

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera Artes Musicales

**Estudio de tres de las *Seis Danzas Afro-cubanas* de Ernesto Lecuona:  
Influencia Afro en las *Danzas Afro-cubanas* de Ernesto Lecuona: ¿Realidad o  
Espejismo?**


Trabajo de titulación previo a la  
obtención del título de Licenciado  
en Arte Musicales

**Autor:**

Andrea Carolina Vergara Peñaherrera

**Director:**

Fermín Salaberri Lecumberri

ORCID:  0009-0007-8914-9520

Cuenca, Ecuador

2025-10-03

## Resumen

El presente trabajo de investigación analiza la influencia afrodescendiente en tres piezas seleccionadas de la suite *Danzas Afro-Cubanas* del compositor cubano Ernesto Lecuona. Mediante un acercamiento contextual y analítico, se examina la incorporación de elementos rítmicos, melódicos y estilísticos vinculados a las tradiciones afro en *La Conga de la Media Noche*, *...Y la Negra Bailaba!* y *La Comparsa*. El trabajo se sustenta en una revisión bibliográfica especializada sobre la música cubana: sus principales componentes y algunos de sus géneros más representativos, su proceso de transculturación, así como una descripción y comprensión del contexto histórico-social en el que se inscribe la obra y su compositor. Los resultados evidencian la presencia de recursos musicales que remiten tanto a los géneros populares afrocubanos como a sus prácticas culturales asociadas, lo que permite caracterizar a estas danzas no solo como creaciones circunstanciales, sino como expresiones artísticas resultado de un proceso de integración identitaria en la música académica de la isla.

*Palabras clave del autor:* Ernesto Lecuona, transculturación, música cubana, influencia africana, danzas afrocubanas



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

**Repositorio Institucional:** <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

### Abstract

This research paper attempts to track the Afro-descendant influence on three of the *Six Danzas Afro-Cubanas* suite by Cuban composer Ernesto Lecuona. By the means of musical analysis and the understanding of the political, cultural and historical environment of Lecuona's time, an inquiry about the presence of afro rhythmic, melodic, stylistic elements on *La Conga de la Media Noche*, *...Y la negra bailaba!* y *La Comparsa* have been made.

The study is based on comprehensive specialized bibliography on Cuban music: its origins, distinctive genres, the transculturation of creole and afro worlds as Ortiz calls it, and an extensive context of how and why the *milieu* where Lecuona and his work took place.

The findings show the presence of musical resources that draw both from popular Afro-Cuban genres and their associated cultural practices. This shows that these dances are not mere circumstantial creations, but a byproduct of tradition and multicultural identity and the island's academic music merging in a genuine artistic expression.

*Author Keywords:* Ernesto Lecuona, transculturation, cuban music, african influence, afro-cuban dances



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

**Institutional Repository:** <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

## Índice de contenido

<b>Resumen</b> .....	<b>1</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>3</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>7</b>
<b>Capítulo 1: Las Culturas Afrodescendientes en Cuba. Origen, Contextualización y Caracterización</b> .....	<b>10</b>
1.1 Llegada de los Pueblos Afrodescendientes al Caribe.....	10
1.2 La Cultura Afrodescendiente en Cuba: Música, Danza y Religión .....	11
<b>Capítulo 2: Ernesto Lecuona ¿Trascendental o Circunstancial?</b> .....	<b>18</b>
2.1 El Caso de Cuba en el Contexto Geopolítico: Construcción Identitaria y Descolonización Cultural.....	18
2.2 ¿Quién fue Ernesto Lecuona?.....	20
2.3 Lecuona el Pianista:.....	21
2.4 Su Obra Musical:.....	23
2.4.1. Su Catálogo de Obras para Piano .....	25
2.5 Las <i>Danzas Afro-Cubanas</i> de E. Lecuona: Significado Histórico y Musical.....	26
2.5.1 Sobre las Danzas Cubanas .....	26
2.5.2 Sobre las Danzas Afro-Cubanas .....	28
<b>Capítulo 3: Análisis de los Elementos de Inspiración o Raíces Afro (o Afro-cubanos) en tres de las <i>Danzas Afro-Cubanas</i> de E. Lecuona</b> .....	<b>30</b>
3.1 El Cancionero Popular Cubano .....	30
3.2 Géneros en la Música Cubana .....	32
3.2.1 Géneros Colindantes con lo Africano .....	34
3.2.2 Géneros Musicales Precursores en la Construcción Estilística de las Danzas Afrocubanas de Ernesto Lecuona.....	37
3.3 Análisis de Tres de la <i>Seis Danzas Afro-Cubanas</i> de E. Lecuona.....	49
I. <i>La Conga de la Media Noche</i> .....	49
III ... <i>Y la Negra Bailaba!</i> .....	51
VI. <i>La Comparsa</i> .....	52
<b>Conclusiones</b> .....	<b>56</b>
<b>Referencias</b> .....	<b>58</b>
<b>Anexos</b> .....	<b>61</b>

