba y después revenderlo a los precios del mercado mundial siempre más alto”. (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 42)

3.2. Revuelta de los vegueros en el siglo XVIII (1717, 1720 y 1723):

Esta situación determinó enfrentamientos entre los vegueros y las autoridades coloniales en tres ocasiones (1717-1720-1723). En el último se produce la muerte de once vegueros. “La rebelión, sin embargo, no fue inútil. Ella repercutió en la Metrópoli y el Rey ordenó que se permitiera a los vegueros la venta libre de su tabaco”. (Cantón. 2001. Pág. 33) Años más tarde se intentó elevar el rendimiento de los esclavos “[...] que trabajaban en las minas de cobre de Santiago del Prado. La respuesta fue la sublevación del 24 de julio de 1731”. (Novoa y Peña. 2013. Pág. 111) En este momento, quien sería posteriormente el obispo de Cuba (1735-1760), “Morell de Santa Cruz defiende a los negros cobreros [...]” (Maza. 1995. Pág. 81), lográndose superar la crisis, esta vez sin mayores consecuencias.

3.3. Toma de La Habana por los ingleses (1762):

Un hecho relevante por lo que entrañó para los pobladores de la isla fue la toma de La Habana por los ingleses, quienes “[...] desearon siempre apoderarse de algunos importantes enclaves españoles en América, entre ellos La Habana.” (Cantón. 2001. Pág. 34)

En el año 1761, Carlos III firmó con el rey de Francia el *Pacto de familia*. En este momento los franceses e ingleses se encontraban enfrentados militarmente. Por tal motivo, “[...] Inglaterra declaró la guerra a España, y se decidió atacar la Habana. Una poderosa escuadra inglesa se presentó en la bahía habanera en junio de 1762, la sitió y tomó, después de combatir más de un mes.” (Cantón. 2001. Pág. 34)

El pueblo enfrentó los agresores dando muestras de unidad, destacándose en estas luchas el criollo José Antonio Gómez. En este momento, “[...] el obispo católico Pedro Agustín Morell de Santa Cruz fue expulsado de la Isla [...]” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 49) Por su parte, Cantón se refiere a que los cubanos no se sentían aún diferentes de los españoles y plantea: “La toma de la Habana por los ingleses puso en evidencia que los nativos de Cuba se sentían aún españoles; que no hacían distinciones entre criollos y peninsulares.” (Cantón. 2001. Pág. 34)

Es importante señalar que en el corto periodo de la ocupación inglesa la vida económica de la Habana progresó sensiblemente debido al comercio establecido con Inglaterra y sus colonias, a la vez se eliminó la Real Compañía de Comercio que monopolizaba esta actividad. No obstante, las relaciones con el pueblo se mantuvieron tensas.

La guerra de Francia y España contra Inglaterra terminó en 1763, un año después de la batalla de la Habana. Por el *Tratado de París*, firmado el 10 de febrero de 1763, Inglaterra devolvió a España el territorio conquistado en Cuba. España cedía la Florida y Francia se veía obligada a entregar Louisiana a España. El 6 de julio de 1763 terminó la dominación inglesa en Cuba. (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 48)

3.4. Despotismo Ilustrado (segunda mitad del siglo XVIII):

Al concluir la presencia inglesa en la Isla y retornar el gobierno español, se produce un periodo de estabilidad económica y de desarrollo cultural conocido como Despotismo Ilustrado. Sobre esta etapa el historiador Cantón plantea lo siguiente:

Al restaurarse el dominio español sobre La Habana a principios de julio de 1763, como resultado del tratado de Versalles, volvieron las restricciones al comercio de la Isla, pero ya se había echado las bases de una necesaria apertura. Comenzó para Cuba una época de cierto progreso con el llamado “despotismo ilustrado”, que representó Carlos III en España. Los gobernadores que vinieron a Cuba en esos años suprimieron monopolios comerciales, disminuyeron impuestos y tomaron una serie de medidas para el fomento de la agricultura, el comercio y la enseñanza. (Cantón. 2001. Pág. 35)

En el mes de octubre de 1763, el compositor Esteban Salas, según señala el investigador Hernández Balaguer: “Fue investido con el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Cuba por el Obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz.” (Hernández. 1986. Pág. 14), lo cual posibilitó la reorganización de esta institución. “De esa época data el primer periódico editado en Cuba, *La Gaceta* de 1764.” (Cantón. 2001. Pág. 35) “Gracias a la iniciativa del Marqués de la Torre, La Habana tuvo su primer teatro en 1776.” (Carpentier. 2004. Pág. 92) En el año 1773 se funda el Seminario de San Carlos, colegio religioso y aristocrático [...]” (Cantón 2001. Pág. 35), que atendería estudios de niveles superiores además de los centros ya existentes: Seminario de San Basilio en Santiago de Cuba (1722) y Universidad de la Habana (1728).

En el periodo de gobierno de don Luis de Las Casas (1790-1796) surgen destacadas personalidades de amplio nivel cultural: Francisco de Arango y Parreño, José Valiente, Tomás Romay y José Agustín Caballero. “Todos ellos pusieron sus conocimientos y encaminaron sus esfuerzos al progreso de la tierra en la que habían nacido.” (Cantón. 2001. Pág. 37) También durante el gobierno de

Las Casas “[...] se fundó el *Papel Periódico de La Habana* en 1792, la Sociedad Económica de Amigos del País en 1793 y el Real Consulado de Industria y Comercio en 1794.” (Novoa y Peña. 2013. Pág. 115)

Este desarrolló llegó a alcanzar la cultura artística y así vemos que el historiador Cantón señala en este sentido: “Al igual que en la ciencia y la técnica, en el campo de la literatura aparece la tierra nativa como el tema principal de esta generación. Ese es el caso de Manuel de Zequeira y Arango y del santiaguero Manuel Justo de Rubalcava [...]” (Cantón. 2001. Pág. 36), lo que también se puede observar en las coplas de los Villancicos, Cantadas y Pastorelas de Esteban Salas, muchas de ellas escritas por él. Quien a la vez, presenta elementos primigenios del nacionalismo musical que caracterizó el siglo XIX coincidiendo con los primeros momentos de la canción cubana melismática, en el que se hace sentir la influencia hispana proveniente de las tonadas, tiranas y boleros propio de la época, en la que todavía vibraba la acción de los residentes de la Habana al enfrentar a los ingleses en 1762.

3.5. Hechos históricos internacionales que influyeron en la formación y desarrollo de la nacionalidad cubana (siglos XVIII y XIX)

En este periodo y primeras décadas del siglo XIX ocurren hechos en el plano internacional significativos que repercutirán en la vida económica, política y social del país. Estos hechos fueron:

- La independencia de los Estados Unidos de Norteamérica (1776)
- La Revolución francesa (1789)
- La pérdida de la Louisiana por España (1803)
- La independencia de Haití (1804)
- La independencia de las naciones americanas (primera mitad del siglo XIX)
- La constitución de Cádiz (1812)

Al perder Francia y España la Louisiana en el año 1803 “[...] emigró a Cuba un considerable número de habitantes de dicha posesión, españoles y franceses, funcionarios oficiales y clase obrera.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 56) Estos se asentaron en la parte occidental de la Isla y su influencia en lo económico y cultural fue significativa para la región.

La rebelión de los esclavos en el Saint Domingue francés en 1791, el cual condujo a la independencia de Haití en 1804, tuvo una inmediata repercusión en la Isla.

La destrucción de ingenios y cafetales por los sublevados y el abandono de otros por los colonos franceses que huyeron y muchos de los cuales se refugiaron en Cuba, hizo decaer bruscamente la producción azucarera y cafetalera en aquel país. Con ese motivo, Cuba pasó a cubrir la demanda de azúcar y café que antes correspondía a la isla hermana, y se benefició asimismo con la apreciable subida de los precios de esos productos. (Cantón. 2001. Págs. 35-36)

Al arribar los colonos franceses con sus dotaciones de esclavos a Cuba provenientes de Haití, se asentaron en la parte oriental de la isla. “Estos colonos cambiaron el aspecto de algunas regiones que apenas había pisado el hombre civilizado.” (Cantón. 2001. Pág. 36)

Esta emigración dará grandes aportes a la cultura artística en el siglo XIX, al insertarse a los valores estéticos ya establecidos durante los siglos XVI, XVII y XVIII, debido al proceso de interacción **p**rogresivo que se va produciendo entre el aborígen, español y africanos provenientes de la zona subsahariana.

Esta inmigración acentuó el desarrollo de la economía de plantación y así vemos que: “La colonia esclavista de Cuba transitó del predominio de la esclavitud patriarcal a un régimen económico como centro a la plantación [...]” (Novoa y Peña. 2013. Pág. 115), agudizándose así la contradicción entre esclavos y esclavistas la que se suma a la ya existente y fundamental entre los criollos y las autoridades coloniales, lo que complicó el panorama político.

En 1812, cuando en Cuba ya se había iniciado el primer movimiento reformista, en España se promulga una Constitución de carácter liberal. Márquez Sterling dice sobre este hecho lo siguiente: “Las Cortes españolas reunidas en Cádiz en 1811, dieron a España al año siguiente una constitución liberal, promulgada en todas aquellas provincias no ocupadas por los franceses, y, desde luego, también en los territorios coloniales.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 60).

La Constitución de Cádiz de 1812 “[...] sentó las premisas para la difusión de las ideas políticas y de extensión del mensaje liberal a todos los confines de la isla.” (Novoa y Peña. 2013. Págs. 123-124) La Constitución a momentos fue aplicada en Cuba, en otros fue suspendida o ignorada, según sucediera en España políticamente.

“En 1817 una Real cédula posibilitó la inmigración blanca particularmente la canaria, a los fines de fundar colonias de campesinos.” (Novoa y Peña. 2013. Pág. 124). En este mismo año “[...] Fernando VII firmó con Inglaterra un tratado suspendiendo la trata [...]” (Novoa y Peña. 2013. Pág. 124). Pero en la práctica no se realizó, lo que posteriormente creó dificultades entre ambos gobiernos.

En esta época Francisco Covarrubias insertó en el naciente teatro cubano personajes populares junto a los hispanos. “[...] a esta adaptación se unía una sustitución de elementos musicales. En 1814, al estrenarse *Las tertulias de La Habana*, se intercaló en la acción la melodía cubana *La cirila*. En *Los velorios de la Habana*, el propio Covarrubias cantó un éxito del día: *Tata, ven acá*.” (Carpentier. 2004. Pág. 230)

En España, la revolución de Rafael Diego y la vuelta al periodo constitucional desde el 15 de abril de 1820, sumió a la isla en la confusión.” (Novoa y Peña. 2013. Pág. 124) “[...] gobernaba a Cuba, Juan Manuel Cajigal, que se negó a promulgarla, so pretexto de no tener conocimiento de su vigencia en España. Sublevadas las tropas coloniales obligaron al gobernador a jurarla en abril de 1820.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 60)

La constitución de Cádiz de 1812 influyó notablemente en la vida política de Cuba surgiendo dos grupos, los integristas y los criollos. “[...] en diciembre de 1822

se celebraron las elecciones a diputados a las cortes de Madrid, en que salió electo Félix Varela así como Leonardo Santos Suárez y Tomás Gener.” (Pérez. 1985. Pág. 8)

3.6. Movimientos políticos: reformismo, independentismo, abolicionismo, anexionismo y autonomismo (siglo XIX):

De esta situación se derivará un largo periodo de inestabilidad desde las postrimerías del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX, en el que surgirán movimientos tales como: el reformismo, abolicionismo, independentismo, anexionismo y autonomismo, los que se desarrollarán a través de reclamos, revueltas, conspiraciones y guerras. Así pues, se produce:

[...] el nacimiento del primer movimiento reformista en la década de 1790. Vinculado a la labor de los ilustrados, este movimiento tuvo como centro impulsor la obra política de Francisco de Arango y Parreño y José Agustín Caballero, afines al obispo Juan José Díaz de Espada y Fernández de Landa. El programa auspiciaba el reconocimiento de Cuba en calidad de provincia española, la abolición de la trata, la entrada de colonizadores blancos para reducir el papel social del contingente [esclavo] y liberto y medidas de reducción de impuestos y beneficiosas para el comercio engarzadas en el liberalismo. (Novoa y Peña. 2013. Págs. 121-122)

Las reformas propuestas no eran mal vistas por las autoridades españolas; excepto la de darle carácter autonómico a la Isla, dieron apoyo al desarrollo cultural y posibilitaron cargos a destacados criollos. “Francisco de Arango y Parreño, el más relevante de éstos, fue nombrado Consejero de Indias; se logró el desestanco del tabaco y se autorizó el comercio libre de Cuba con las demás naciones:” (Cantón. 2001. Pág. 38)

Se produce para esta época un notable desarrollo económico; no obstante, las ideas liberales devenidas de las luchas de las nacientes repúblicas americanas, la

Revolución francesa y la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica, influyeron en el crecimiento de las ideas separatistas.

3.7. Conspiraciones y revueltas, preludio de la Guerra de los Diez años:

A finales del siglo XVIII y principio del XIX, las contradicciones étnicas y de clase se intensificaron extraordinariamente con la entrada masiva de esclavos, lo que propició el surgimiento de conspiraciones entre las que tenemos las de Nicolás Morales (1795) y José Aponte (1812), ambas de carácter antiesclavista; y las de Joaquín Infante y Román de la Luz (1809), separatistas.

La obra de Varela fue significativa para toda la historia posterior de Cuba, fundamentalmente en lo referente al pensamiento cubano y los valores éticos. “Como diputado a Cortes en 1823 presentó un Proyecto de gobierno autonómico de las provincias de ultramar.” (Cantón. 2001. Pág. 39) “Hombre opuesto a la esclavitud, terminó rompiendo con el colonialismo y defendiendo la causa de Cuba desde su larga emigración forzada a los Estados Unidos, la que inició en 1823 y se extendió hasta su muerte.” (Novoa y Peña. 2013. Pág. 127)

Las ideas liberales y revolucionarias de este periodo estimularon en los jóvenes criollos las ideas separatistas; en ello participaron las logias masónicas. En 1821 surge la conspiración Soles y Rayos de Bolívar, dirigida por José Francisco Lemus, en la que participó el poeta José María Heredia, quien fue deportado. En 1826 la dirigida por Francisco Agüero y Andrés Manuel Sánchez. “[...] la Expedición de los trece (1826), que después de tocar en distintos puertos de Cuba sin poder desembarcar regresó a Jamaica [...]” (Cantón. 2001. Pág. 39) y en 1829 la Gran Legión del Águila Negra. Estas acciones no lograron el cumplimiento de su objetivo, muchos de sus seguidores perdieron la vida, otros fueron deportados o sufrieron cárcel.

A partir de 1825 políticamente el gobierno colonial se desarrollará a través del régimen de facultades omnímodas que otorgaba a los gobernadores poderes absolutos. En este periodo se destacaron Dionisio Vives (1823) y Miguel Tacón (1834). “Después de aquellos intentos revolucionarios todos fallidos, los cubanos

reanudaron la lucha por lograr leyes especiales.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 67)

“A partir de 1830 se produce un auge del reformismo, pero sus demandas han variado en relación con los nuevos lustros.” (Cantón. 2001. Pág. 40) Se destacan en este resurgir del reformismo los nombres de José Antonio Saco, Domingo del Monte y José de la Luz y Caballero, quienes aspiraban en sus reformas a “[...] la rebaja de los aranceles de aduana sobre las importaciones que no procedían de España [...] que Cuba fuera ‘asimilada’ como una provincia de España [...] la suspensión de las facultades omnímodas [...] y el [...] cese de la trata de esclavos que venía realizándose clandestinamente desde 1820.” (Cantón. 2001. Pág. 40)

En la década de 1830 se va acentuando la integralidad del pensamiento cubano a partir de los elementos que la componen –aborigen, hispano y africano– relacionado continuamente con el momento histórico que le circunda. De tal forma, Cirilo Villaverde y Félix Tanco Bosmeniel escriben las novelas antiesclavistas *Cecilia Valdés* (1836) y *Petrona y Rosalía* (1835).

En lo musical, Juan Casatmijana escribe *El Cocoyé*, obra en que aparecen elementos primigenios del bolero tradicional cubano sobre coplas interpretadas por descendientes de inmigrantes haitianos en el carnaval de Santiago de Cuba en 1836. Manuel Saumell comienza a escribir sus contradanzas en las que según nos explica Alejo Carpentier “[...] trazó por vez primera el perfil exacto de lo criollo, creando un ‘clima’ peculiar, una atmósfera melódica, armónica, rítmica, que habría de perdurar en la producción de sus continuadores.” (Carpentier. 2004. Pág. 194)

“El 12 de agosto del año 1830 el denominado ‘Motín de la Granja’ obligó a la restauración de la Constitución de 1812 en la Península [...]” (Novoa y Peña. 2013. Pág. 129) Tacón no estaba dispuesto a aplicarla en la Isla y tuvo que enfrentar a “[...] el general Manuel Lorenzo, gobernador de Santiago de Cuba, [...] que tuvo que marchar a Jamaica y permitir el triunfo de Tacón.” (Novoa y Peña. 2013. Pág. 121).