## Índice de figuras

Ilustración 1. Golpe en clave en estructura 3-2.....	35
Ilustración 2. Golpe en clave en estructura 2-3.....	35
Ilustración 3. Diseño rítmico de la Contradanza .....	40
Ilustración 4. Diseño rítmico del Son.....	42
Ilustración 5. Diseño rítmico de la Conga.....	47
Ilustración 6. Letra de la versión cantada de La Comparsa .....	54

## Índice de tablas

Tabla 1. Música dependiente de los ritos afroides.....	14
Tabla 2. Catálogo de obras para piano de E. Lecuona .....	25
Tabla 3. Clasificación de los géneros la música cubana según Grenet.....	34
Tabla 4. Análisis de la danza <i>La Conga de la Media Noche</i> de E. Lecuona .....	49
Tabla 5. Análisis de la danza ... <i>Y la Negra Bailaba!</i> de E. Lecuona.....	51
Tabla 6. Análisis de la danza <i>La Comparsa</i> de E. Lecuona.....	52

## Introducción

Cuba y su patrimonio musical constituyen un aporte cultural sumamente valioso para la historia de la música dentro y fuera del Caribe. Desde su origen y posterior desarrollo convergen tradiciones de origen europeo y otras de origen africano, como raíces fundadoras del cancionero popular cubano, logrando un mestizaje sonoro único y especial. La presencia de las comunidades afrodescendientes ha sido un componente trascendental en la confirmación de la identidad sonora de la isla, como señala Carpentier (1946): *El negro [...] aportó el milagro de sus ritmos [...] sin los cuales la musicalidad de la Isla no tendría hoy fisonomía propia" (p. 178).*, dejando una huella imborrable en los ámbitos del ritmo, la danza y la religiosidad y que ha motivado el desarrollo del presente trabajo de investigación.

El Primer Capítulo se esboza como una descripción histórica de la llegada de los *negros* africanos al caribe en calidad de esclavos durante el proceso de conquista y colonización, lo que se conoce como diáspora africana. Son importantes, los aportes que hacen investigadores como Fernando Ortiz (1950), que quien con su concepto de transculturación señala que la identidad cubana es el resultado de un proceso de sincretismo, mestizaje y transformación de sus fuentes primigenias de donde bebe dando lugar a una atmósfera social y cultural única y particular.

Por su parte, autores como Alejo Carpentier (1946) y Argeliers León (1998) hacen un importante énfasis en la vinculación indisoluble que existe en la cultura afrocaribeña entre música, danza, religión; el cancionero afroide, se distingue de esta manera no sólo por su riqueza rítmica sino además por el significado que tiene para los pueblos afrodescendientes ligado a lo ritualístico y a lo sagrado. El sonido, el movimiento y la espiritualidad consagrada en la figura de *Ekué*<sup>1</sup> se erigen tanto como símbolos de

---

<sup>1</sup> Tambor sangrado que se usa en las ceremonias secretas de la sociedad Abakuá. Se ejecuta mediante la fricción de la mano al frotar la varilla que se apoya sobre el parche, actuando el tambor, como caja de resonancia.

identidad, pero sobre todo como herramientas de resistencia y preservación de la identidad negra.

El Capítulo Dos centra su atención en la figura de Ernesto Lecuona (1895-1963) su vida y obra, su faceta como pianista y compositor; resulta aquí trascendental la información aportada por Orlando Martínez (1989) sobre Lecuona a manera de relato biográfico. Su nombre dentro del diccionario biográfico cubano resulta trascendental para comprender el modo en el que la música de concierto en Cuba, absorbió, reinterpretó, y resignificó elementos de raíz afrodescendiente dentro de un lenguaje académico. En particular, su ciclo *Danzas AfroCubanas* se convierte en un pilar fundamental en las investigaciones acerca de la presencia afro en el repertorio de piano cubano. Estas danzas se inscriben dentro de un marco social e histórico caracterizado por la búsqueda de una identidad propia (nacionalismos emergentes), las demandas culturales del afrocubanismo y las exploraciones estéticas que permearon la música de la isla durante la primera mitad del siglo XX.

El último Capítulo de esta investigación analiza las raíces afrocubanas presentes en las *Danzas Afro-Cubanas* de Ernesto Lecuona, situándolas en el marco del sincretismo musical cubano. Se examina cómo el acervo musical cubano integra elementos como la polirritmia, la síncopa, la forma de canto responsorial y la instrumentación percusiva de herencia africana con la melodía construida a la española. Autores como Grenet (1939), León (1984) y Orovio (1981) en sus trabajos investigativos sostienen que esta síntesis creativa, lejos de ser jerárquica, constituye un proceso dialéctico donde confluyen el elemento de color junto con el *melos* europeo, dando lugar a un catálogo de géneros mixtos (unos más blancos, otros más de color y unos de influencia equitativa) que integran el rico y diverso universo sonoro de la isla.

La parte final de este estudio de corte etnomusicológico centra su atención en tres de las *Danzas afro-cubanas* que integran la suite: *La Conga de Media Noche*, *...Y la Negra*

*Bailaba!* y *La Comparsa*. Mediante las partituras y su análisis, se demuestra la manera auténtica y particular en la que el compositor logra estilizar géneros de herencia africana mediante lenguaje pianístico académico. No se trata de una simple confluencia de elementos musicales de diferente procedencia sino de la reivindicación estética, cultural e histórica de un legado que no puede dejarse de reconocer como fundador de la idiosincrasia popular cubana.

---

Como puntualización a esta introducción y a este trabajo, queremos advertir al lector que a lo largo de este texto se utilizan los términos: negro, negroide, negritud, afro, afroide, entre otros, puesto que así aparecen en la bibliografía consultada para su elaboración. Sin embargo, es importante aclarar que, tanto en las fuentes consultadas como en la presente investigación, dichos términos no se emplean con connotaciones despectivas ni racistas, sino como una manera de referirse a una identidad cuyas expresiones estéticas, culturales y espirituales están indisolublemente asociadas a esta raza. Por último, tanto la referida bibliografía como este acercamiento investigativo, tienen como fin último revalorizar la cultura y restituir la dignidad del pueblo negro cuyo aporte a la identidad cubana ha sido seminal desde una historia marcada por la denigración y la violencia.

## Capítulo 1

### Las Culturas Afrodescendientes en Cuba: Origen, Contextualización y Caracterización

#### 1.1 Llegada de los pueblos afrodescendientes al Caribe

El arribo de las comunidades afrodescendientes al Caribe fue un hito clave en la formación cultural, social y económica de la zona. Este proceso conocido como diáspora africana, originada principalmente a partir del comercio transatlántico de esclavos, representa uno de los procesos más significativos de la historia de la humanidad. No solo implicó la movilización forzada de millones de personas desde África hacia las Américas y otras partes del mundo, sino que también resultó en la transformación y adaptación de sus culturas a los nuevos entornos.

Uno de los grupos étnicos trasladados como esclavos a Cuba, en mayor proporción fue el *yoruba* (procedente de Nigeria), que intervino decisivamente en la conformación de la cultura popular cubana. Este desplazamiento forzado, inició con el tráfico de esclavos en el marco de la colonización europea, trayendo a millones de individuos procedentes de África Occidental, obligados a laborar en plantaciones, minas, y en particular en la producción de azúcar y otros cultivos, en calidad de mano de obra.

En el Archipiélago de Cuba el proceso de conquista-colonización española fue tan despiadado que logró la total aculturación y hasta casi la extinción de las culturas aborígenes que poblaban la isla antes de la llegada de los conquistadores; Siboneys, Taínos y Guanajatebeyes. A su llegada, los españoles se encontraron con un inmenso abanico étnico proveniente del África, integrado no solo por representantes del imperio yoruba sino también de los reinos del Congo, Dahomey, Viejo Calabar y Nuevo Calabar. Sumado a esto, la revolución de Haití del siglo XVIII aportó también al elemento de color, cuando junto a los colonos francés llegaron a Cuba un sinnúmero de esclavos negros.

Como consecuencia de todo este proceso migratorio, Cuba estaba integrada por grupos humanos de la más diversa índole, con distinto grado de desarrollo socio-económico,

destacándose entre estos, dos complejos culturales: el hispano, representante de la cultura de avanzada en la época y el africano, de la clase social de los desposeídos (Neira, 2012, pp. 83-86). Entre ellos se produce lo que el doctor Ortiz nombró como fenómeno de transculturación, a través del cual *“se reproducen y reconstruyen elementos culturales de ambos antecedentes, y se crean otros nuevos, producto de un proceso de sincretismo, retroalimentación y complementación, dando lugar a un nuevo universo cultural mestizo/cubano”* (Ortiz, 1965, citado en Neira, 2012).

Para culminar este acápite es imprescindible señalar que la diáspora africana no fue un mero proceso de traslado forzoso, sino un hito de profunda transformación que influyó en la configuración de la identidad de las comunidades afrodescendientes en el Caribe, y en Cuba en particular. Utilizando manifestaciones artísticas como la música, la danza y la religión como una manera de resistencia se ha sembrando la semilla de una herencia cultural de suma valía que sigue vigente hasta la actualidad.

## **1.2 La cultura afrodescendiente en Cuba: Música, Danza y Religión**

Para hablar de Cuba y su música folclórica se debe partir de las siguientes interrogantes: *¿Cuándo se dice que algo es cubano o pertenece a la cultura cubana? ¿A qué podemos llamar música popular cubana/ música cubana?* Este ha sido la interrogante que ha llevado a teóricos y musicólogos a desarrollar su labor investigativa en este campo, motivados por la necesidad de contar la historia del pueblo cubano, su cultura y tradiciones desde la mirada de sus protagonistas.