“Para tranquilizar los ánimos, si bien no aceptó aplicar la Constitución en Cuba, el gobierno liberal permitió que se eligieran diputados a las Cortes, las cuales

tendrían la tarea de actualizar la Constitución.” (Novoa y Peña. 2013. Pág. 129) “De acuerdo con la convocatoria electoral de 1837, Cuba eligió sus diputados: José Antonio Saco, Nicolás Escobedo, Juan Montalvo y Francisco de Armas.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 65) “[...] los cuatro elegidos eran cubanos y tres de ellos, conocidos reformistas.” (Cantón. 2001. Pág. 41)

“Tacón reprimió con dureza la conspiración de Soles de Libertad; desterró a José Antonio Saco [...] en 1837 hizo que la Isla perdiera su categoría de provincia española, pasando a la condición de colonia sin voz ni voto en los asuntos de la nación.” (Márquez y Márquez. 1996. Págs. 63-64)

Las contradicciones entre los criollos y las autoridades coloniales van agudizándose cada vez más. De igual forma en la plantación se agravan las relaciones entre esclavos y esclavistas debido al incremento de los primeros, lo cual se venía realizando de forma clandestina al violar el acuerdo establecido entre España e Inglaterra en el año 1817.

La situación se agrava más al “[...] haber designado Inglaterra cónsul en la Habana a David Turnbull, hombre de ideas radicalmente abolicionistas [...]” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 71). El gobernador Gerónimo Valdez “[...] pidió a la cancillería de Madrid que exigiera de Londres el inmediato retiro de Turnbull” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 72)

Coincidentemente “En la década del 1840, el Gobierno colonial enfrentó una nueva oleada del movimiento popular antiesclavista.” (Novoa y Peña. 2013. Pág. 130). “[...] la situación llegó a su clímax en 1844, al descubrirse una vasta conspiración que comprendía negros y blancos de distintas clases sociales.” (Cantón. 2001. Pág. 41-42) A esta conspiración se le conoce con el nombre de *La escalera*, la cual fue reprimida muriendo esclavos y negros libertos, muchos fueron expulsados o condenados a prisión. Tal es el caso del poeta Gabriel de la Concepción Valdez, quien fue fusilado. “También fueron involucrados sin que se probara su participación José de la Luz y Caballero y Domingo del Monte.” (Cantón. 2001. Pág. 42)

A finales de la década de 1840 Bartolomé Crespo y Borbón de origen hispánico, quien “[...] firmaba sus sainetes con el seudónimo bozal de *Creto Gangá* [...]” (Carpentier. 2004. Pág. 231) llevará el personaje del negro al teatro cubano.

Las frustraciones políticas de los reformistas y el fracaso de las conspiraciones antiesclavistas posibilitaron que surgiera “[...] a fines de la década de 1840 el proyecto de anexión de Cuba a Estados Unidos.” (Novoa y Peña.2013. Pág. 131). Este movimiento fue liderado por Gaspar Cisneros Betancourt, José Luis Alfonso, Isidoro Armenteros y Narciso López.

Sobre estas ideas hubo diferentes posiciones a las cuales se refieren los historiadores Márquez Sterling y Cantón. El primero plantea: “Conociendo el interés que mostraban los Estados Unidos por Cuba, los hacendados cubanos volvieron sus ojos hacia el sur de la Unión.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 73). Por su parte, el segundo señala: “[...] había anexionistas de otro tipo; los que veían al norte industrial de Estados Unidos en desarrollo con un régimen de libertades democráticas [...]” (Cantón. 2001. Pág. 42)

3.8. La toma de la ciudad de Cárdenas por Narciso López (1850):

De tal forma, Narciso López organizó varias expediciones las que fracasaron. “A pesar de ello persistió en sus planes y formón una nueva expedición. Salió ésta de Nueva Orleans en mayo de 1850 arribando a las costas de Cuba. Invadió la ciudad de Cárdenas, en cuya población tomó prisionero al gobernador. En esta ciudad flotó por primera vez la insignia nacional.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 77). No obstante, las fuerzas coloniales se reagruparon y enfrentaron a López, quien tuvo que retornar a Estados Unidos. En el año 1851 organizó otra expedición, pero en esta ocasión cae prisionero y es condenado a muerte, viéndose frustradas las aspiraciones de los anexionistas. José Antonio Saco no compartía estas ideas.

En el año 1852 Carlos Manuel de Céspedes, José Fornaris y Francisco Castillo Moreno componen la canción romántica titulada *La bayamesa*, la que posteriormente simbolizara la trascendencia histórica de la ciudad de Bayamo. Se destacan también en este periodo las poetisas Gertrudis Gómez de Avellaneda y

Luisa Pérez de Zambrano. Se desarrolla el *siboneyismo*, en el que sobresale el poeta Juan Cristóbal Nápoles y Fajardo, “El Cucalambé”.

“A finales de la década de 1850 e inicios de 1950 tuvo su último resurgir el movimiento reformista, impulsado esta vez por Francisco Frías (1809-1877), Conde de Pozos Dulces y el periódico *El siglo*.” (Novoa y Peña. 2013. Pág. 132)

Básicamente pedían en lo económico la libertad de comercio, en lo político “[...] que se respetaran las libertades, derechos y garantías constitucionales, incluso las elecciones de diputados cubanos a las Cortes Españolas.” (Cantón. 2001. Pág. 44). Socialmente “[...] apoyaban la abolición de la esclavitud.” (Cantón. 2001. Pág. 44)

Este último aspecto se relacionaba con el desarrollo alcanzado en la elaboración del azúcar con la introducción de la máquina de vapor en los ingenios y la transportación de la caña por ferrocarril, lo que disminuía los costos al aumentar la productividad.

“Por Real Decreto de 25 de noviembre de 1865 se convocó a los ayuntamientos en Cuba para que eligieran una Junta de Información [...]” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 87) que tratara propuestas reformistas. “La elección de esos delegados se efectuó en mayo de 1866 [...]” (Cantón. 2001. Pág. 44). Entre octubre de 1866 y abril de 1867 funcionó la anhelada Junta. “[...] La Junta terminó sus trabajos y se disolvió el 27 de abril de 1867, nada se resolvió.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 88)

Las medidas tomadas agravaron aún más las relaciones políticas en la Isla, a lo que se unió “[...] la crisis económica de 1866-67.” (Cantón. 2001. Pág. 45) Este estado de cosas constituyó el detonante para que en 1868 estallara la guerra independentista que duró diez años.

3.9. La Guerra de los Diez años (1868-1878):

El 10 de octubre en el ingenio “La Demajagua”, Carlos Manuel de Céspedes liberó a sus esclavos y los invitó a unirse a su acción de lucha contra el colonialismo. Entre los días 19 y 20 se produce la toma de Bayamo, donde se canta

por vez primera el Himno Nacional –Himno a Bayamo-, escrito por Pedro Figueredo.

La toma de Bayamo duró menos de tres meses después de la acción de Saladillo el 8 de enero de 1869, en la que las tropas insurrectas fueron vencidas y los cubanos abandonaron la ciudad, la cual fue quemada por los habitantes antes de su salida de la misma.

La lucha se generaliza y muchos criollos abandonaron la Isla debido al temor y la persecución política del Cuerpo de Voluntarios -creado por el Capitán General José Gutiérrez con antelación-, quienes incrementaron sus acciones entre las que se destacan el asalto al Teatro de Villanueva, donde “El público coreaba versos favorables a Cuba y hubo varios vivas a Céspedes y la revolución.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 46), así como el asalto a la Acera del Louvre, donde se reunían jóvenes criollos, al Palacio de Aldama, rico hacendado, y en 1871 se les ve involucrados en el fusilamiento de los estudiantes de la Escuela de medicina en la Universidad de La Habana.

En esta época el joven José Martí escribe su poema dramático *Abdala*, publicado en 1869, y por sus ideas independentistas fue condenado a trabajos forzados y posteriormente es expatriado a España.

“El 10 de abril de 1869 se reunieron en la villa de Guaimaro, en la provincia de Camagüey, la Asamblea Constituyente, realizada en los campos de la Revolución.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 97) El objetivo era lograr un cuerpo institucional que lograra unificar los criterios y en el que se evitara la centralización política teniendo como paradigma las ideas liberales.

“En la primera sesión, Céspedes fue elegido presidente de la Asamblea Constituyente, y Agramonte [Ignacio] y Zambrana, autores en su mayor parte de la constitución que allí se acordó fueron elegidos secretarios. Dicha constitución estaba basada en los principios doctrinarios de Montesquieu y Rousseau.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 97)

En la Asamblea de Guaimaro “[...] se reflejaron desde el principio contradicciones existentes en cuanto a las tácticas para la revolución.” (Abreu.

2013. Pág. 159) Céspedes consideraba necesario la centralización del poder, la cámara tenía un criterio contrario, le temía al caudillismo.

La cámara cesó durante un tiempo debido al incremento de la guerra. “Pero, cuando la situación militar comenzó a favorecer a la revolución, la cámara volvió a sesionar. Esta aprovechó el papel preponderante de los jefes regionales para ganárselos y destituir al presidente Céspedes el 27 de octubre de 1873.” (Abreu. 2013. Pág. 160)

Pocos meses después, el 11 de mayo de 1873, cae en combate Ignacio Agramonte. Carlos Manuel de Céspedes al ser destituido “[...] se retiró a su finca de San Lorenzo, en la Sierra Maestra, allí se dedicó a enseñar a los niños campesinos.” (Cantón. 2001. Pág. 51) El 2 de febrero de 1874 muere al ser descubierto y entrar en combate.

La pérdida de los destacados guías de la insurrección afectó extraordinariamente el proceso independentista. Agramonte fue sucedido por Máximo Gómez, destacado oficial de origen dominicano proveniente del ejército español del cual se apartó. En este momento el ejército cubano se nutre de jóvenes humildes y aparece la figura de Antonio Maceo y Grajales.

La contienda comienza a declinar. Esto se debió a las contradicciones entre los insurrectos, florece el regionalismo y el caudillismo, lo cual no pasa inadvertido por las autoridades coloniales que cambian su política de tratamiento a los insurrectos llegando a plantear que estaban dispuesta a “[...] reconocer la libertad de los esclavos que estuvieran en las filas mambisas [...]” (Cantón. 2001. Pág. 52)

Es importante comprender que parte de la población, fundamentalmente la residente en la parte occidental de la Isla, donde radicaba el gobierno y vivían hacendados y funcionarios, no compartía los ideales independentistas. “El encargado de aplicar esta nueva política lo fue el general Arsenio Martínez Campo.” (Cantón. 2001. Pág. 52) “Sus resoluciones encaminadas a suavizar la guerra, le granjearon la confianza y el respeto entre los elementos más sobresalientes del país, y hasta entre los rebeldes.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 111)

Las tropas *mambisas*, como también se les llamaba a los luchadores cubanos, a finales de 1877 se encontraban exhaustas y en ese momento, el presidente de la insurgencia, Tomás Estrada Palma, es “[...] capturado en Tasajeras, jurisdicción de Holguín, el 19 de octubre de 1877, era natural que los combatientes pensarán en poner fin a una lucha que consideraban estéril.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 113)

“El gobierno de la República en armas se desintegró y un comité negociador firmó la paz con los españoles el 10 de febrero de 1878 mediante el llamado Pacto del Zanjón.” (Cantón. 2001. Pág. 52)

No todos los dirigentes de la guerra estaban dispuestos a entregar las armas. Entre ellos se encontraban Antonio Maceo, Vicente García y Leocadio Bonachea. “Antonio Maceo se negó a aceptar una paz sin independencia y sin abolición de la esclavitud, por lo que decidió continuar la guerra.” (Cantón. 2001. Pág. 54) Este hecho se conoce como la *Protesta de Baraguá* “[...] pero el desaliento en el campo insurreccional era irreversible en aquel momento [...]” (Cantón. 2001. Pág. 54)

Maceo fue persuadido y se le permitió salir de Cuba “[...] y con ello terminó la Guerra de los Diez Años. Era el mes de mayo de 1878.” (Cantón. 2001. Pág. 55)

Al evaluar la trascendencia histórica de la *Guerra de los Diez Años*, no obstante el sentido de frustración que provocó el *Pacto del Zanjón* y la cuota de sufrimientos, debemos observar logros de alta significación que influirán en el desarrollo de la conciencia nacional.

Uno de ellos lo constituyó la integración de los grupos sociales y étnicos: hacendados, esclavos, libertos, negros, intelectuales, artesanos, campesinos, obreros y extranjeros residentes en Cuba: mejicanos, venezolanos, norteamericanos, dominicanos, entre los que se destacó la figura de Máximo Gómez, lo que posibilitó la consolidación del pensamiento cubano, el cual trascendió a la cultura popular y académica en general.

En 1879, pocos meses después de la *Protesta de Baraguá*, Miguel Faildes “[...] el 1 de enero de 1879, en el Liceo de Matanzas [...]” (Orovio. 1992. Pág. 139) estrena

el primer danzón de su autoría, *Las alturas de Simpson*, tipo de música que deviene de la danza cubana.

En la segunda mitad del siglo XIX se destacan universalmente tres músicos cubanos: los violinistas Claudio Brindis de Salas y José White y el pianista Ignacio Cervantes, los que alcanzaron el más alto nivel de profesionalidad en la ejecución de sus instrumentos. Los dos últimos dieron aportes a la independencia de Cuba a través de la composición de obras de carácter nacionalista, lo que les acarreó dificultades políticas.

Concluido el *Pacto del Zanjón* se incrementa la emigración de cubanos a México debido a problemas de carácter económico y político en la Isla, lo cual venía sucediendo con antelación. A la vez, esto coincidía con el retorno de cubanos provenientes de otros lugares de Latinoamérica debido a las luchas independentistas de esos países.

“[...] aprovechando las escasas libertades reconocidas por el *Pacto*, los antiguos reformistas, ahora con la colaboración de algunas importantes personalidades de la guerra del 68, crean el Partido Liberal, poco después llamado Partido Liberal Autonomista.” (Cantón. 2001. Pág. 55) Entre sus intelectuales se destaca Rafael Montoro, brillante orador. Los autonomistas se enfrentaron a la oposición del Partido Unión Constitucional (integrista).

3.10. La Guerra Chiquita (1879-1880):

A la vez, “[...] un grupo relativamente importante de cubanos estaba dispuesto a continuar la lucha [...]” (Abreu. 2013. Pág. 163), constituyendo su campo de acción la diáspora. “En 1878, en Nueva York se organizó un comité revolucionario integrado por figuras relevantes del exilio.” (Abreu. 2013. Pág. 163) Calixto García fue seleccionado para dirigirlo. En el año 1879 se realizan alzamientos en Oriente dando inicio a la llamada *Guerra Chiquita*. “La guerra sólo se llevó a cabo en Oriente y Las Villas.” (Abreu. 2013. Pág. 166) Calixto García y Antonio Maceo organizaron dos expediciones. “En esos momentos había comenzado la rendición de los jefes revolucionarios.” (Abreu. 2013. Pág. 166)

“Calixto García pudo desembarcar en mayo de 1880, pero ya era demasiado tarde.” (Cantón. 2001. Pág. 56) y tuvo que renunciar a su empeño. A esta acción se integraron hombres de extracción humilde destacándose los nombres de Guillermo Moncada, José Maceo y Quintín Banderas. “Por otra parte, los autonomistas enviaban emisarios a los patriotas para convencerlos de que el movimiento era extemporáneo.” (Cantón. 2001. Pág. 57)

“La Guerra Chiquita cesa en menos de un año y fue indicación de que la Paz del Zanjón no había sido capítulo final.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 118)

3.11. La Tregua Fecunda (1880-1895) y la abolición de la esclavitud (1886):

Posterior al *Pacto del Zanjón* y el periodo conocido por los historiadores como Guerra Chiquita, le sucede la llamada *Tregua fecunda*, etapa en que se asentarán las bases para la acción independentista del año 1895.

La labor conspirativa se mantuvo sobre todo entre los emigrados entre los que se comienza a destacar como organizador José Martí y se producen algunas expediciones, las cuales no lograron su objetivo. “Estos fracasos y el que sufrió la guerra que preparaban en 1884 los generales Máximo Gómez y Antonio Maceo, hicieron desistir por entonces todo tipo de tentativa revolucionaria [...]” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 118)

En el plano económico, por el contrario, es importante observar que “[...] se desarrolló la concentración de la industria azucarera.” (Abreu. 2013. Pág. 166)

“Es en esta etapa cuando comienza a penetrar con fuerza el capital norteamericano, sobre todo en los sectores del azúcar, minas y el tabaco.” (Cantón. 2001. Pág. 58)

La más notable conquista de los autonomistas, que tuvieron en el gran orador Miguel Figueroa su más decidido paladín, fue la abolición de la esclavitud.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 119)

Otro de los logros obtenidos a partir de la *Guerra del 68* lo constituyó la abolición de la esclavitud “[...] derogada el 13 de febrero de 1880.” Y aplicada “[...] por Real Decreto el 7 de octubre de 1886.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 119)

Coincidente con la abolición de la esclavitud, José Sánchez (Pepe), trovador popular, compone el bolero tradicional *Me entristeces mujer- Tristezas*, considerado el punto de partida estructural de esta variante de la canción cubana, la cual se venía gestando desde las primeras décadas del siglo XIX.

Se produce a partir de 1886 un periodo de estabilidad política debido a que “[...] la situación económica de la isla había variado favorablemente para el gobierno.” (Abreu. 2013. Pág. 170). Pero, a partir de 1891, la isla entra en un periodo de inestabilidad debido al trato que recibió de los Ministros de Ultramar, los que aplicaron distintos tipos de política tanto conservadora como liberal, según el caso, lo que afectó el desarrollo económico y social de la isla.

Los Ministros Francisco Robledo, Manuel Becerra, Buenaventura Abarzuza, conservadores, no lograron medidas positivas. Solamente Antonio Maura entendió la situación, pero poco pudo lograr debido a la oposición del partido constitucional.

El retorno a una política conservadora por los Ministros de Ultramar, afectó la relativa estabilidad política alcanzada en la década del 80 a través del Pacto del Zanjón y la abolición de la esclavitud, lo que influyó en el ánimo de los viejos luchadores independentistas cubanos. Así vemos que: “En la década de los noventa esta situación comienza a cambiar por entero. Desde 1981 comenzó la unificación de la dividida diáspora cubana. El papel de Martí fue decisivo.” (Abreu. 2013. Pág. 172)

José Martí desde muy joven se integra a las labores políticas. En la década del 80 participó inicialmente con máximo Gómez y Antonio Maceo en los intentos para reiniciar la lucha. “Pero en la década del 90 fue cuando jugó un papel indispensable para la organización de la revolución en Cuba.” (Abreu. 2013. Pág. 176)

Logrando persuadir a los emigrados desalentados y unirlos, el 10 de octubre de 1892 funda el Partido Revolucionario Cubano. “A finales de 1894 se han creado las condiciones fundamentales para el inicio de la insurrección.” (Cantón. 2001. Pág. 63)

Martí inicia una amplia labor para recaudar fondos en la organización de una expedición integrada por tres barcos, la cual es descubierta por las autoridades norteamericanas. “[...] dos de esas embarcaciones y gran parte de los armamentos eran confiscados en los primeros días de enero de 1895 [...]” (Cantón. 2001. Pág. 63) No obstante, Martí dio la orden de iniciar la lucha “El día 29 del mismo mes de enero [...]” (Cantón. 2001. Pág. 63)

3.12. La Guerra de independencia (1895-1898):

El alzamiento se produjo el 24 de febrero de 1895 en varios poblados, hecho que se conoce históricamente como el *grito de Bayre*. “Cumplida la orden de alzamiento, Martí se dirigió desde Nueva York a Baní, en Santo Domingo, para reunirse con el General Máximo Gómez.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 130) Allí firma el *Manifiesto de Montecristi*.

En el mes de abril, Martí, Gómez y Maceo en dos expediciones arriban a Cuba y se reúnen en un lugar conocido como *La Mejorana*, quedando así organizada la dirección de la revolución. Pocos días después, el 19 de mayo de 1895, José Martí muere en combate.

En septiembre del año 1895 es convocada la Asamblea de Jimaguayú, donde surgió la constitución de igual nombre, “[...] la cual establecía un gobierno centralizado que reunía en un solo organismo, llamado Consejo de Gobierno, los poderes ejecutivo y legislativo.” (Cantón.2001. Pág. 67). Fueron electos “[...] Salvador Cisneros y Bartolomé Masó, ambos veteranos del 68.” (Cantón. 2001. Pág. 67) “La autoridad suprema del Ejército Libertador sería ejercida por un General en Jefe con un Lugarteniente General como segundo en el mando. Para dichos cargos fueron nombrados Máximo Gómez y Antonio Maceo respectivamente.” (Cantón. 2001. Pág. 67)

De aquí en adelante se proyecta llevar la lucha a toda la Isla, en el hecho conocido como la *invasión a occidente*. Es nombrado como jefe militar español el General Valeriano Weyler, el cual dictó un bando para reconcentrar la población rural con el fin de cortar el apoyo a las tropas independentistas cubanas. Esto trajo como consecuencia epidemias en la población. Antonio Maceo logra llegar con

éxito a occidente, pero al retornar, “[...] cae abatido en un encuentro en Punta Brava, provincia de La Habana, el 7 de diciembre de 1796.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 140) La muerte de Maceo significó una gran pérdida para los independentistas cubanos.

El 19 de septiembre de 1897 sesionó la Asamblea de Representantes en un lugar conocido como La Yaya. De esta forma se cumplía con lo estipulado en la Constitución de Jimaguayú, esto es, que si en dos años no se ganaba la guerra, debía convocarse a una nueva Asamblea para elegir un nuevo Consejo de Gobierno. Uno de los aspectos más relevantes de esa Asamblea fue el de haber ayudado a zanjar las diferencias que había entre el Gobierno civil y el general en jefe Máximo Gómez, respecto a las cuestiones tácticas de la guerra. (Abreu. 2013. Pág. 177)

Desde la década del 60 los norteamericanos venían incrementando sus inversiones en Cuba. En este sentido, la guerra les preocupaba, en tanto sus intereses económicos se veían afectados. “La situación internacional se hacía cada vez más difícil, las relaciones entre los Estados Unidos y España se hacían cada vez más tirantes.”(Márquez y Márquez. 1996. Pág. 140)

Las tropas mambisas logran éxitos y “Weyler fue relevado del mando y España elaboró una ‘Constitución colonial’ que establecía un régimen autonómico para Cuba y Puerto Rico.” (Cantón. 2001. Pág. 71)

“El nuevo régimen no pudo funcionar. Las reformas, a pesar de su amplitud, llegaban tardíamente.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 141)

Se produce una crisis general resultado de los enfrentamientos con los seguidores de Weyler. “El periódico *El reconcentrado* fue destruido. Finalmente la fuerza pública, al mando del General Arolas disolvió a los revoltosos. Pero el Cónsul norteamericano Fitzhugh Lee, aconsejó al presidente Mc Kinley el envío de unidades navales a los puertos de Cuba.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 143)

3.13. Intervención norteamericana en la Guerra de independencia de Cuba (1898):

El gobierno norteamericano envía de visita a La Habana el acorazado *Maine*, en el cual se produce una fuerte explosión el 15 de febrero de 1898, “[...] con un saldo de 266 tripulantes y dos oficiales muertos.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 143). Se establecieron comisiones para determinar la causa de la explosión, pero no se lograron poner de acuerdo.

“El 21 de abril de 1898 se rompieron formalmente las relaciones entre ambos países.” (Abreu. 2013. Pág. 179) “Horas después, la escuadra norteamericana al mando del almirante William Th. Sampson bloqueaba varios puertos de Cuba [...]” (Cantón. 2001. Pág. 73)

Para su guerra en Cuba, EE.UU. decidió iniciar la invasión por Oriente, la provincia en que los cubanos tenían dominio total. Con ese fin pidió y obtuvo la colaboración del Ejército Libertador.” (Cantón. 2001. Pág. 73) Este apoyo fue decisivo.

El gobierno norteamericano extiende la guerra a Filipinas y Puerto Rico donde se combate; en Cuba se inicia por la zona oriental. “Con ese fin pidió y obtuvo la colaboración del Ejército Libertador, destacándose la labor del General Calixto García.” (Cantón. 2001. Pág. 73) “El 3 de julio fue destruida la escuadra española, mandada por el almirante Pascual Cervera [...]” (Cantón. 2001. Pág. 73), a la que se une “[...] la toma del Caney y San Juan [...]” (Cantón. 2001. Pág. 76) “El 16 de julio se firmó la paz en Santiago de Cuba en un lugar situado entre San Juan y el Fuerte Canosa [...]” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 153) En este momento no se permitió la entrada de las tropas mambisas a la ciudad, lo que disgustó al General García, el cual presentó su renuncia lo que “[...] dejó en los mambises un sentimiento de amargura.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 153). Por tal motivo, el general Shafter fue destituido y lo relevó en el cargo “Leonardo Wood, ascendido a brigadier [...]”. (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 153)

“El 10 de diciembre se firmó el Tratado de París que daba por terminada la guerra.” (Cantón. 2001. pág. 74) En esta ocasión fue invitado a no participar la representación cubana.

“España traspasó oficialmente a los Estados Unidos su soberanía sobre Cuba el 1ero. de enero de 1899.” (Cuba de la Cruz y Pérez. 2013. Pág. 186) El primer gobernador nombrado lo fue el general Shou R. Broke, quien logra eliminar el Partido Revolucionario Cubano, el Ejército Libertado y la Asamblea de Santa Cruz, lo primero a solicitud de Estrada Palma, quien consideraba que ya no era necesario, y las dos otras instituciones se les maneja a través del enfrentamiento entre Gómez y la Asamblea del Cerro, [...] la que destituyó al gran dominicano de su cargo de General en Jefe.” (Cantón. 2001. Pág. 76)

La inversión norteamericana en lo referente al negocio del azúcar, tabaco, frutas y minería crece notablemente.

“El General Leonardo Wood sustituyó al General R. Brooke en la gobernación de la isla en diciembre de 1899.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 158), quien “[...] se dedicó a la tarea de la reconstrucción de Cuba, alimentando sueños anexionistas.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 158). En este periodo se realizaron obras de saneamiento y se atendió la educación pública. “El gobierno interventor convoca a elecciones municipales el 16 de junio de 1900. Acudió a las urnas el 70% de los votantes [...]”. (Cuba de la Cruz y Pérez. 2013. Pág.187)

“[...] el 15 de septiembre de 1900 se realizan los comicios para elegir 31 delegados a la Asamblea Constituyente [...]” (Cantón. 2001. Pág. 81), en la que participaron destacados luchadores cubanos como Juan Gualberto Gómez, Alfredo Zayas, Martín Morúa Delgado, la cual se aprobó. “El 21 de febrero de 1901, después de tres meses de trabajo [...] (Cuba de la Cruz y Pérez. 2013. Pág. 190) En la Asamblea Constituyente se delimitaron los deberes y derechos de los ciudadanos y fue para su época una constitución liberal, no obstante sus limitaciones, especialmente la posterior aprobación de la *Enmienda Platt*, solicitada por el gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica, en la que se establecían ocho puntos que comprometían la independencia política de Cuba al establecer que los norteamericanos podían intervenir en Cuba si se rompía el orden institucional o

político. “Ante los constituyentes se planteó una disyuntiva: o aprobaban la Enmienda, o no había República. Y las presiones llegaron de todas partes: desde dentro y desde fuera, los delegados escogieron el mal menor, sin que esto significara el cese de la lucha por la total independencia y soberanía [...]” (Cuba de la Cruz y Pérez. 2013. Pág. 192). La Enmienda fue aprobada el 12 de junio de 1901. “La enmienda fue combatida a lo largo de la República. Cuando Franklin Delano Rosveelt fue electo presidente de los Estados Unidos, hizo patente sus deseos de abrogar la ‘Enmienda’ y así lo hizo el 26 de marzo de 1934.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 165).

“Aprobada la Enmienda Platt el 12 de junio de 1901, a la constituyente le queda una última tarea, la de elaborar y aprobar la Ley Electoral, labor que culmina el 9 de septiembre.” (Cuba de la Cruz y Pérez. 2013. Pág. 193) “El 31 de diciembre de 1901 se efectuaron las elecciones y triunfó Estrada Palma.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 166)

3.14. La República (1902-1934):

El 20 de mayo nació la República de Cuba con los ingredientes de un país civilizado. (Cuba de la Cruz y Pérez. 2013. Pág. 193) Este día asumió la presidencia de la República don Tomás Estrada Palma. “Nadie puede negar el paso de avance que significó el surgimiento del Estado Republicano ni la contribución que aquella etapa hizo al desarrollo de la nación [...]” (Cuba de la Cruz y Pérez. 2013. Pág. 182). El desarrollo económico alcanzado en las tres primeras décadas fue extraordinario. “Cambió el mapa demográfico, económico, cultural y socio-racial del archipiélago – esencialmente en el Oriente y Camagüey- y se definieron focos o valor jerarquizados en le territorio. Nuevos pueblos fueron jerarquizados y algunos se convirtieron en municipios o centros nodales.” (Cuba de la Cruz y Pérez. 2013. Pág. 186)

Se amplió el sistema ferroviario, y el desarrollo del transporte en general posibilitó un mayor acercamiento entre el campo y la ciudad. En el periodo de gobierno de Machado se construyó la carretera central que unió las provincias y municipios a lo largo del país. Este desarrollo solo se vio ensombrecido por la desigualdad social y la inestabilidad política debido a los intentos reeleccionistas

de algunos presidentes. Es en este periodo en el que surge el *Lamento cubano* como expresión de tristeza ante las crisis políticas que se producían. Ejemplo de ello es el lamento *Oh, Cuba hermosa*, de Eliseo Grenet en el periodo de la dictadura de Gerardo Machado que le costó persecución política. También se desarrolla la canción patriótica ensalzando las virtudes de los *mambises*, en especial Antonio Maceo y José Martí.

Durante las tres décadas del siglo XX se sucedieron en el poder cinco presidentes cubanos y un gobernador interventor estadounidense:

1. Tomás Estrada Palma (1902-1906)
2. Charles Magoon (1906-1909)
3. José Miguel Gómez (1909-1913)
4. Mariano García Menocal ((1913-1921)
5. Alfredo Zayas (1921-1925)
6. Gerardo Machado (1925-1933)” (Cuba de la Cruz y Pérez. 2013. Pág. 196)

Tres de los anteriores presidentes establecieron la reelección para continuar en el poder; Mario García Menocal y Gerardo Machado concluyeron sus mandatos con regímenes autoritarios y dictatoriales. Machado fue derrocado por el pueblo, Tomás Estrada Palma gobernó el país con acertado control económico y administrativo. “Estrada Palma dejó en el tesoro nacional un saldo de \$ 13.625, 539. 65.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 170). Al intentar reelegirse no fue apoyado por el pueblo y se crearon dificultades políticas, lo que condujo a la intervención norteamericana. Charles Magoon le continuó en el gobierno, pero administrativamente no tuvo logros. “Magoon dejó comprometido un empréstito de \$ 16,500. 000 para obras en el alcantarillado de La Habana.” (Cantón. 2001. Pág.88) Del fondo dejado por Estrada Palma “Magoon dejó a su sucesor sólo unos 2.800,000, de los cuales un millón estaba en bonos de la deuda exterior.” (Cantón. 2001. Pág. 88)

A Magoon le sucedió Miguel Mariano Gómez, quien desarrolló un gobierno moderado, pero tuvo que enfrentar una revuelta de carácter racial motivada por la discriminación de que eran objeto las personas de “[...] la raza negra en Oriente y dirigida por Evaristo Estévez y Pedro Ivonet.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 172), debido al trato discriminatorio que recibían concluida la Guerra de Independencia. Esta sublevación fue fuertemente reprimida. “Aunque el presidente Gómez intentó reelegirse, llegado el momento crítico, dejó que su partido decidiera.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 173) Se realizaron elecciones y ascendió al poder Mario García Menocal. Su primer periodo le fue favorecido por el auge económico.

“Durante nueve meses la isla vivió una verdadera fiebre de dinero, el azúcar llegó a cotizarse en mayo de 1920 a 22.5 centavos la libra y se aseguraba un aumento mayor para fines de este año [...]” (Cuba de la Cruz y Pérez. 2013. Pág. 202), debido a las consecuencias comerciales de la primera guerra mundial, pero el gobierno de Menocal no se preparó para el cambio que significó la firma de la paz y la súbita caída del precio del azúcar lo que arruinó a productores de azúcar y comerciantes.

Menocal se reeligió. “La consecuencia fue que el día 12 de febrero de 1917 estalló una sublevación militar dirigida por José Miguel Gómez.” (Márquez y Márquez. 1996. Pág. 175) La sublevación fue controlada militarmente.