Neira (2012) en su texto *En torno al arte musical y sus procesos en Cuba* plantea al respecto que lo cubano es todo aquello que distingue y caracteriza como pueblo a los nacidos en Cuba; en este sentido la música como parte del acervo folclórico-popular, no fue ajena a este influjo de tradiciones multiétnicas, además de aquellas tradiciones vernáculas con innegables raíces africanas. Vale también mencionar la reflexión que hace al respecto Ortiz (1965):

No está mal que a la música popular de Cuba se le diga cubana y nada más que cubana, porque cubana es su esencia; pero esto no puede impedir que cuando se necesite especificar la caracterización histórica o transcultural de esa música bailable cubana y solo cubana, se la califique sin rebozo de afrocubana (pp.3-4).

Por su parte Fernando Ortiz (1950) da cuenta de cómo la música afrocaribeña, con raíces profundas en los ritmos y tradiciones africanas, fungió como medio de resistencia y preservación cultural durante el tiempo de esclavitud y opresión. Los esclavos, trajeron indiscutiblemente su riqueza rítmica, que posteriormente se integró y transformó en su interactuar con los elementos europeos, en lo que hoy se denomina como música popular cubana.

Alejo Carpentier (1946) subraya también, la manera en la que los elementos rituales y ceremoniales de los pueblos afrodescendientes actuaron como mecanismos de cohesión y preservación de la identidad afroide. Música y danza, manifestaciones culturales inseparables de la vida de los esclavos, permitieron mantener viva la conexión con sus raíces y dar lugar al nacimiento de una identidad compartida en el nuevo mundo.

Es indiscutible la multiplicidad cultural y étnica presente en el cancionero popular cubano, sin embargo, las dos raíces migratorias que constituyen su antecedente más fuerte son: la española y la africana. Como señala Emilio Grenet (1998) en su estudio titulado *Música Cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio* los pilares gestores de la música cubana fueron: “*la profunda melodía de la mística Castilla y el ritmo yoruba representado por el tambor sagrado de Ecue*” (p.44).

En el caso de la música culta en Cuba, ésta recibe el influjo de la vertiente musical europea de distintas maneras: algunas veces a tiempo como lo que sucedía con la música en el viejo continente, otras veces a destiempo y en muchas ocasiones coexistiendo y fusionándose con elementos sonoros propios del pueblo cubano.

Argeliers León (1998) en su ensayo titulado *Notas para un panorama de la Música Popular*, indica que en la música Popular/Folclórica, se distinguen tres categorías musicales según su origen:

- a) La primera, representada por los cantos del campesino y la música ritual de los grupos afroides. Es decir, aquella más cercana a sus fuentes primigenias/originarias.
- b) Aquella que se denomina como música popular elaborada o simplemente música popular cubana, generada como respuesta a las exigencias del medio urbano. Aquí se encuentran comprendidos géneros como: las antiguas contradanzas y danzas, vales tropicales, habaneras, romanzas, canciones, guajiras, criollas, claves, boleros, guarachas, danzones, sones y pregones, entre otros. Podrían ser también incluidos el mambo, el chachachá, el simalé, etc.
- c) En tercer lugar, aquella música que es gestada en los medios infra urbanos, y que recoge todo elemento capaz de producir sonoridad. Se ubican aquí manifestaciones/expresiones artístico-culturales como el: yambú, guaguancó, Columbia, cantos de comparsas, changüís.

Con estas breves líneas que describen todos los elementos y corrientes que se engloban en la categoría de música folclórica/ popular cubana, es indudable el lugar que ocupó en ella el cancionero afroide, como antecedente generador de la idiosincrasia de la isla, mismo que no ha permanecido inmutable, sino que más bien ha sufrido un proceso hibridación y mestizaje junto al elemento cultural traído por los conquistadores y de transformación como respuesta al paso del tiempo.

Si se centra la atención en la música de los negros, no puede obviarse el vínculo que tiene esta con el componente ritual-religioso, correspondiendo a cada rito particular un acompañamiento musical distinto. En la actualidad mucha de esta evidencia sonora ha desaparecido, conservándose únicamente alguna de la que señalamos en la siguiente tabla

**Tabla 1.**

*Música dependiente de los ritos afroides.*

	<b>Procedencia</b>	<b>Localización</b>	<b>Instrumentos</b>	<b>Representación</b>
Música acondicionada por los ritos lucumíes	Influencia de la cultura <i>yoruba</i>	Es la más extendida geográficamente	-Tambores <i>batá</i> , güiros, <i>abwes</i> , tambores <i>bembé</i> , tambores <i>iyesá</i>	Sus cantos son: -Invocatorios de la divinidad -Exclamaciones para forzar a la divinidad a una prueba de su poder -Cantos de puya donde se incita a otro cantor para forzarlo a responder
Música de los ritos <i>abakuás</i>	Zona del Calabar	En la Capital y en la ciudad de Matanzas	Emplean tres órdenes de instrumentos: -Unos que se usan como acompañamiento de sus cantos -Otros que son representación de dignidades jerárquicas y que no tienen función musical -El <i>Ekue</i> , un tambor sagrado, que no se puede ver y en el que se produce un bramido al frotar con la mano que agarra un güín, el cual se apoya sobre el cuero del tambor.	