A Menocal le continuó Alfredo Zayas, caracterizado por su capacidad para concertar con sus opositores. Entre sus logros se encuentra el reconocimiento por el gobierno de Estados Unidos de la Isla de Pinar del Río como parte integral de la isla de Cuba. Superó las contradicciones con los estudiantes, dándole autonomía a la Universidad de La Habana. En esta etapa se destacó como dirigente estudiantil de izquierda, Julio Antonio Mella. A Zayas le continúa Gerardo Machado, quien en su primer periodo de gobierno desarrolló un amplio plan constructivo, encontrándose entre los más significativos la edificación del Capitolio Nacional (Palacio de los Congresos) y la Carretera central que unificó la Isla de oriente a occidente. No obstante, sus aspiraciones reeleccionistas y la gran crisis económica derivada de la de los Estados Unidos, lo condujeron a reprimir con crueldad a los

estudiantes, obreros y pueblo en general, quienes desarrollan una activa lucha, destacándose el liderazgo de Antonio Guiterras, y lograron derrocarlo en 1933.

3.15. Influencia de las revoluciones sociales europeas en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX en Cuba:

Debido a la influencia de las revoluciones sociales que se gestaron en Europa a finales del XIX y primeras décadas del XX, comienza a desarrollarse en Cuba una nueva generación de intelectuales de diversas ideologías, los que intentan dar respuesta a la realidad sociopolítica del momento,. Se expresan críticamente en pro de perfilar una nación más equitativa y democrática, lo que se pone de manifiesto en la vida musical con la obra de destacados compositores, trovadores e intérpretes, muchos de los cuales trascendieron universalmente. Es importante destacar la labor de la revista *Avance* en la divulgación de la obra de estos creadores y pensadores.

Entre los intelectuales de este periodo se encuentran: Fernando Ortiz, antropólogo y criminalista; el ensayista y crítico Jorge Mañach; el novelista y crítico musical Alejo Carpentier; los compositores y músicos Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig, Rodrigo Prats, Sánchez de Fuente y Eliseo Grenet; los trovadores Miguel Matamoros, María Teresa Vera y Sindo Garay. En el sinfonismo aparecen las obras de Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán, quienes llevaron a la orquesta sinfónica cubana elementos de la cultura de los grupos étnicos del África subsahariana, constituyente de una de las raíces de la música nacional, lo cual se asocia significativamente a los aportes del poeta Nicolás Guillén, expresados a través de la *poesía negrista*.

En esta etapa llega a Cuba la radiodifusión y el cine y se produce a la vez, una mayor relación entre el campo y la ciudad. Estos hechos favorecieron el auge de la cultura artística y de este periodo en general, en el que se produce un afianzamiento de los valores de la nacionalidad cubana, nacida en las luchas de 1868.

4. Valoración de los aportes de compositores y trovadores de canciones populares cubanas, variantes y tipos (1800-1934) a través del análisis de obras significativas que integran el cancionero cubano de trascendencia universal.

4.1. Evolución estético musical de la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934):

Como se ha podido observar en el periodo colonial y primeras décadas del siglo XX se desarrolla un proceso de interacción de las raíces estéticas de la música cubana, el cual posibilitó a trovadores y compositores, a través de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934), un valioso medio de expresión. Este proceso coincide con el surgimiento de la identidad cultural cubana y su afianzamiento.

Sobre los primeros momentos de **la canción popular cubana**, Argeliers León en su libro *Del canto y el tiempo*, menciona dos obras, primeras de este tipo en ser publicadas, las que aparecieron en la *Revista La Moda o Recreo semanal del bello sexo*; la primera lo fue “La mano”, el 7 de noviembre de 1828 y la segunda “La verdad”, el 28 de noviembre de 1828. (León. 1985. Págs. 171-172)

Acerca del valor histórico de ambas obras de autores anónimos, Zoila Lapique dice lo siguiente: “Tienen para nosotros la importancia de ser los primeros impresos musicales que hemos hallado en una publicación seriada de la colonia, pues antes sólo habíamos encontrado el nombre de la obra y de su edición, pero no su música impresa.” (Lapique. 2008. Pág. 110)

Canción anónima *La mano* (1829).

Cancion anónima *Una Verdad* (1829)

En los ejemplos antes expuestos podemos apreciar el empleo metro-rítmico de los compases $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, lo que produce una base motora de distinto carácter. Esta heterogeneidad no posibilita tipificarles como variantes y sí como canción, lo que se refuerza por el tratamiento literario del texto.

A partir de este momento, en la canción popular cubana se va a producir una evolución en la que inicialmente se harán sentir los aportes de la cultura hispana, devenidos de la actividad de las capillas de música de las catedrales, las bandas militares y especialmente, del teatro donde se interpretaban tiranas, boleros, tonadas y tonadillas de amplio texto en donde también aparece la influencia de la romanza francesa y de la ópera italiana, tipificada esta última por el empleo de los intervalos de tercera y sexta en el dúo de voces de carácter diatónico, a lo que se unen los elementos ornamentales y rítmicos propios de la música mozárabe, sefardita, flamenca, así como de diversas zonas de España, lo que se puede observar en las obras antes mencionadas.

Esta etapa inicial de la canción popular cubana se irá *acriollando* a partir del surgimiento de las variantes y tipos estableciéndose un proceso de evolución paralelo entre ellos. Esto trajo consigo la incorporación de elementos musicales y extra-musicales propios de los grupos étnicos provenientes de la zona subsahariana asentados en la isla y de los descendientes de los aborígenes que todavía existían en Cuba, a lo que se unió la influencia musical de los emigrados procedentes de La Luisiana y Haití, lo que conllevó a la disminución del carácter melismático de la melodía y la reducción de los textos debido a la relación que se establece en las variantes entre las bases rítmico-motoras que las definen y el canto. Ejemplo de ello se puede observar en la habanera –célula A (tango)- y el bolero tradicional –cinquillo cubano-.

Sobre lo antes expuesto, Argeliers León dice lo siguiente: “Estas canciones hicieron una línea melódica más fluida, regularmente articulada en frases y periodos, sirviendo para varias estrofas, y muy cerca de un aire lento de vals, de un *vals tropical* [...]” (León. 1985. Pág. 173). Ejemplo de ello lo constituye *La bayamesa*, compuesta en el año 1852 por Francisco Castillo, José Fornaris y Carlos Manuel de Céspedes y considerada canción por Odilio Urfé, la cual al ser escrita en compás de

$\frac{3}{4}$ establece una relación entre la melodía y el ritmo que la acerca al vals, convirtiéndola en variante. Lo mismo sucede con *El amor es la mitad de la vida* Marín Varona.

“LA BAYAMESA”

CANCION CUBANA

LETRA: Céspedes y Fornari

MUSICA: Francisco Castillo Moreno

INTRODUCCION

no se acuerdas que un tiempo dichoso me extasié en tu pura belleza, y en tu seno doblé la cabeza moribundo de dicha y amor?

Canción para una novia, convertida luego en canción patriótica con diversas letras.

la - gu - da - ron - te - men - do de - va - ra - m - por - no - vo - ar -
 - cer - No - se - que - re - a - so - ma - a - tu - re - ca - te -
 no - no - que - re - a - so - ma - a - tu - re - ca - te -
 - do - no - he - pro - do - cer -

LA BAYAMESA

¿No te acuerdas gentil bayamesa que tu fulgor me salteaba, y risado en tu lánguida frente blando beso impurum con ardor?

¿No recuerdas que un tiempo dichoso me extasié en tu pura belleza, y en tu seno doblé la cabeza moribundo de dicha y amor?

Ven, acocila a tu reja sonriendo; ven, y cocucha, amorosa, mi canto; ven, no duermas, acude a mi llanto, pon alivio a mi negro dolor.

Recordando las glorias pasadas disipemos, mi bien, la tristeza y doblémos los dos la cabeza, moribundos de dicha y amor.

Esta canción fue cantada, por primera vez en Bayamo por sus autores, la noche del 27 de Marzo de 1951

Para poder valorar la trascendencia e importancia de la canción popular cubana y variantes es necesario tener en cuenta su esencia, la cual está dado en la correspondencia que se establece entre el contenido del texto y la música, en la que lo reflexivo se constituye en su razón estética y ética, fundamentada en el amor a la naturaleza, a la mujer, a la patria naciente y a la vida en general, utilizando para ello las estructuras binarias y ternarias simples, en algunos casos las formas libres y los compases de 2/4, 3/4, 4/4 y 6/8, participando en su ejecución la guitarra -fiel compañera del trovador en su doble función ritmo-armónica- la maraca, el güiro, la clave, el bongó, piano y agrupaciones instrumentales, según el caso. En cuanto a la textura vemos que los trovadores y compositores inicialmente parten de los principios tradicionales de la armonía y el contrapunto imitativo, desarrollándose en base de los fundamentos de las relaciones tonales.

A lo largo del siglo XIX van apareciendo en la isla de Cuba jóvenes con inquietudes musicales, de origen humilde y clase media, los que a través del autodidactismo logran conocer los rudimentos del arte musical referentes a la composición de canciones acompañados de la guitarra –*cantautores*-. Así vemos en La Habana a los *negros curros* improvisando décimas en carnavales y jolgorios. A mediados del siglo aparecen en Bayamo y otros pueblos, *cantautores*, llamados posteriormente trovadores, los que van sedimentando sus experiencias que se transmiten oralmente, teniendo como base de educación no formal el mundo sonoro musical de la época.

En las tres últimas décadas del siglo XIX surge en Santiago de Cuba una generación de *cantautores* que da inicio a lo que los historiadores e investigadores denominan *trova tradicional* y sobre la que el compositor Rosendo Ruiz (hijo) dice lo siguiente:

Nadie sabe como surge un grupo de “cantadores” –luego se les llamaría trovadores- [...] que se inician en la ejecución de la guitarra, la cual aprenderían a tocar –valga la redundancia- tocándola.... Ellos no conocían el significado de vocablos como *transculturación, síntesis, síncretis*: en su mayoría no sabían leer ni escribir, pero sabían sentir...

Sin proponérselo, por intuición, sincretizan en los giros rítmico-melódicos que generaban, factores culturales ambientales (europeos y africanos). (Ruiz. 1998. Pág. 234)

Esta generación, de forma paralela, posibilitó el surgimiento del bolero y la canción tradicional. Entre los precursores de esta generación Rosendo Ruiz menciona a “[...] Evaristo Molina, Panchito Castillo, Eulalio Limonta y muy especialmente al *Maestro*, José (Pepe) Sánchez, a quien se le atribuye haber definido los principales caracteres estilísticos del bolero”. (Ruiz. 1998. Pág. 234)

La *trova tradicional cubana* -en la que inicialmente se destacaron los nombres de José (Pepe) Sánchez, Gumersindo Garay (Sindo), Emiliano Blez, Salvador Adams y Rosendo Ruiz- se desarrolló en el marco histórico de la guerra de independencia, periodo en que se concretó la identidad cultural cubana y en el que se produce el significativo hecho histórico de la invasión de Oriente a Occidente, dirigida por Máximo Gómez, la cual determinó el flujo de los valores estéticos musicales de las distintas zonas de la Isla –Oriente, Centro y Occidente- áreas geo-históricas en que se venía gestando la canción con sus variantes y tipos: habanera, criolla, guajira, clave, guaracha, así como bolero y canción tradicionales. En este proceso resulta significativa la obra de valiosos compositores y trovadores que trascendieron nacional e internacionalmente, entre los que se pueden mencionar los nombres de: Patricio Ballagas, Rafael Gómez (Teofilito), Eusebio Delfín, Jorge Ankerman, Gonzalo Roig y María Teresa Vera, entre otros.

4.2. Análisis de obras significativas de compositores y trovadores que contribuyeron al surgimiento y evolución de la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934) de trascendencia universal:

4.2.1. Canción tradicional:

La canción tradicional cubana, al constituirse en un nuevo tipo del género, mantiene las características esenciales del mismo en lo referente a la importancia del contenido literario, el cual asumió lo patriótico en muchas de sus obras, devenido del periodo histórico en que surge. La melodía, inicialmente melismática e italianística, es interpretada por lo general *a placer* debido al empleo del *rubato*. El compositor emplea frases anacrústicas y femeninas, las que fluyen hacia una disminución de las notas de adorno y textos más cortos. Estructuralmente se expresa a través de las formas binarias y ternarias simples y libres, según el caso, antecedidas de una introducción instrumental breve. La textura continuará desarrollándose en base del diatonismo y su progresión armónica, en lo referente a la modulación y contactos tonales. El trovador logra cierta independencia contrapuntística imitativa en el dúo de voces, superponiendo en ocasiones diferentes textos sobre el mismo tema poético, lo que se puede observar en la obra *Confesión* de Eusebio Delfín.

CONFESION

CANCION

Rosendo Ruiz

Lento -

Re cuer - do que ju -

ten.

piu lento

ten.

re de to do co - ra - zón de

to do co ra zón poco mas movido pues bien recuerdo yo pues bien re - cuer - do yo a -

lento

R.H.

mar - ta ti ó mo rir di vina confe sión que nunca olvidaré que

rall.

alpo.

nunca ol vi da - ré tam bién re - cor - da -

R.H.

Confesión 1

ré. a.h. el di-a en que te vi la

tió mi cora zón con es-pe-ran-za y fe *ral poco* La

glo-ria del a-mor so-lo tu me ha- *Guisiera que su pieras lo mucho que su frío mi amante co-ra zón entonces no con-*

ces sen-tir La glo-ria del a- *ta ba lo que quiero yo lo que quiero yo Qui siera que su pieras lo mucho que su*

mor so-lo tu me ha-ces sen-tir *frío mi amante co-ra zón entonces no con ta ba lo que quiero yo lo que quiero*

yo lo que te que-ro yo *Confesión 2 8-1*

En las primeras décadas del siglo XX se produce un periodo de afianzamiento de la identidad cultural cubana en el que la canción, variantes y tipos se interaccionan con otros géneros y variantes –la rumba, el danzón y el son- y se producen préstamos de estructuras rítmicas las que afectan a las variantes en el elemento rítmico-motor que las tipifica como tal, apareciendo nuevos tipos como: la guajira son, el bolero son y la criolla bolero. En la canción vemos tipos de carácter ecléctico, los cuales asimilan dichas estructuras, tanto en la melodía como en su base, pero en las mismas se mantiene la primacía del contenido del texto y su musicalidad. La incorporación de estos nuevos elementos rítmicos posibilita un mayor nivel de fluidez y expresión en la melodía, pero, por su heterogeneidad en el empleo de dichas estructuras, éstas no se constituyen en motor tipificante como sucede con las variantes, definiéndose los mismos a partir del *para qué* estético propio de la canción, lo que se puede observar en el lamento, pregón, canción de cuna y canción afro.

A la vez, en el aspecto armónico, la canción, variantes y tipos comienza a evolucionar poco a poco hacia un tratamiento moderno del género, en correspondencia con los cambios estéticos que suceden universalmente en la primera mitad del siglo XX (Impresionismo y Vanguardia musical).

Compositores, entre los que podemos mencionar a Emilio Grenet, Ignacio Villa (Bola de Nieve) y Bebo Valdés, entre otros, hacen uso en sus composiciones de escalas pentáfonas, modales y por tonos enteros, integradas a células rítmicas, típicas de los grupos étnicos provenientes de la zona subsahariana y sus descendientes, en el interés de acercarse al mundo sonoro y expresivo de éstos. También hacen uso de los acordes alterados de 7ma., 9na. y 13na., lo que condujo la canción cubana, inicialmente caracterizada por el romanticismo musical propio del siglo XIX, al modernismo de la primera mitad del siglo XX.

4.2.2. La canción afro:

La canción afro surge en la segunda década del siglo XX y se caracteriza por la musicalización que hacen los compositores de los textos de poemas escritos por la generación que cultivó la poesía negrista –Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, entre otros-, los que utilizaron términos lingüísticos propios de las culturas de la zona subsahariana unido a jitanjáforas y onomatopeyas, en el interés de expresar el mundo sonoro y espiritual de los grupos étnicos provenientes de esta región de África – bantú, yoruba, carabalí, arará- asentados en la Isla, lo que influyó en el compositor quien “[...] trató de *imitar*, dentro del sistema musical occidental, una melodía que recordara al canto del negro.” (León. 1985. Pág. 218) Más adelante, Argeliers León continúa:

Para estas melodías que *aludían* a un canto del negro se adoptó la escala mayor sin sensible, con lo que tenía un carácter un tanto exótico, pero que a la vez no nos era extraño, pues el carácter modal mixolidio resultante ya nos había llegado de España y lo recogía el cantor campesino. (León. 1985. Pág. 218)

A la vez, hace uso de estructuras rítmicas y escalas pentáfonas, devenidas de los grupos étnicos antes mencionados, y escalas por tonos enteros. Ejemplo de ello lo vemos en el *canto negro*, definido como tal por Nicolás Guillén, autor del poema *Yambambó*, musicalizado por Emilio Grenet, en el que aparecen células rítmicas del *bembé* (6/8), así como el *cinquillo* y *clave* (2/4) cubanos, procedentes de la música ritual y festiva de origen africano, las que por su heterogeneidad no le tipifican como variante de la canción y sí como tipo de la misma debido a la primacía del texto en su contenido y forma.