Música de los ritos Congos	Aporte de los Africanos del stock <i>bantú</i>	-Norte de la provincia de Pinar del Río -Toda la Habana -Norte de la provincia de las Villas	Diversas combinaciones de instrumentos(tambores): -Los llamados tambores <i>makuta</i> -Tambores de caja abarillada - <i>Ngoma</i> cilindroides	Ritos propios de las sectas: <i>quimbisa</i> , <i>malombe</i> y <i>brimyumba</i>
----------------------------	--	--	--	--

*Nota.* Tabla de elaboración propia a partir de la información de León (1998, pp.27-42)

Este mestizaje no solo está presente en el arte musical, también puede ser observado en algo tan íntimo y particular como lo es la religión/ espiritualidad. En la isla, la psiquis religiosa se tiñe de un color distinto producto de la combinación del Dios blanco y la mitología negra; figuras como Santa Bárbara se ubican en un punto medio entre su personalidad blanca y la del omnipotente Changó, y otras como San Lázaro y la Virgen de la Caridad de Cobre son producto de la religiosidad de los cubanos.

No se trata de un dogma de fe sujeto a leyes de una religión particular, sino la exteriorización de una espiritualidad que más que doctrinas o paradigmas, busca aquella divinidad omnipresente. Contrario a lo que sucedía con la religión de los conquistadores, en la que la música debía estar al servicio del texto sagrado; “en el negro música y religión se funde un solo momento de expresión espiritual, el ritmo es ya la divinidad misma y el tambor de *Ecue*, su voz ante los hombres” (Grenet, 1998, pp.47-49).

Alejo Carpentier (1946) en el capítulo VII de su obra *La Música en Cuba* relata como la aparición de la figura del músico, el desarrollo de esta profesión y el vínculo que tenía éste con la danza/baile nos permite entender la historia de pueblo cubano. En este capítulo titulado *Los Negros* cuenta que en la Cuba colonial el oficio de músicos estaba en manos de los negros, al estarles vetadas profesiones como la medicina, la administración pública,

la judicatura. El músico solía compartir la práctica musical con un oficio manual como la sastrería o la ebanistería.

Se trata de una profesión situada casi en la base de la pirámide social de los blancos por la inestabilidad y la pobreza inherente a esta labor, pero en la cúspide de aquello a lo que los negros podían aspirar. Antonio Saco (cit. en Carpentier, 1989) en 1831, escribía: “Las artes están en manos de la gente de color. Entre los enormes males que esta raza infeliz ha traído a nuestro suelo, uno de ellos ha sido es haber alejado de las artes a nuestra población blanca [...]” (p.123).

Hay que recalcar aquí, que, hasta la abolición de la esclavitud en Cuba, se podía hablar de dos clases de negros con tratos distintos: los libertos o emancipados y los esclavos. El africano libre pudo participar en las orquestas de salón, también tocó y cantó en las iglesias, intervino en representaciones teatrales y formó parte de las bandas militares; sin embargo, por el color de su tez no podía alcanzar un título académico, una sotana o un cargo de chantre, sin dejar de reconocer su valioso aporte para el arte cubano de inicios del siglo XIX. Al otro grupo, el de los esclavos, no todos los caminos del arte musical les estaban abiertos, como formar parte de un coro o tener un espacio en la plaza central de la Habana. Empero, esto no impidió que su arte pueda manifestarse principalmente a través del baile.

Estos bailes de tipo popular constituían espacios de esparcimiento, al cual no faltaban los jóvenes criollos en busca de satisfacción de sus deseos en el mundo de las mulatas hijas y nietas de los esclavos. Siento éste un momento de vinculación y convivencia de dos clases sociales distintas, daría paso al nacimiento de un proceso de mestizaje cultural, del cual la música-y sus danzas de salón- no quedarían exentas.

Los aires andaluces, las coplas, los boleros, la contradanza francesa se fundieron con la rítmica de los pardos, dando lugar a un catálogo musical mestizo en el seno del baile popular de inicios del siglo XIX. Éste estuvo movido más que nada por un sentido de

imitación que consistían en asimilar y replicar todos los elementos musicales traídos a la isla, quedando fuera toda melodía o ritmos rituales de raíz negra. Solo hasta finales de siglo es que toda la herencia musical africana saldría del confinamiento social de la Colonia para impregnarse en la música de salón de la isla (Carpentier, 1989).