Es importante tener en cuenta que la occidentalización del canto afro, observada por Argeliers León, tiene sus antecedentes en el proceso de integración de las raíces estéticas de la música cubana, lo que se hace sentir en las obras de Esteban Salas y Manuel Saumell, continuado por los *negros curros*, *trovadores* y *compositores*, que en el siglo XIX dieron sus aportes al desarrollo del cancionero nacional, acerca de lo cual A. León, al analizar la transformación que se produce en el canto del negro cubano a través de la historia, dice lo siguiente:

“Indudablemente que la concepción melódica del negro tiene que haberse modificado bastante, especialmente en los libertos que se ubicaron en los medios urbanos.” (León. 1985. Pág. 219)

El nuevo estilo empleado por los compositores de la canción afro se ve complementado con la utilización de los acordes de 9na., 11na. y 13na. alterados, constituyendo un paso trascendente en su actualización. No obstante, se mantuvo el uso de las estructuras binaria y ternaria simples, así como los intervalos de 3eras. y 6tas. italianísticos enriquecidos por 5tas. Y 8vas. paralelas en la melodía.

YAMBAMBÓ

CANTO NEGRO

Letra de Nicolás Guillén

Musica de Emilio Grenet

Moderato.

The piano introduction is in 2/4 time, marked *Moderato.* It features a complex harmonic structure with frequent key changes and chromaticism. The right hand plays a series of chords and melodic fragments, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *mf* and *m.d.*

Lento y Solemne.

mf *poco len.* *p*

Yam-bam-bó — Yam-bam-bé — Yam-bam-bó —

The first line of the song is marked *Lento y Solemne.* The vocal line is in a single staff with lyrics: "Yam-bam-bó — Yam-bam-bé — Yam-bam-bó —". The piano accompaniment is in two staves, marked *mf* and *poco len.* The music is in 2/4 time and features a slow, solemn feel with sustained chords and a few melodic lines.

Yam-bam-bé — Re-pi-cael con-

The second line of the song continues the vocal line with "Yam-bam-bé — Re-pi-cael con-". The piano accompaniment continues with similar harmonic textures, marked *p*.

— go solongo — re-pi-cael ne-gro bien negro — congo soloy-go del songo —

'yambambó' I.

The third line of the song features the lyrics: "— go solongo — re-pi-cael ne-gro bien negro — congo soloy-go del songo —". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note rhythm in the left hand and chords in the right hand.

baila Zambó so-breunpié

Mama tomba se-rem be-co-se-rem

ba

El ne-gro cantay sea-juma el ne-gro sea-jumay

Zambambo. 2.

capta — el ye-gro capta y se va — a-cue me-mé se rem.

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a half note 'capta', followed by a quarter rest, then a series of eighth notes: 'el ye-gro capta y se va'. After a quarter rest, it continues with eighth notes: 'a-cue me-mé se rem'. The piano accompaniment starts with a half note chord, followed by eighth notes and chords. Dynamics include *mf* and *p*. Accents are placed over several notes in both parts.

bó yam bambé — se-rembe cuse-rem-bá a —

The second system continues the piece. The vocal line has a half note 'bó', followed by a quarter rest, then eighth notes: 'yam bambé'. After a quarter rest, it has eighth notes: 'se-rembe cuse-rem-bá'. The system ends with a half note 'a'. The piano accompaniment features chords and eighth notes. Dynamics include *mf* and *p*. Accents are present over several notes.

e — a-cue me-mé se-rem-bó a —

The third system begins with a half note 'e', followed by a quarter rest, then eighth notes: 'a-cue me-mé se-rem-bó'. It ends with a half note 'a'. The piano accompaniment includes chords and eighth notes. Dynamics include *mf* and *mi*. Accents are present over several notes.

e — Yam-bó a — e —

The fourth system starts with a half note 'e', followed by a quarter rest, then eighth notes: 'Yam-bó'. It ends with a half note 'e'. The piano accompaniment features chords and eighth notes. Dynamics include *mf* and *mi*. Accents are present over several notes. At the bottom of the system, the text 'Yambambo: φ' is written.

1ª

A - cue-me-me se rem-bó a - é

2ª

A - cue-me-me se - rem - bó a -

Tempo

Tempo

Ipo. de Soy.

Jam-bam - bó Jam-bam - bé

Ipo. de Soy.

Jam-bam - bó Jam-bam - bé

Jambambo: 4

Tamba tamba — tamba tamba — tamba del ye-

— gro que tum ba — tum-ba del ne — gro caram-ba — ca-ram-ba que el'

2º vez: ten. 1º 2º *Meno.*
 — ne-gro tum ba — Tamba tamba — Tam-ba — Tam-ba — Tam-ba
 2º vez: ten. mezzo e f

ten. bambé
 f molto accelerando. ff

4.2.3. La Canción de cuna:

La canción de cuna presenta las mismas características de la canción afro, tanto en lo estructural como en el tratamiento de la melodía, ritmo y armonía, definiéndose como tipo de canción debido a su *para qué* estético. “Su temática gira en torno a la acción de dormir a un niño, generalmente negro.” (Orovio. 1992. Pág. 87) En la letra de la canción de cuna se utiliza la lengua bozal.

DRUMI MOBILA
CANCION DE CUNA

Ignacio Villa

Adagio (♩ = 80.)
sempre p il basso.

Meno mosso. (♩ = 66.)
pp

No lloira Mòbi la que tu mama ta la cam-po — yò-ri-ta ta be-

ni pa cá — (sep. gular) yeye drumi cuan do mama sale èl traé re ga
boca cerrada.

li to pa ti — El traé tò lo nymé pati — Y si yeye no drumi Chumbili
marcato.
ppp
m.d.

DRUMI MOBILA: I
— 153 —

parlato (ad lib.)

rit.

coll canto.

f rit.

cò CheohéCa lun ga lo rapca la ca be xáy lo co me Dru mi,

Tempo.

Tempo.

il bas so sempre pp e stacatto.

dru mi Mobi la Tu mamá ta la campo Mobi la Dru mi,

dru mi Mobi la Tu mamá ta la campo Mobi la El va traé pa ja ri to pa ti—

El va traé co ro ni se pa ti— Dru mi, dru mi, dru mi Mobi la

DRUMI MOBILA: 2.

Tu mamá lá la campo Mòbi la e fuè bucà la dulce Mòbi la

pa que tu maña na co me Mòbi-la ————— Drumì Mòbi la

dimi.

Calla Mòbi la No llorea Mòbi la

quenda sempre hasta el final.

Drumì Mòbi la (poco ten.) Drumì Mòbi la

pppp (poco ten.) *m. fi.*

DRUMI MOBILA: 3. separaf 3.

4.2.4. El Lamento:

El lamento, tipo de canción mediante la cual el compositor expresa su inconformidad sobre las contradicciones políticas, sociales y económicas de la época –discriminación racial, marginación social de los grupos de escasos recursos, carácter autocrático de algunos gobernantes-, sirvió como medio de expresión popular utilizado por el pueblo para expresar sus quejas.

Debido al carácter heterogéneo de su base rítmica no se constituye en variante de la canción, definiéndose como tipo de canción por la importancia y carácter del contenido de sus textos, lo que se puede observar al comparar el *Lamento esclavo* con el *Lamento cubano* del mismo autor, Eliseo Grenet. En el primer caso vemos la célula A (Tango) conjugada poli-rítmicamente con otras células propias de la música de la zona subsahariana, que sirven de base a una melodía de carácter pentafónico, lo que ayuda a recrear el ambiente sonoro de lo afro. En el segundo caso -*Lamento cubano*- aparece en la base rítmica el bajo anticipado del son, sobre el cual se expresa una melodía diatónica, lo que muestra la integración de las raíces estéticas de la música cubana, propio de lo nacional.

El lamento se acerca más a los elementos que caracterizan la música tradicional. En lo estructural utiliza las formas binarias y ternarias simples y el programa armónico tonal diatónico. La melodía muestra un carácter ecléctico en cuanto al empleo de escalas tanto diatónicas como pentáfonas.

LAMENTO ESCLAVO

Letra de Aurelio G. Riancho

Música de Eliseo Grenet

Moderato

Es-cla-vo soy

— ne-gro na-ci — ne-gros mi co-lor — y negraes mi

suer-te — po-bre de mi — su-frien-do

voy — es te cruel do-lor — ay hasta la muer-te

Lamento Esclavo 1

The musical score is written in G major and 2/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line is marked 'Moderato' and includes the lyrics: 'Es-cla-vo soy', '— ne-gro na-ci — ne-gros mi co-lor — y negraes mi', 'suer-te — po-bre de mi — su-frien-do', and 'voy — es te cruel do-lor — ay hasta la muer-te'. The score is divided into four systems, each with a vocal staff and a piano staff. The piano part includes dynamic markings such as 'p' and 'f'.

soy lu - cu - mi - cau - ti - vo sin la li - ber -

tad no vi - vo que los ne - gros

li bres un día se - rán ay mi ne - gra Pancha vamos bai - lar que los ne - gros

li bres se - rán

Lamento Éscamo 2

LAMENTO CUBANO

Letra de Teófilo Radillo

Música de Eliseo Grenet

ALLEGRETTO

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed eighth and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with a similar rhythmic pattern.

The first system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff, starting with a rest followed by the exclamation "¡Oh!". The piano accompaniment is on two staves, continuing the rhythmic pattern from the introduction.

The second system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line includes the following lyrics:
Cu-ba-jer-mo-sa — pri-mo-ro-sa — por que su-fres hoy tan — to que han-to-
Pa-lra-ma — que di-ri-a — que tu cie-lo-zul nu — ble-re-el-las-to

The third system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line includes the exclamation "¡Oh!". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The system is marked with first and second endings (I and II).

Lamento Cubano 1:

¡Oh! al con-tem-plar-uar-dien - te sol - en el su-su-rr-o del pal-mar

I
— lus cam-pas ple-nas de ver-dor. pien-sen el lum-poa-quel que — se Tus Cu — ba — se sien-te el e-co re — so-nar de u — ne voz de — do-lor — ge-al — a — mor Ue — ma

II
¡Oh! Cu-ba

ten
— pu-er-to-ro-sa — por que su — í-as hoy ten — to que-bran-to

ten
ten
f
A

Lema's Cubana 2-

4.2.5. La canción tipo *lied*:

La canción tipo *lied* aparece a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Se mantuvo apegada al tradicionalismo armónico diatónico del romanticismo, lo que contrasta con el desarrollo armónico moderno alcanzado por la canción afro y la canción de cuna. Algunas de estas obras lograron trascender nacional e internacionalmente y forman parte del cancionero popular cubano, entre las que se pueden mencionar “Corazón” y “Vivir sin tus caricias”, ambas de Sánchez de Fuente. En lo formal mantiene el empleo de las estructuras binarias y ternarias simples donde hace utilización del programa armónico y los contactos tonales tradicionales e italianización de la melodía.

CORAZON
CANCIÓN

Eduardo Sánchez de Fuentes

Quasi Allegretto:
Solco:

Co-ra-zón, ¿ol-ve-zón, vuel-ve a -das-le mi con-se-jo su-ir más, ya no te ser lo que tu sus-te no pa-doz-cas, noes-tás de-jo, si la di-cha no con-ci-bes y te gm-tris-le, rom-pean-sio-so las ca-de-nas quees-cla-

Corazón 1=

pe-ñas en su- frir se- ras mar-ter de tus
-vi- zan tu i- lu- sión si un a- mor tibi-ri-ó-a- te-

pe-ñas, pues vi- vir en- tre ca- de- nas, co- ra- zón ca- mo tú
-vo- so, o- bra- mor te ha- rá di- cho- so, rom- pe el cer- co- de tus

rall: ten rall: poquito mosso:
vi- ves, no- es vi- vir! Yo bien sé q- ué- tas he- ri- do cien sa-
pe- nas co- ra- zón!

rall:
- o- las al- o- i- da- te sil- ba- ron y traí- do- ra, u- na

rall:

Corazón 2=

poco mosso

fue la que te hi-rió que te li-bras so-lo que-ro dee-se

poco mosso

rall:

dar-do traucio-ne-ro, que tu vi-da so-ña-do-ra sin pie-

(2a)

-dad en-ve-ne-na.

poco mosso

rall:

Co-ra-nó.

Corazón

4.2.6. El pregón:

El pregón, tipo de canción, tiene su origen en la actividad que realizan los vendedores ambulantes, quienes cantan frases musicales para promover los productos que ofertan. Al respecto Emilio Grenet dice lo siguiente:

La entonación de la voz anunciando una mercancía se va perfilando hasta construir verdaderos periodos musicales. En este terreno podemos encontrar modelos, los más legítimos, de nuestra expresión musical folklórica, ya que algunos pregones se transmiten de generación en generación sin sufrir ninguna alteración, con la más auténtica calidad popular. (Grenet. 1939. Pág. XLI)

El *pregón folklórico* monódico cantado *a capella* se caracteriza por una voz de timbre nasal de amplia proyección en la que, en ocasiones, se producen sonidos guturales y falsete. Muchos de estos pregones sirvieron de base a trovadores y compositores para la creación de obras de este tipo de canción, lo que contribuyó a su evolución y trascendencia, lo que se produce en el periodo de interacción de la canción con otros géneros y variantes -rumba, danzón y especialmente, el son- sobre lo cual Emilio Grenet plantea lo siguiente: “La irrupción del son en la capital ofrece un campo más propicio aún al pregón, y no pasa mucho tiempo sin que se convierta en una modalidad favorita del baile oriental, en que todas las composiciones de este género son ya estilizaciones de músicos.” (Grenet. 1939. Pág. XLII)

En este periodo el pregón presenta un carácter dual de baile y canto, al aparecer en su realización estructuras rítmicas de carácter heterogéneo –bajo anticipado, cinquillo y clave cubanos, célula A (Tango)- en la base motora, lo cual no le tipifica como tipo de variante, constituyéndose el texto en su esencia estética, como sucede en “El manisero”, vendedor de maní; “Frutas del Caney”, vendedor de frutas. Al referirse al pregón, Emilio Grenet plantea: “Con más frecuencia se acogen a los géneros bailables, pero lo variado de su expresión y de su forma los admite hasta en el ambiente de la canción.” (Grenet. 1939. Pág. XLII)

El pregón hace uso de las estructuras binaria y ternaria simples manteniéndose en el tratamiento armónico tradicional de la melodía de carácter diatónico – programa armónico de las secciones, modulación y contactos tonales-. Ejemplo de ello lo podemos observar en el pregón *Se va el dulcerito* de Rosendo Ruiz.

Trascripción
Sambaya A falso.

- Pregones folclóricos -

- Hayaca -

Ha - ya - ca - ca - lien - te de ma - iz tierno lle - vo

con pi - can - te y sin pi - can - te va - mo - s

- Mangos -

quin - ce quin - ce de ma - mey son quin - ce

SE VA EL DULCERITO

PREGON

Rosendo Ruiz

Moderato.

The piano introduction consists of two staves in 2/4 time. The right hand features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

voz.

Lle-va la lle-vo yo que la lle-vo yo

The vocal line begins with the lyrics 'Lle-va la lle-vo yo que la lle-vo yo'. The piano accompaniment continues with a consistent eighth-note pattern in both hands.

la pa-ye-te—la bo-rracha que que la lle-vo yo—ya

The vocal line continues with the lyrics 'la pa-ye-te—la bo-rracha que que la lle-vo yo—ya'. The piano accompaniment remains consistent.

viene el dul-ce-ro—ya viene el dulce-ro—con pa-ye-te—las bo-

se va el dulcerito. 1

The vocal line concludes with the lyrics 'viene el dulce-ro—ya viene el dulce-ro—con pa-ye-te—las bo-'. The piano accompaniment continues until the end of the phrase.

rrachas con el ri-co. co-su-bé yel ma-jare-te con le-che co-mo le

gus-tausted que quiere la ni-ña si le dan pa-reta-la no

quiere ni tam-po-co quiere co-su-bé lo que quiere es majarete lo que le

gustaausted 3o le

di-go le digo a las viejas a e-sas viejas q-ue usan colo-re-te que si quiere caminarse

se va el dulcerito: 2.

bro-so que a mi me comprende la ma-ja-re-té—yôa-con-se-jo a to-da mu-

chacha— que sea lista y bien vi-va-ra-cha— que le pidan di-ne-ro a su

no-vio ya—mi me comprende la so-porra—cha— ya se vá ya se vá el dul-

ce-ro— a las ni-ñas que pidan qui-li—tos— ya se va ya se va el dulce

ri-to— y novuelve más y novuelve más

y no vuel-ve más—

se va el dulcerito. *f*.

4.2.7. La guaracha:

Al definir en breve síntesis el origen y evolución de la guaracha cubana, Elio Orovio dice lo siguiente: “Su origen está en la confluencia de lo hispánico y lo africano, pero plasmado en algo netamente cubano. Durante el siglo XIX estuvo unida al teatro bufo, de donde pasó luego a los salones de baile.” (Orovio.1992. Pág. 227). Ampliando este criterio Emilio Grenet plantea lo siguiente:

El nombre de guaracha es común a un baile español que fue introducido en Cuba, donde pasó por un proceso de adaptación que terminó por someterlo a nuestros ritmos.

Siempre consideramos la guaracha, que conocimos en su ambiente postrero, como un cuadro de combinaciones rítmicas (seis por ocho o tres por cuatro, con dos por cuatro) en un orden no reglamentado pero que respondía a una intención de sabor popular en el contraste súbito y sorprendente de los ritmos [...]” (Grenet. 1939. Pág. XL)

La guaracha cubana, al entrar en contacto con la canción trovadoresca, el bolero tradicional y el son, interpretados generalmente por tríos, recibe, a modo de préstamos rítmicos, estructuras que tornan su metro ritmo en heterogéneo, lo cual afecta su estructura inicial de copla (cuartetas octosilábicas) y un estribillo largo y la convierte en copla y estribillo corto sometido al rigor del compás de 2/4, donde se utiliza el rasgado del bolero y el son, el cinquillo y clave cubanos alternados, con una melodía liberada del melisma tradicional de carácter diatónico, empleando las relaciones tonales propias de la armonía tradicional y expresando en todo momento el carácter picaresco y humorístico del texto, que lo identifica como tipo de canción. Al respecto, A. León al observar la evolución de la guaracha, dice lo siguiente:

La forma alternante de la *guaracha* fue desapareciendo. El mismo sentido de exposición de una idea y su comentario, la fue llevando a adoptar la forma binaria, dividida en dos secciones, una primera reservada a la exposición cantada por el

solista, y una segunda sección donde aparecía entonces la alternancia entre coro y una frase, más breve, como comentario o consecuencia, que hacía el solo. Esta evolución de la forma, que también se dio en el *son*, la acercaba a la *canción*. (León. 1985. Pág. 159).

Este criterio de Argeliers León afianza la valoración de la *guaracha* como tipo de *canción*. Ejemplo de ello lo podemos observar en la guaracha *Bilongo* de Guillermo Rodríguez Fiffe.

BILONGO (Guaracha)

Letra y Música de
G. Rodríguez Fiffe.

Piano

Es - toy tan e - na - mo - ra - do de la ne - gra To - ma - sa que

cuan - do se va de ca - sa que tris - te me pon - go Es -

Hay hay hay es - sa ne - gra lin -

da me he - chó Bi - lon - go e - sa ne - gra lin - da

me he - chó Bi - lon - go Na - ma que me gus - ta la co - mi - a que me co - ci - na

na - ma que me gus - ta la ca - fè quee - lla me cue - la na -

Hay hay hay e - sa ne - gra lin

da mehe - chò Bi - lon - go e - sa ne - gra san - ta

mehe - chò Bi - lon - go Qui - qui - ri - bú Man - din - ga Qui - qui - ri -

Estribillo

bú Man - din - ga Qui - qui - ri - bú bú Man - din - ga

En este ejemplo se puede observar los elementos poli-ritmicos provenientes del son, lo que no le permite precisar una célula rítmica que lo tipifique como variante.

4.2.8. La habanera:

La habanera tiene su origen en la contradanza cubana en la primera mitad del siglo XIX debido a que la melodía instrumental pasa a ser cantada integrándose a partir de este momento al género de la canción como una de sus variantes manteniendo como característica general de la contradanza en su base rítmica el empleo de la célula A (tango), nominada así por Zoila Lapique, quien al respecto dice lo siguiente:

En resumen, la célula A (*tango*) se infiltró en el género y aumentó esa característica alegre y sensual que transformó en voluptuosa a la contradanza. Esta se hizo criolla, nuestra, hecho que modificó, además, la forma de tocar el timbal y su coreografía, y así, también, se fue alejando cada vez más de la contradanza europea. Hemos decidido llamar *tango* a esta célula rítmica insertada en la contradanza europea, por considerar que se difundió a partir de la música que se hacía en los *tangos* o cabildos de nación. (Lapique. 2008. Pág. 84)

La contradanza cubana por su trascendencia histórica y belleza estética motivó a compositores de formación académica a la creación de obras de este género, entre los que se pueden mencionar Manuel Saumell, Laureano Fuentes, José White, Cratilio Guerra, Silvano Boudet e Ignacio Cervantes, dando inicio al nacionalismo musical del cual, Saumell es considerado su padre.

Debido a la presencia de emigrados a principios del siglo XIX, provenientes de la Louisiana y Haití, la contradanza recibe el aporte de esta cultura, fundamentalmente en la parte oriental de la Isla, a través de la utilización del “cinquillo” en la elaboración de la contradanza lo que deviene de la actividad musical de las *sociedades de tumba francesa*, lo que enriqueció el proceso evolutivo de la contradanza no afectando la esencia rítmica de la misma dada en el empleo de la célula A (tango), la cual continuó constituyendo su base motora.

La habanera en este periodo, al independizarse de la contradanza, va asumiendo cada vez más su personalidad estética como variante de la canción, su melodía se torna más fluida desempeñándose estructuralmente a través de la forma binaria simple, herencia de la contradanza, abandonando el empleo del compás 6/8 para expresarse con el compás binario de 2/4.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX se internacionaliza y capta la atención de compositores tales como Georges Bizet, Isaac Albeniz, Maurice Ravel, entre otros. En las primeras décadas del siglo XX, en el periodo de afianzamiento de la identidad musical cubana, la habanera alcanza su clímax de popularidad destacándose en ello las composiciones de Eduardo Sánchez de Fuentes, autor de las conocidas habaneras *Tú y Flor de Yumurí*, de carácter nacionalista, en las que aparece la unidad étnica que caracteriza lo cubano, expresado a través de la célula A (tango) proveniente de la música africana, el tratamiento formal y armónico de la melodía devenido de la cultura hispana, así como la presencia en el texto de términos lingüísticos propios de la cultura aborigen, conjugados con el idioma español, donde se alude al modo de vida de los primeros.

La habanera lentamente, a la vez que se internacionaliza, fue disminuyendo su presencia en la música cubana hasta prácticamente desaparecer desde el punto de vista creativo, no obstante se le sigue interpretando en las salas de concierto. En España sigue constituyendo una opción estética en el gusto musical del pueblo, donde se realiza el reconocido festival dedicado a la habanera y polifonía de Tarragona.

'TU'

HABANERA

Letra de Fernán Sánchez

Música de Eduardo Sánchez de Fuentes

The piano introduction consists of two staves of music. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

En Cu - ba la s - la - ber - mo - sa del ar - dien - te sol -
La pal - ma, en el bos - que se me - ce gen - til -

ba - jo su cie - lo a - zul a - do - ra - ble tri - que - ña de to - das sus
tu sue - ño a - rru - llo y un be - so de la bri - za al mo - rir de la

flo - ras la re - nae - res tú -
tar - de te des - per - to. -

I II

En Fue go sa
La Dul - ces la

Tú =

-gra - do guar - da tu co ra - zon el cla - re
ca - ña pe - ro mas lo es tu voz que la a - mar -

Desde aquí pue -
cie lo sea - le - gru - a me dió J en tus ro -
gu ra qui - la del co - ra - zon. J al con - ser -

- de cantarse 8^{va} baja
- ra - das ha con - fun - di - do Dios de tus o - jos la
- plar - te sus - pi - ra mi la - ud - 8^{va} ben - di - cien - do - te ben -

8
no - che y la luz - de los ra - yos del sol: Fue - go sa -
- mo - sá sen par. ; ay! por - que Cu - bae - res tu! Dul - ces la

Tú 2 =

8^{va} - do — guar - da tu co - ra - zón — el cla - ro
 ca - ña, — pe - ro mas loes tu, voz — que la a - mar

Desde aqui pue -
 cie — lo — sua - le - gri - a te dio — J en tus mu -
 - gu — ra — qui - ta del co - ra - zón. — J al con - tem -

- de cantarse 8^{va} baja —
 - ra — das — han con - fun - du - do Dios — de tus o - jos la
 - plar - te — sus - pi - ra mi la - ud — 8^{va} ben - di - cien - do - be - her

no - che y la luz de los ra - yos del sol. —
 - mo - sa sin par, ay' por - que Cu - bae - res tu —

Tú 3 =

D.C.

Repitase con la 2^a letra

La relación que hemos visto de la célula A (tango) -tal como la define Zoila Lapique a partir de su utilización en la contradanza y la habanera- no sólo es exclusividad de éstas. En el siglo XVIII se le ve aparecer en las composiciones del Maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba, Esteban Salas, -villancicos, cantadas, pastorelas y misas- unida a otras células de carácter sincopado formando parte del discurso melódico liberado del carácter motor que se le aprecia en la habanera y contradanza.

The image shows a musical score for a villancico. It features seven staves. The top three staves are vocal lines with lyrics in Spanish. The bottom four staves are instrumental accompaniment. Arrows point to specific rhythmic patterns in the vocal and instrumental lines.

Lyrics: y aun-que en sí dis - cor - des en
ay - re y aun-que en sí dis - cor - des en
en el fuego_Es - tre - lla y aun-que en sí dis - cor - des

(Fragmento del villancico *Los cuatro elementos* de Esteban Salas)

En este caso, su génesis está dada en la tradición de la música vocal hispana que tiene uno de sus primeros momentos en la música cristiana de carácter modal llevada por los visigodos en el siglo IV, a lo que se une la música mozárabe y sefardita de carácter vocal e instrumental, iniciada con la jarcha, continuada con la *muwassaha* y el zéjel, las que al conjugarse con la cultura provenzal de los juglares y trovadores, concluyó con la presencia del villancico expresado en las *Cántigas* de Alfonso X y los *Cancioneros* de Palacio y Upsala, donde aparece utilizada la célula A (tango), junto a otras de carácter sincopado. Ejemplo de ello es el villancico *Decidle al caballero* de Nicolás Gonbaet, que aparece en el *Cancionero de Upsala* (canto 49)

A cinco

N. GOMBERT

Cantus
Cantus Secundus
Altus
Tenor
Bassus

De - zil - de al ca - va - lle - ro que non se que - xe en as - con - di - do,

que non se - que - xe di - do,
 xe, do,
 ca - va - lle - ro que non -
 que - xe, [que - xe, De - zil - de al ca - va - lle - ro que non se que - xe en as - con - di - do,
 se que - xe que non se que xe, de -
 en as - con - di - do, que -
 De - zil - de al ca - va - lle - ro que non
 que non se que - xe en as - con - di - do,

[10]

De zil de alca va lle ro que non se que xe, do,
 que non se que xe en as con di do,

se que xe, que non se que xe que non se
 do, [que non se que xe] en as con di do [en as con

ro que non se que xe, que non se que
 di do, [en as con di do,] en as con di

zil de alca va lle ro que non se que xe que non se que
 non [se] que xe, [que xe] en as con di do, en as con di

se que xe que non
 [en as con di do,] en as

que non se que xe, que non se que xe, que yo le doy mi
 en as con di do, [en as con di do,] que

que xe, que non se que xe
 di do,] en as con di do, do,

xe, que non se que xe
 do, en as con di do, que yo le

xe que non se que xe
 do, en as con di do, do,

se que xe, que non se que xe, que non se que
 con di do, en as con di do, en as con di

respecto el musicólogo Pablo Hernández Balaguer, estudioso de la música que se ejecutó en la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba, y en especial, de las composiciones de Esteban Salas, dice lo siguiente: “Salas y sus sucesores llenaron una época en la cual influencia hispana fue decisiva, por no decir única.” (Hernández. 1961. Pág. 18). A seguido y al referirse a los compositores españoles, antecesores de Salas, Hernández Balaguer dice lo siguiente:

La música de Salas, París. etc., sigue la tradición religiosa de la escuela española que fundaran Morales, Guerrero y Victoria principalmente, y que continuarían Comes, Del Vado, Valls y otros durante los siglos XVII y XVIII. Hay en ellos la austeridad heredada, aunque a veces, se vislumbra en la trama de su música la cercanía invasora del italianismo que venía de la península, no por vía directa –o sea en las obras de los compositores italianos- sino a través de las obras de algunos maestros de Capilla como Sebastián Durón [...] (Hernández. 1961. Pág. 19)

La guajira, la clave y el bolero:

A mediados del siglo XIX y primeras décadas del XX van surgiendo, a modo de trilogía, la guajira, la clave y la criolla, variantes de la canción popular cubana, debido a la similitud de su base metro rítmica fundamentada en la relación del compás 6/8 y ¾ conjugados o alternados, según el caso, junto a los elementos musicales que caracterizan la melodía, lográndose diferenciar cada una de forma sutil, bien por el contenido bucólico por lo general de la guajira y tipos, un mayor apego al carácter sincopado de la relación metro rítmica 6/8 y unas y ¾ de la clave y una mayor fluidez melódica en la criolla unido al contacto que se produce con otras variantes de la canción latinoamericana, tales como el *bambuco* colombiano y la *criolla* dominicana, con las que comparte elementos comunes y metro rítmicos.

4.2.9. La guajira:

La guajira es una variante de la canción. Tiene su génesis en el punto guajiro donde el empleo del compás de 6/8 alternado o conjugado con el de $\frac{3}{4}$ sirve de base al trovador, quien mediante cuartetos o décimas –versos octosilábicos- expresa sus ideas musicales literarias en las que envuelve el mundo bucólico de la vida rural y, como consecuencia del *siboneyismo*, se inspira en el recuerdo de lo aborígen. “Por ello, como alusión a giros cultivados por habitantes de las áreas rurales, se comenzaron a escribir guajiras como partes sueltas de obras teatrales que servían para amenizar los intermedios, hasta que se independizaron como canciones”.(Gómez y Eli. 1995. Pág. 280)

Estructuralmente los compositores y trovadores utilizan la forma binaria simple manifestándose a través de la armonía tradicional que afecta el plan armónico, los contactos tonales y modulación, sobre la que se desarrolla una melodía de carácter italianístico con final suspensivo (I-V), acompañado por agrupaciones integradas por instrumentos de cuerdas pulsadas –guitarra y laúd- y percusión – güiro y bongó-. También se le escribe con el acompañamiento de piano y percusión. Al respecto A. León explica lo siguiente: “[...] y de los giros acompañantes de la guitarra, que ciertamente se cogían de la música del campesino, las *guajiras* y las *criollas* recurrían al empleo de la semicadencia (tónica y dominante), como tenue influencia del modalismo del canto del campesino.” (León. 1995. Pág. 192). Ejemplo de ello lo vemos en la *guajira* “El arroyo que murmura”.

EL ARROYO QUE MURMURA

GUAJIRA

Jorge Anckermann

mf. p

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p).

El a.rro.yo que mur.mu.ra y que la lu.na re-
Es.ca.ba la co.dor.niz al pié de los al.tos

The vocal line begins with the lyrics "El a.rro.yo que mur.mu.ra y que la lu.na re- Es.ca.ba la co.dor.niz al pié de los al.tos". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

tra - ta cuando sus ra.yos de pla - ta a - tra - vie.sá la s pe -
gui - nes y can.tan los to - me gui - nes en las ga - bias del del

The vocal line continues with the lyrics "tra - ta cuando sus ra.yos de pla - ta a - tra - vie.sá la s pe - gui - nes y can.tan los to - me gui - nes en las ga - bias del del". The piano accompaniment provides harmonic support.

su ra El sin son - te de voz pu. ra
iz - sea - ga. za - pa la per. diz -

El arroyo que murmura #1

The vocal line concludes with the lyrics "su ra El sin son - te de voz pu. ra iz - sea - ga. za - pa la per. diz -". The piano accompaniment ends with a final chord. A handwritten note "El arroyo que murmura #1" is visible at the bottom left.

que a le gral monte y el lla - no
ba jo el ver. do. so ma. ci. o la pal ma de ver. de gue. no
el vi. gi. lan. te ju. di. o

Musical score system 1, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "que a le gral monte y el lla - no / ba jo el ver. do. so ma. ci. o la pal ma de ver. de gue. no / el vi. gi. lan. te ju. di. o". The piano part includes a 'p' dynamic marking.

que al son del viento se me ce
por to do el po. tre. ro vue. la y que sus. pi. rar pa. re. ce e. se. es
y can. ta la gal. li. nue. la en las

Musical score system 2, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "que al son del viento se me ce / por to do el po. tre. ro vue. la y que sus. pi. rar pa. re. ce e. se. es / y can. ta la gal. li. nue. la en las". The piano part includes a 'p' dynamic marking.

el pun. to cu. ba. no
mar. ge. nes del ri. o

D.C. al F Para final

o salta al
zapateo

Musical score system 3, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "el pun. to cu. ba. no / mar. ge. nes del ri. o". The system includes a 'D.C. al F' instruction, a 'Para final' section, and a 'p' dynamic marking. The piano part includes a 'p' dynamic marking and the instruction "o salta al zapateo".

zapateo.