Resulta imposible contar la historia de la isla y su acervo cultural sin hacer referencia a uno de los elementos que permite dar cuenta del intercambio cultural, físico, ambiental que se dio entre la cultura española y los elementos africanos: el lenguaje. Vemos que el lenguaje musical sigue un camino de desarrollo y evolución análogo al del lenguaje verbal; así encontramos un matiz más diáfano en la música y en la prosodia en el cubano culto cercano a la herencia española, y un matiz más oscuro al transitar a aquellas zonas de las masas populares, donde música y prosodia se alejan del acento tónico para buscar su natural sincopar (Grenet, 1998).

A lo largo de la historia todos estos elementos culturales y musicales han sido asimilados como semillas generadoras de la idiosincrasia sonora cubana. Las mismas que con el paso del tiempo han ido fusionándose, mezclándose, conjugándose con elementos musicales multiculturales, permitiendo el nacimiento de un resultado híbrido-mestizo que es el que hoy se conoce como música folclórica cubana.

## Capítulo 2

### Ernesto Lecuona ¿Trascendental o Circunstancial?:

#### 2.1 El Caso de Cuba en el Contexto Geopolítico: Construcción Identitaria y Descolonización Cultural

El movimiento nacionalista cubano del siglo XX emergió como respuesta directa a complejas dinámicas geopolíticas: la lucha contra el dominio colonial español, la posterior dependencia neocolonial de Estados Unidos y las tensiones de la Guerra Fría que reconfiguraron el mapa de influencias regionales (Pérez, 2006). Con la intervención estadounidense que frustró la plena independencia con la Enmienda Platt (1901-1934), la construcción de una identidad nacional auténtica se convirtió en un proyecto intelectual urgente (Guerra, 2012).

Como antecedente del surgimiento del movimiento nacionalista se debe hacer mención a algunos sucesos, ya presentes desde el siglo XIX, que permitieron la efervescencia de los ideales libertarios, tales son estos son: el crecimiento número de los criollos, la crisis del régimen feudal y absolutista de España, el estancamiento de la económico de la Colonia, el incremento de la población de negros y mulatos tanto libres como esclavos. En un inicio se trató de una lucha encabezada por los grandes propietarios de plantaciones y no por la naciente burguesía; sin embargo, con el Pacto del Zanjón<sup>2</sup> de 1878, la lucha independentista aspira lograr para la isla los mismos derechos y libertades que España. Pero solo con la vinculación de la figura de la Jose Martí, esta toma un matiz popular con los siguientes objetivos: “la realización de una revolución democrático-burguesa radical, a favor de las masas populares, la lucha contra el caduco colonialismo español y la lucha contra el naciente imperialismo norteamericano” (Gras, 1991, p. 42-44).

---

<sup>2</sup> El Pacto del Zanjón fue un acuerdo firmado el 10 de febrero de 1878 entre representantes del gobierno español y líderes cubanos, que puso fin a la Guerra de los Diez Años, pero sin lograr la independencia ni la abolición de la esclavitud.

La descolonización de la cultura se convirtió en el eje central de este movimiento. No se trató de un mero folclorismo, sino un proyecto político-intelectual que utilizó la cultura como herramienta para cimentar la soberanía simbólica de Cuba, definiéndose frente al "otro" colonial y neocolonial (Behar, 2020). Esta reivindicación se concretó en:

- a) La revalorización de las raíces afrocubanas: Etnógrafos como Ortiz documentaron tradiciones religiosas (santería, rituales yorubas) y manifestaciones artísticas populares, mientras el movimiento afrocubanista en literatura (Nicolás Guillén) y música (Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla) integró ritmos, instrumentos y temas afrodescendientes al canon nacional (Moore, 1997).
- b) La crítica al hispanismo cultural: Se desafió la visión eurocéntrica de la historia y el arte, impulsando estudios sobre figuras independentistas olvidadas y tradiciones campesinas como pilares identitarios (López, 2019). Tradicionalmente, la cultura cubana oficial había privilegiado la herencia hispánica; no obstante, intelectuales como Fernando Ortiz (concepto de "transculturación") y etnógrafos como Lydia Cabrera iniciaron una profunda reevaluación, rescatando la inmensa contribución africana a la identidad y cultura cubanas (música, religión, lenguaje, costumbres).
- c) Nacionalismo Cultural y Resistencia: La cultura se convirtió en un espacio de confrontación contra la influencia neocolonial estadounidense (rechazo al "*american way of life*") y en un instrumento de afirmación nacional. Se promovió la producción cultural autóctona en todos los ámbitos, desde el cine (ICAIC) hasta la música (Nueva Trova), como expresión de la soberanía cultural.