Sigue ad lib.

el arroyo que murmura #2

Musical score system 4, featuring a piano accompaniment. The system includes a 'zapateo.' instruction, a 'Sigue ad lib.' instruction, and a 'p' dynamic marking. The piano part includes a 'p' dynamic marking and the instruction "el arroyo que murmura #2".

4.2.10. La guajira son: Con la llegada del son, la guajira sufrió modificaciones en su base metro rítmica al emplear los compases de 4/4 y 2/4, apareciendo el tipo de guajira son con las mismas características generales antes observadas, incluyendo estructuras rítmicas propias del son de carácter sincopado. En este momento aparecen los nombres de Julián Orbón, pianista y compositor, y Joseíto Fernández, cantante, repentista y compositor de música popular, a quienes se les menciona responsabilidades en la creación de la guajira-son *Guantanamera*, divulgada internacionalmente. Al primero se le señala en el empleo de los versos de José Martí en las coplas y musicalización y al segundo, en lo referente a la estructura general y estribillo. Al respecto, Cintio Vitier, en entrevista realizada por Gina Picart Baluja sobre Orbón, plantea: “Julián fue quien concibió la idea de unir los *Versos sencillos* de Martí con la melodía de La Guantanamera. Sobre esto ha habido muchas confusiones y es importante que esta verdad sea establecida ya.” (Picart.2001. Pág. 46)

Guantanamera
piano/vocal

Composer: Jose Fernandez Diaz
Lyric adaptation: Julian Orbon
based on a poem by Jose Marti
Arranger: Caroline Hall

♩ = 120 Intro

Intro

Intro

Intro

♩ = 120 Intro

4 Chorus 1

Guan-ta-na-me - ra gua-ji-ra guan-ta-na-me - ra

Chorus 1

Guan-ta-na-me - ra gua-ji-ra guan-ta-na-me - ra

Chorus 1

Guan-ta-na-me - ra gua-ji-ra guan-ta-na-me - ra

Chorus 1

guan-ta-na me - ra gua-ji-ra guan ta-na me - ra
guan-ta-na me - ra gua-ji-ra guan ta-na me - ra
guan-ta-na me - ra gua-ji-ra guan ta-na me - ra

YO soy un hom-bre - sin - ce - ro de don-de cre - ce la

12 Verse 1
Yo soy un hom - bre sin-ce ro de don-de cre - ce la pal-ma
Verse 1
Verse 1

20
pal-ma Y'an-tes de mo rir yo qui er - o Cant-ar mis ver sos- de al - mas

<http://www.lambethmusic.co.uk/mp3s/fest12/Junior%20Singing%20Concert%20Files/Guantanamera/Guantanamera%20piano%20vocal%20score.pdf>

Posteriormente aparece la *guajira de salón*, influida por el bolero moderno, que idealizaba la vida del campesino y era interpretada por tríos de guitarra y voz en los salones de baile y espectáculos.

4.2.11. La clave:

La clave es una variante de la canción, tiene su origen en la clave folklórica que surge en las ciudades de La Habana y Matanzas junto a los coros de rumba. Sobre esto, Argeliers León explica lo siguiente:

En ambas ciudades, La Habana y Matanzas, habían aparecido desde el siglo pasado las agrupaciones de *coros de rumba*, donde se *preparaban* para cantar *guaguancó*. Estas agrupaciones eran consecuencia de los modos de vida urbana que surgían en estas ciudades a fines del siglo XIX. Junto a los *coros* aparecieron otras agrupaciones llamadas *claves*, también

dedicadas a un canto colectivo ensayado que luego se interpretaba en las fiestas de Navidad o visitándose por barrios. (León. 1985. Pág. 145)

La clave o coros de clave eran coros mixtos que interpretaban décimas o cuartetos en las que participaba una voz de mujer brillante que se imponía a la agrupación llamada *clarina* y el *tonista* que daba la afinación.

[...] se señalaba el *decimista*, que era el que sacaba los cantos, y muchos se distinguieron por su capacidad de *improvisar*, y compartía sus responsabilidades con el *ensor*, que cuidaba la *corrección* de los textos. Se dice de algunos *censores* que recurrían al diccionario para corroborar la propiedad del léxico de los cantos. (León. 1985. Pág. 146) También había un individuo que se encargaba de dar los tonos, el *tonista*.

Sobre la composición étnica de los coros de clave, Elio Orovio dice lo siguiente:

Los coros de clave constituían una aleación de elementos hispánicos y africanos. Lo español estaba presente en la línea melódica, giros, supervivencias y presencia frecuente de cadencias de música campesina. De otra parte, habiendo surgido la clave en barrios humildes de la población, predominantemente negra, inevitablemente quedaba vivo el sello de una afrocubanía permanente [...] (Orovio. 1992. Pág. 111)

Los coros de clave empleaban instrumentos de cuerdas pulsadas, percusión y viento (en algunos casos empleaban la botijuela). Al respecto, Victoria Eli y Zoila Gómez plantean: “Los coros de clave estaban integrados por hombres y mujeres que se acompañaban de la viola (especie de pandero de parche clavado con un mango decorado con cintas). (Gómez y Eli. 1995. Pág. 284)

La *clave folklórica* evolucionó dando origen a la clave variante de la canción, sobre lo cual A. León dice: “El canto de las *claves* alcanzó después el repertorio de la cancionística popular urbana, con el nombre también de *clave*, y pasó también

al repertorio del teatro vernáculo desapareciendo a la vuelta de los años 20". (León. 1985. Pág. 147) En este periodo es cultivada la clave por trovadores y compositores, destacándose en ello el carácter patriótico y romántico de sus textos. En la trilogía antes mencionada –guajira, clave y criolla-, la clave antecede a la criolla y mantiene en su esencia las características generales de la canción. Estructuralmente continúa utilizando la forma binaria simple con una breve introducción instrumental, haciendo uso del programa armónico tradicional armónico diatónico caracterizándose la melodía por el italianismo del dúo de voces, siendo su base metro rítmica el "[...] 6/8 con síncopa entre el último tercio del primer tiempo y el primer tercio del segundo, de manera que suene como un $\frac{3}{4}$ con acentuación en el segundo tiempo." (Gómez y Eli. 1995. Pág. 280). Ejemplo de ello es: La Clave de Manuel Corona, titulada *Alma de mi alma*.

Alma de mi alma
Clave

Tpo. de Clave MANUEL CORONA

CANTO

PIANO

Expresivo

f *cres* *do* *cen* *do* *ff*

VOCE *p e molto*

Por qué no me i do la tras con al ma pla cen te ra

p e molto

Por qué * mia mor mal tra tas mi dul ce com pa ñe ra

Yo ve oen tu sem blan te ce ñir se la pa çon mas

pu rai de li ran te Queen cie traci co ra çon

zón Con ti gohe de re ir con ti gohe se ña

Expresiv

rar - Con ti gohe de sen tir mi al ma pal pi

tar En la glo rian fi ni - ta Yo jun toa ties ta

ré Mi lin da vir gen ci ta a quien tan toa ma ré

4.2.12. La criolla:

La criolla cubana es, junto a la guajira y la clave, caracterizada por su estructura metro-rítmica similar, ha sido analizada por Emilio Grenet, quien al respecto dice lo siguiente: “La criolla es en efecto una derivación del canto de clave con más amplias aspiraciones expresivas que ésta en su campo melódico. Su sentido más íntimo y su ritmo más moderado está ya pisando el terreno de la canción.” (Grenet. 1939. Pág. XLI).

En cuanto a la primera criolla, el investigador y músico E. Orovio dice lo siguiente: “[...] siendo *Carmela* (1909) la primera creada por Luis Casas Romero.” (Orovio. 1992. Pág. 111).

Estructuralmente esta variante de la canción se expresa mediante la forma binaria simple haciendo uso del plan armónico diatónico que establece la relación entre sus periodos. En cuanto al dúo de voces mantiene el carácter italianístico y, en algunos casos, imitativo, como se puede observar en “La bayamesa” de Sindo Garay, de carácter patriótico y romántico. Puede ser acompañada por el trío de guitarras y voces o piano. Le anteceden en la canción latinoamericana el bambuco y la criolla dominicana, afines por sus características generales.

4.2.13. La criolla bolero:

La criolla se interaccionó con el bolero apareciendo un nuevo tipo de variante de la criolla: la *criolla-bolero*. Ejemplo de ello lo tenemos en *Una rosa de Francia* de Rodrigo Prats y *Quiéreme mucho* de Gonzalo Roig.

LA BAYAMESA

CRIOLLA

Sindo Garay

TPO. DE CRIOLLA

The first system of music is a piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody in the treble staff is composed of quarter and eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piano accompaniment. It features two staves with a treble and bass clef. The music maintains the 4/4 time signature and F# key signature, with a focus on rhythmic accompaniment for the vocal line.

The third system introduces the vocal line. The treble staff contains the melody with lyrics underneath: "Tie — neen su al — ma la Ba — ya — me — sa". The piano accompaniment is shown in both treble and bass staves. There are some performance markings, such as an accent (^) over the first note of the vocal line and a fermata over the final note.

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The treble staff has the lyrics: "tris — tes re — cuer — dos de tra — di — cio — nes". The piano accompaniment continues in the bass and treble staves, providing a steady accompaniment for the vocal melody.

Cuan - do con - templa sus ver - des lla - nos

la - gru - mas ver - te por sus pa - sio

- des ¡ay! E - lla sen - ci - lla le brin - daa!

- des ¡ay! E - lla sen - ci - lla le brin - daa!

com - bre vir - tu - des to - das y el co - ra

com - bre vir - tu - des to - das

La Bayamesa 2.

- zón — pe-ro su sien-te — de la pa-tria el
 y el co-ra-zón — pe-ro su sien-te —

gri-to — pe-ro su sien-te — de la pa-tria el
 de la pa-tria el gri-to pe-ro si-sien-te — de la pa-tria el

gri-to — lo-do lo de-ja lo-do lo que-ma —
 gri-to — lo-do lo de-ja lo-do lo que-ma —

e-se es su le-ma su re-lu-gión —
 e-se es su le-ma su re-lu-gión —

La Bayamesa 3:

UNA ROSA DE FRANCIA

CRIOLLA - BOLERO

Letra de Gabriel Gravier

Música de Rodrigo Prats

mf

VOZ *ten* *a tempo*

P U-na ro-sa de Fran-cia cu-ya su-a ve-ja-
gon- cia u- na tar- de de Ma- yo su mi- la- ero me
dio' de mi jar- din en cal- ma con la il- lu- men- tal
al- ma co- mo un rayo de sol co- mo un rayo de

Una Rosa de Francia

1. *ten* **BOLERO** *sol* *Una* *sol* *Por sus pe'ta los*

blan cos *es la rosa mas lin da* *y he chi cers que*
ces

3 *brin da* *e legancia y o* *lor* *o que lla*
cen da *ten*

stpo. *P* *Ro sa de Fran cia* *cu ya fi na fro gan cia*

u na tar de de *Ma yo* *(H) su mi la gro me*

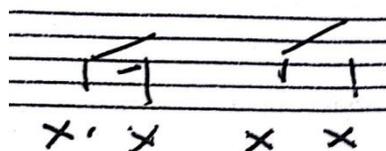
1. *dio* *Por sus pe'ta los* 2. *dio* *f*

4.2.14. El tango congo:

El tango congo es otra “Variante de la canción que recibe rítmicamente la influencia de otros géneros, sobre todo del son. Se desarrolla a partir de la década del 20 en este siglo [XX] tipificando lo negro en el ámbito de la zarzuela cubana.” (Orovio. 1992. Pág. 466). En esta valoración que hace E. Orovio, se puede observar las características más generales sobre el origen del tango congo, variante de la canción, el que, aunque deviene del teatro lírico cubano, el cual considero debe ser objeto de un estudio especializado a través de otra investigación, debido a su popularidad y afinidad con la canción he considerado integrarlo a esta investigación.

Sobre el tango congo y sus características Emilio Grenet dice lo siguiente:

El tango congo es una modalidad de lo africano que se cultivó con preferencia en el teatro, aunque el diseño rítmico característico en él



o más gráficamente haya sido
utilizado en otros géneros por los compositores. Ernesto Lecuona lo adopta con una preferencia muy reiterada en sus obras, como podemos ver en el *Canto Siboney**, *Karabalí**, *María la O**, y muchas otras en que, aunque revestido a veces con apariencias diversas, en el fondo es el mismo diseño rítmico el que nos muestra. (Grenet. 1939. Pág. XLIV)

En el tango congo aparecen las características generales de la canción que hemos venido observando también en las variantes y tipos, tanto en lo estructural, armónico como en lo melódico.

En el *Diccionario de la Música Cubana*, ampliando lo expuesto por Emilio Grenet sobre el empleo de la célula A (tango), vemos que se establece como elemento típico motor del tango congo un elemento poli-rítmico que se produce a través de la interacción de dicha célula en la parte inferior con otra sincopada en la parte superior del diseño. (Orovio. 1992. Pág. 466)

Canto Siboney

E. Lecuona

Si-bo-ney yo te

que-ro yo me mue-ro por tu a-mor Si-bo-ney en tu

bo-ca la mu-ger puso su dul-zor ven a mí que te

que-ro y que to-do te so-ro e-res tú pa-ra mí Si-bo

ney al a - rru - llo de tus pal - mas pien so en ti

31

Si-bo - ney de mis sue - ños si no o - yes la que - ja

37

de mi voz Si-bo - ney si no

43

vie - nes me mo - ri - ré de a - mor Si-bo

49

ney mis sue- ños te es - pe-ra con an-sia en mi ca ney

55

Si-bo - ney si no vie nes me mo-ri - ré de a- mor

62

O-ye el e - co de mi can - to de cris - tal no se

67

pier-da por en-tre el ru-do Ma - ni gual

Miguelangelruiz.es/activos/partituras/cancion/siboney.pdf

4.2.15. El bolero tradicional cubano:

El bolero tradicional cubano es una variante de la canción antecedida por el bolero español llegado a la Isla en el siglo XVIII. Sobre este hecho, A. León dice lo siguiente: “Ciertamente que junto a otras danzas españolas: fandangos, seguidillas, polos y tiranas, se menciona en Cuba, desde fines del siglo XVIII la presencia de boleros. El teatro tonadillesco trajo también su repertorio de boleros y su baile quedó entre nosotros junto a las otras danzas españolas”. (León. 1985. Pág. 196) No obstante lo expuesto por Argeliers León y su incidencia sobre la cultura musical cubana, es importante entender que entre el bolero español y el bolero tradicional cubano existen diferencias esenciales de carácter métrico rítmico, ya que el primero se escribe en $\frac{3}{4}$ y el segundo en $\frac{2}{4}$, definido este último por el empleo de la célula rítmica del cinquillo en su base rítmico motora.

De tal forma, al estudiar los orígenes del bolero tradicional cubano vemos que este se genera en la parte oriental de la Isla, siendo Santiago de Cuba el punto geohistórico en el que, debido a tres factores, se perfilan las características del mismo. El primero de ellos lo fue la actividad musical desarrollada en la Capilla de Música de la Catedral, en la que se destacó la obra de Esteban Salas y quienes continuaron su labor creativa, en la que se logró un trabajo educativo no formal del estético musical de los habitantes de la ciudad que asistían al culto religioso, el cual influyó en el desarrollo del *cantaautor* popular de la época.

El segundo factor tiene su causa en la influencia que se derivó de la inmigración a la Isla procedente del Santo Domingo francés (1791), causada por la rebelión de los esclavos contra los colonos franceses que condujo a la independencia de Haití (1804). Esta influencia se hizo sentir en la música de cámara y en la organización de bandas instrumentales de música, así como en la vida folklórica. En este caso a través de las *sociedades de tumba francesa* integradas por esclavos y sus descendientes, quienes con sus danzas (*yubá* y *masón*) y cantos acompañados “[...] con los tambores llamados por extensión, *tumbas*, una de mayor tamaño (tambor *premier*), dos *bulá* y un xilofónico cilíndrico, en posición horizontal, sobre un caballete, llamado *catá*. Para uno de los bailes se añade una *tambora* del tipo de tambor militar.” (León. 1985. Pág.23)

Se enfatizó el uso del cinquillo (corchea, semicorchea, corchea, semicorchea, corchea), también utilizado por los grupos étnicos bantú y carabalí asentados en la zona, como base rítmica motora, lo que al conjugarse con los cantos diatónicos de frases de 8 compases y periodos de 16 se constituyó en primigenio del bolero tradicional de finales del siglo XIX. Esta influencia de estos cantos y danzas precedente de la emigración haitiana fue mayor por el carácter urbano y sistemático de la misma y su incidencia directa en el desarrollo musical del naciente cantautor, lo que podemos observar en las coplas del *cocoyé*.

El tercer factor lo constituye la influencia de los sones yucatecos en la ejecución de los instrumentos de cuerdas pulsadas en los tríos, dúos y demás agrupaciones típicas de la trova tradicional con “[...] la introducción de un *rayado* rítmico, muy segmentado y constante, en la guitarra prima; acentuado tonalmente en la guitarra segunda. Se producía así un nuevo estilo en el acompañamiento que, el llamarle *bolero*, era como decir: *bolereadamente*.” (León. 1985. Pág. 192)

Esta influencia, según A. León, se debió a las emigraciones de ida y vuelta que se produjeron entre los puertos de Cuba y Yucatán motivadas por las guerras de independencia y el comercio.

Sin embargo, no fue hasta la década de 1880 que quedaron perfiladas formal y estilísticamente, las variantes fundamentales del cancionero trovadoresco, el cual se ‘reacunó’ en la zona oriental de Cuba, pero teniendo como asiento la indómita y heroica Santiago de Cuba y a Pepe Sánchez como su principal gestor.” (Urfé. 2002. Pág. 56)

Es conveniente observar que entre estas variantes estilísticas mencionadas por Urfé se encuentra el *rayado*. A partir de este momento, el bolero tradicional se extiende por la Isla y, no sólo es cultivado por trovadores, integrándose a esta generación destacados compositores alcanzando trascendencia nacional y universal, pudiendo mencionarse en este periodo los nombres de Patricio Ballagas, María Teresa Veras, Miguel Matamoros, Ernesto Lecuona, Rodrigo Prats, Gonzalo Roig y Manuel Corona.

El bolero ya definido estructuralmente se caracterizó por la interacción que se establece entre el texto y la música. Por lo general hace uso de la forma binaria simple, a la que se le anexa una introducción instrumental y transiciones entre las partes, sobre lo cual Rosendo Ruiz, hijo, dice lo siguiente: “Aquellos boleros comenzaban con una introducción o *pasacalle*, que era un pasaje instrumental en la guitarra prima –al que atendía a las florituras y giros de adorno en las cuerdas agudas-, y servía también de interludio entre una y otra partes de la obra.” (Ruiz. 1998. Pág. 235)

El bolero tradicional a más del cinquillo, hace uso de otras estructuras rítmicas, entre las que se encuentran el *tresillo cubano* (corchea con puntillo, corchea con puntillo, semicorchea), cinquillo invertido (semicorchea, corchea, corchea, corchea, semicorchea) ambos en compás de 2/4, y el rasgado de las cuerdas que constituyen la base rítmico motora de la melodía italianizada a dúos (empleo de los intervalos de terceras y sextas), a través de las cuales se establece un diálogo de carácter contrapuntístico entre los cantores, lo que se expresa a través de anticipaciones, retardos e imitaciones. Lo cual podemos observar en el bolero *tristeza* de José (pepe) Sánchez.

TRISTEZA

(Bolero)

Letra y Música: José (Pepe) Sánchez.

Moderato $\text{♩} = 72$

Tris - te - zas me dan tus

que - jas mu - jer pro - fun - do do - lor que du - das de mí no hay

Tristeza

prue - ba de a - mor que de jæn - tre ver cuan - to su - froy pa - dez - co por

1. 2.
La suer - tees ad - ver - sa con - mi - go no

de - jaen - san - char mi pa - sión Un be - so me dis - te un

dí - a lo guar - do en el co - ra - zón

4.2.16. El bolero son:

A partir de la relación del bolero tradicional con el son surge el tipo conocido como *bolero son*, donde el manejo rítmico de los instrumentos de percusión: maraca, bongó y clave, con sus respectivas células rítmicas organizadas polirítmicamente, hacen sentir su influencia afectando la base del mecanismo rítmico motor del bolero tradicional, disminuyendo el predominio del cinquillo cubano como tal. Este nuevo tipo estructuralmente se caracterizará por tener dos secciones (coplas y estribillo), presentes en la música ritual africana, en el villancico español y en el areíto aborigen.

col- mo de ben- di- cio- nes

De *ff* a *ff*
y salta a
2ª Parte

Su fro lajn mensa pena detu ex- trá- vi- a y sien- to el do- lor pro-

fundo de tu par- ti- da y llo- ro sin que sepas que el llanto

mi- o tiene lágrimas ne- gras tie- ne lá- grimas negras co- mo mi

Lágrimas Negras 2

Montuna

vi - da Tu me quie-res de-jar - yoo

quie-ro su frir - con-ti-go me voy mi san-taun que me cues-be mo-rir

Solo

1 2

Tu me

Lágrimas Negras 3

La polirritmia antes mencionada del *bolero son*, sometida al rigor metro-rítmico del compás de 4/4 en un aire más lento y con una base rítmico motora en el bajo de blanca seguida de dos negras, se constituyó en el bolero moderno, el cual asumió una armonía más actualizada alejándose de lo tradicional, influido de la cultura musical norteamericana propia de la época, comenzará a desarrollarse e internacionalizarse a mediados de la década del 30.

5. CONCLUSIONES.

Como se ha podido analizar a través de esta investigación, la cultura musical cubana es el resultado de un proceso de asentamiento de múltiples formas de expresión provenientes de diversas partes del mundo, las que consciente o inconscientemente encontraron en la Isla el lugar geo-histórico donde se conjugaron para germinar en un cancionero que se ha propagado en tiempo y espacio y que aún continúa vigente. Este cancionero en lo ético recibió la influencia de una serie de hechos exógenos de carácter histórico entre los que se encuentran el Iluminismo francés, la independencia de los Estados Unidos y de las naciones latinoamericanas, la Constitución de Cádiz y las revoluciones sociales de los siglos XIX y primeras décadas del XX, los que influyeron en el surgimiento y desarrollo de las ideas que propiciaron la identidad cultural cubana.

La canción universalmente se ha constituido en el medio estético que sirve de expresión a los pueblos, a través de la cual, se puede reflejar los rasgos que caracterizan la psicología de cada grupo étnico, social, político, religioso que integra una comunidad o un país. De tal forma, hemos podido observar a modo de conclusión en esta investigación que la canción popular cubana, variantes y tipos (1800-1934) se ha constituido en cronista de la historia de Cuba y su evolución social, económica y política. A la vez, en ella se expresa el carácter intercultural emanado del aporte de los distintos grupos que dieron origen a la nacionalidad cubana –aborígenes, hispanos y grupos étnicos provenientes de la zona subsahariana-, a los que se unen distintos grupos de inmigrantes –yucatecos, chinos, franceses, esclavos provenientes de La Louisiana y Haití, norteamericanos, antillanos y centroamericanos en general- los que con sus aportes ampliaron el mundo expresivo de la música cubana, iniciado por los grupos que a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII les antecederon.

A través de esta investigación hemos podido conocer la importancia que reviste la interacción del contenido del texto con la música en que se puede observar como elementos éticos el carácter patriótico, reflexivo, lírico, picaresco y amoroso, reflejo de la idiosincrasia cubana que se va gestando en este periodo, así como la riqueza de variantes que se tipifican a través de las estructuras rítmico

motoras, resultado de la interacción de las raíces estéticas de la música cubana, en la que jugaron un papel catalizador y aglutinador los diversos factores socio-culturales que la propiciaron, destacándose entre ellos los que motivaron el surgimiento de la religiosidad popular de carácter sincrético, las actividades recreativas urbanas y rurales, así como las instituciones artísticas, académicas y sociales que se desarrollaron en un contexto histórico, político y económico y que le sirvieron de base.

Un aspecto importante a tener en cuenta es el alto nivel de creatividad artístico-musical de trascendencia nacional y universal en la que jugaron un papel destacado compositores, trovadores y pueblo en general, que propiciaron la existencia de un valioso cancionero en el que se recogen los rasgos que sintetizan la nacionalidad cubana, entre los que se encuentran los nombres de Ernesto Lecuona, Eliseo Grenet, Miguel Matamoros, Gonzalo Roig, Sindo Garay, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu Cardet, José. (2013). “Las guerras de independencia”, en *Historia de Cuba*. (Vol. CLXXXVI). Santo Domingo: Archivo General de la Nación.
- Andújar Persinal, Carlos. (1997). *La presencia negra en Santo Domingo*. Santo Domingo: Editorial Búho.
- Arrom, José Juan. (12 de octubre de 1973). “Mitos taínos en letras de Cuba, Santo Domingo y México”, en *Boletín del Museo del hombre americano*. No. 3. Santo Domingo: Editorial Cultura Dominicana.
- Asensio, Juan Carlos. (2009). “De la liturgia visigoda al canto gregoriano”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. (De los orígenes hasta c. 1470). Vol. 1. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Balga Rodríguez, Yohanis. (2007). “La vigencia del legado indoamericano en el habla culta de La Habana”, en *Anuario Estudios Lingüísticos*. No. 35. La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística.
- Cabrera, Lydia. (1993). *El Monte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Cantón Navarro, José. (2000). *Historia de Cuba*. La Habana: Editorial Si-Mar.
- Carpentier, Alejo. (2004). *La música en Cuba*. México: Colección Popular, Fondo de Cultura Económica.
- Casas, Bartolomé de las. (1985). *Historia de las Indias*. Santo Domingo: Ediciones del Continente, S.A. Editora Alfa y Omega.
- Cuba de la Cruz, Armando y Hénel Pérez Concepción. (2013). “La República (1898-1952)”, en *Historia de Cuba*, de José Abreu y otros. (Vol. CLXXXVI). Santo Domingo: Archivo General de la Nación.

- Duharte Jiménez, Rafael. (1998). “¿Identidad cultural... santiaguera?”, en *Revista del Caribe*. No. 28. Santiago de Cuba: Casa del Caribe.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. (1988). “Historia general y natural de las Indias”. Libro sexto, en *Los precursores. Crónicas Escogidas*. Santo Domingo: Ediciones de la Fundación Corripio. INC.
- Garay, Gumersindo. “El huracán y la palma”, en cyohueso.wordpress.com/2012/10/25/el-huracan-y-la-palma/ (Recuperado 14/06/2014. 10:00 p.m.)
- Gómez García, Zoila y Victoria Eli Rodríguez. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- González, Hilario. (1980). “Estudio introductorio”, en *Contradanzas de Manuel Saumell*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Grenet, Emilio. (MCMXXXIX). *Música Popular Cubana*. La Habana: Gobierno de la República.
- Hameline, Jean Ives. (2001). “El canto gregoriano”, en *Historia de la Música*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- Hernández Balaguer, P. (1987). “Cuba”, en *Enciclopedia de la Música*. México: Editorial Grijalbo.
- _____. (1961). *Catálogo de música de los archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Emilio Bacardí*. La Habana: Biblioteca Nacional “José Martí”.
- _____. (1986). *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas*. La Habana. Editorial Letras Cubanas.

- Ibarra, Jorge. (1998). "La música cubana: de lo folclórico y lo criollo a lo nacional popular", en *Panorama de la música popular cubana*. (Selección y prólogo de Radamés Giro). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Lapique, Zoila. (1998). "Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: mitos y realidades", en *Panorama de la música popular cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- _____ . (2008). *Cuba colonial. Música, compositores e intérpretes. 1570-1902*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- León, Argeliers. (1985). *Del canto y el tiempo*. Colección Música. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Le Vot, Gerard. (2001). "Trovadores y troveros", en *Historia de la Música*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- Linares Savio, María Teresa. (1999). *El punto cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Márquez Sterling, Carlos y Manuel Márquez Sterling. (1996). *Historia de la isla de Cuba*. Miami, Florida: Books & Mas, Inc.
- Maza, Manuel. (1995) "Cinco siglos de desafíos y respuestas. Revista Estudios Sociales. Año XXVIII, No. 99. Santo Domingo. Centro de Investigación y acción social de la Compañía de Jesús.
- Novoa Betancourt, José y Ángela Peña Obregón. (2013). "La colonia (1492-1867)", en *Historia de Cuba, de José Abreu Cardet y otros*. (Vol. CLXXXVI). Santo Domingo: Archivo General de la Nación.
- Orovio, Helio. (1992). *Diccionario de la Música Cubana; biográfico y técnico*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

- Ortiz, Fernando. (1965). *Africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Editorial Universitaria.
- _____ . (1995). *Los negros curros*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Peguero, Valentina y Danilo de los Santos. (1983). *Visión general de la historia dominicana*. Santo Domingo: UCMM, Editora Corripio.
- Pérez Asensio, Magdalena. (2010). *Historia del teatro cubano*. Inter-clásica. <http://interclassica.um.es/...96361a1320972e22667.pdf>.(Recuperado 12/10/2013. 9:00 p.m.)
- Pérez Portela, Arnaldo, ed. (1983). *El autor y su obra. Literatura Cubana*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Pope, Isabel. (1944). “El Villancico Polifónico”, estudio, en *Cancionero de Upsala*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Randel, Don Michael, ed. (1986). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Editorial Alianza.
- Rodríguez, Armando. (2013). “El origen de la música cubana. Mitos y realidades”, en es.scribd.com/doc/142126735. (Recuperado 22/03/2014. 3:00 a.m).
- Ruiz, Rosendo (hijo). (1998). “El bolero cubano”, en *Panorama de la música popular cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Scholes, Percy A. (1964). *Diccionario Oxford de la Música*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Serna, J. Jesús. (2007). *Cuba: un pueblo nuevo. Herencias etnoculturales indígenas en la región oriental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Urfé, Odilio. (2002). "Pepe Sanchez, precursor de la trova cubana", en Revista *Clave*. Año 4, No. 1, Vol. 5 (segunda época). La Habana.
- Vázquez, José Antonio. (1995). *Diccionario Enciclopédico*. Barcelona: Ediciones Olimpia.

BIBLIOGRAFÍA DE LOS EJEMPLOS DE OBRAS MUSICALES:

Andante, grupo ed. (2002). *Música popular cubana*. La Habana: Editora Andante. [Utilizada en ejemplos de de canciones populares cubanas, variantes y tipos]

Bal y Gay, Jesús, transcripción moderna. (1944) *Cancionero de Upsala*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cañizares, Ducila. (1992). *La trova tradicional cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. [Utilizada en ejemplos de canciones populares cubanas, variantes y tipos]

Grenet, Emilio. (MCMXXXIX). *Música popular cubana*. La Habana. Gobierno de la República. [Utilizada en ejemplos de canciones populares cubanas, variantes y tipos]

lambethmusic.co.uk/mp3s/fest12/Junior%20Singing%20Concert%20Files/Guantanamera/Guantanamera%20piano%20vocal%20score.pdf
[Utilizada en el ejemplo de *Guantanamera*]

Lapique Becali, Zoila. (2011). *Música, compositores e intérpretes, 1570-1902*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. [Utilizada en ejemplos de las primeras canciones populares cubanas]

León, Argeliers. (1985). *Del canto y el tiempo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación. [Utilizado en *Canto a Elebua y Rezo del grupo bantú Biyumba*, transcripción de A. León]

Miguelangelruiz.es/activos/partituras/cancion/siboney.pdf
[Utilizada en el ejemplo de Siboney]

Revista *Clave*. (2001). Año 3, No. 1. La Habana: Publicación del Instituto Cubano de la Música. [Utilizada en ejemplo de canción popular cubana, variantes y tipos]

Salas, Esteban. (2001, 2002 y 2004). *Villancicos y cantadas de Navidad*. Libros primero, tercero y quinto. Valladolid: Editora Glares Gestión cultural. [Utilizada en Villancicos de esteban Salas]

Sánchez Ortega, Paula y Digna Guerra Ramírez. (1989). *Canto*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación. [Utilizada en el ejemplo de fandango y flamenco]

Serrano, Juan. (1979). *Flamenco Guitar*. U.S.A.: Mel Bay Publications. [Utilizada en el ejemplo del romance *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, arreglo de Electo Silva]

Vázquez Pérez, Daniel y José Padilla Sánchez, productores. [s.f.] *Semblanza musical de Santiago, LP*. v. I y II. Santiago de Cuba: Estudio de Grabación EGREM. [Utilizada en ejemplo del *Cocoyé* y *Pregones*, transcripción de Santiago Fals]