El nacionalismo cultural cubano del siglo XX ofrece en el escenario social un caso paradigmático en el que se evidenció que la descolonización implicaba no solo un cambio político, sino también una profunda reconfiguración del imaginario colectivo basada en la reivindicación y recuperación de sus raíces autóctonas y mestizas.

## 2.2 ¿Quién fue Ernesto Lecuona?

Ernesto Sixtino de la Asunción Lecuona Casado. Fue un destacado compositor, pianista y director cubano, nacido el 6 de agosto de 1895 en Guanabacoa, La Habana, y fallecido el 29 de noviembre de 1963 en Santa Cruz de Tenerife, España.

Inició sus estudios musicales a la edad de 5 años, mostrando desde entonces un talento excepcional para el piano. Posteriormente, ingresó en el Conservatorio Carlos Alfredo Peyrellade (La Habana-Cuba), donde se graduó con honores a los 16 años. Su primera maestra fue su hermana Ernestina Lecuona, posteriormente tuvo la guía de figuras como Peyrellade, Antonio Saavedra, Joaquín Nin y Hubert de Blanck (Giró, 2007). A sus doce años comenzó a trabajar como pianista del cine silente, en el Fedora de la Habana, y a esa misma edad ya compuso sus primeras obras entre las que destacan *Malagueña*, que se convertiría en una de sus obras más famosas y en un ícono de la música cubana en el ámbito internacional (Orovio, 1981).

En 1916 consiguió una beca para estudiar en Estados Unidos, donde recibió clases magistrales de Ernesto Berume; aquí también hizo presentación en teatros como el Capitol y Rialto, marcando este hito el inicio de su carrera internacional. En 1918 fundó, junto al compositor José Mauri Esteve, el Instituto Musical de La Habana. En 1922 junto a figuras como Gonzalo Roig, César Pérez Sentenat, Joaquín Molina Torre, Virgilio Diago y David Rendón, fundó la Orquesta Sinfónica de La Habana; un año después, organizó y dirigió los teatros Payret y Nacional (Giró, 2007).

Recorrió, como concertista, muchos países con giras importantes en Panamá, Costa Rica, México, Estados Unidos y otros países de América y Europa. No solo su reputación y su estilo como pianista, sino también su labor como compositor y director de orquesta fue conocida y reconocida tanto en su lugar de origen, en el continente americano como en Europa (Orovio, 1981).

Lecuona poseía un carácter sumamente equilibrado, una personalidad magnética y buen humor; las adversidades de la vida diaria nunca le debilitaban y siempre aguardaba con paciencia las respuestas correctas (Martínez, 1989). Ya en 1932, el musicólogo español Adolfo Salazar realiza un comentario sobre la obra y estilo de Ernesto Lecuona en el diario madrileño *El Sol* en el cuál escribe:

En Ernesto Lecuona, en efecto, se une un intenso amor a la canción criolla, a la música de rico pasado nacional, con un palpitante interés por los ritmos netamente cubanos, o mejor dicho, afrocubanos, según gustan denominarlos los intelectuales del país. Su técnica, enseguida, es una oportuna combinación de lo tradicional (pues no podría tratarse de otro modo lo criollo) con lo más netamente moderno (y no podría tratarse lo afrocubano sin este concepto avanzado), mientras que el resultado final de su arte, lo que Lecuona consigue, es un tipo de obra que participa de lo popular y del arte de concierto en hábil proporción. Una música que no es estrictamente folklorista, pero que se basa en lo popular para confeccionarla en una forma de general alcance, no limitada al estrecho círculo de las modernidades a todo trance, sino que busca un ancho círculo de auditores, es decir, una música que parte de lo popular, busca lo popular y sabe guardarse de caer en lo populachero. (Martínez, 1989, p. 65)

Ha sido reconocido como uno de los músicos cubanos más influyentes del siglo XX, aportando decisivamente a la difusión de su patrimonio nacional. Esto mediante la conjugación de formas (europeas) tradicionales, elementos vernáculos (ritmos y melodías cubanos y afrocubanos).

### **2.3 Lecuona el Pianista:**

Ernesto Lecuona no solo se destacó como compositor, sino también como un pianista de cualidades excepcionales. Su técnica al teclado revelaba una capacidad singular para combinar fuerza y sutileza: sus manos, de gran flexibilidad y amplitud, le permitían ejecutar

desde los matices más delicados hasta pasajes de gran intensidad sonora. Se decía de sus dedos que, aunque firmes, tenían una suavidad y elasticidad naturales que facilitaban la expresión dinámica de su música.

Uno de los rasgos más valorados de su arte pianístico fue su sonido particular, ese “color” inconfundible que pocos intérpretes han logrado igualar. Su fraseo era fluido, y su *legato* se ubicaba entre los más refinados que podían escucharse en la ejecución pianística de su tiempo; así también dominaba los pasajes ornamentales y las octavas dotándolos de una naturalidad difícil de reproducir.

Fue sumamente prolijo en el manejo de los pedales. Aplicaba el pedal sincopado con maestría, logrando efectos expresivos muy particulares, sobre todo en pasajes cantábiles. Un ejemplo claro de esta técnica puede encontrarse en su pieza *La Comparsa*, donde el empleo del pedal contribuye de manera decisiva a la atmósfera de la obra. Otro recurso del cual le gustaba hacer uso era la modificación de la tonalidad original de sus composiciones, con el objetivo de hacerlas sonar más brillantes.

Durante años, en sus conciertos dirigidos al público general, Lecuona conservó la práctica de incluir alguna obra del repertorio clásico. Esta estrategia le permitía introducir discretamente al oyente masivo en lenguajes musicales menos familiares. A pesar de que no dominaba una cantidad extensa de este repertorio *ajeno*, este hecho revelaba su interés por educar el oído de su audiencia sin alejarse de su estética personal.

A la hora de reinterpretar sus propias composiciones, Lecuona evitaba sistemáticamente cualquier tipo repetición mecánica o dependencia estricta de la partitura. Cada ejecución era única, guiada por la inspiración del momento, lo cual añadía una dimensión viva e irrepetible a sus presentaciones. Antes que el reconocimiento nacional e internacional como un gran pianista más, prefirió ser un gran pianista único. Su predilección por interpretar su obra antes que dedicarse al repertorio clásico universal no fue una renuncia, sino una afirmación de identidad (Martínez, 1989).

## 2.4 Su Obra Musical:

Ernesto Lecuona constituye una de las figuras más representativas de la música cubana del siglo XX, no solo por la amplitud de su catálogo, con aproximadamente 600 creaciones, sino por la profundidad y riqueza estética de su obra. Trabajó diversos géneros como la zarzuela, la canción, la danza, las suites y la música de concierto, con una gran habilidad y versatilidad para integrar elementos autóctonos de la tradición musical cubana dentro de estructuras propias de la música académica occidental. Esta fusión, lejos de ser simplemente la suma de recursos distintos, se convirtió en una herramienta expresiva valiosa que le otorgó un lugar destacado en el panorama musical mundial.

Una de las características más distintivas de Lecuona fue su cercanía al pueblo cubano. Su labor creativa se alimentó de una relación constante y directa con los sectores populares, en donde el compositor encontró no solo inspiración temática sino un público dispuesto a recibir y acoger sus creaciones. Esta conexión con la masa no fue únicamente circunstancial, sino una elección estética y ética mantenida por más de setenta años. En consecuencia, su música refleja las emociones colectivas de su pueblo: sus alegrías, tristezas, esperanzas y aspiraciones; trasciende el mero valor artístico, para convertirse en testimonio de la identidad cubana, de la *cubanidad*.

No obstante, la posición de Lecuona dentro del panorama musical de su época fue ambigua. Para ciertos sectores cultos, su obra resultaba excesivamente popular; para otros, especialmente en el ámbito de la música popular, su formación académica y refinamiento estilístico lo alejaban de lo genuinamente popular. Esta tensión entre lo culto y lo popular no hizo sino enriquecer su producción, marcando un sello inconfundible caracterizado por su estilo versátil, en el que incluso los pentagramas más festivos contienen un fondo melancólico, una tristeza íntima que otorga profundidad a su lenguaje musical.

Desde el punto de vista melódico, Lecuona fue considerado uno de los más grandes melodistas del continente. Su capacidad inventiva en este terreno parece inagotable, como si la melodía fluyera de manera natural y sin pausa en su creación. En lo que respecta al aspecto armónico, sus piezas contienen una armonización sencilla y original. Asimismo, su talento rítmico le confiere una posición destacada entre los compositores de América Latina; aunque no se propuso en desarrollar un ritmo específico, supo explorar con gran eficacia diversas formas, entre ellas el vals, el bolero y, de manera significativa, los ritmos de ascendencia afrocubana.

En este último ámbito, su contribución fue especialmente relevante. Si bien otros compositores lograron llevar al escenario sinfónico la música afrocubana, fue Lecuona el primer músico cubano que la abordó desde una perspectiva artística, dotándola de una legitimidad estética que le permitió ingresar tanto en el repertorio de concierto como en el teatro musical. Su tratamiento de lo negro no se apoyó en el uso directo de materiales folklóricos, sino en una elaboración auténtica, única y personal que evocaban lo popular sin reproducirlo literalmente. Al igual que Gershwin con el jazz en Estados Unidos, Lecuona reinterpretó la tradición desde una perspectiva propia, en la que lo que aparenta ser folklórico es, en realidad, producto de una profunda invención.

Finalmente, su obra resulta una constante invitación a la reflexión. Más allá de sus melodías y ritmos, en la música de Lecuona hay una complejidad que requiere de escucha atenta y análisis riguroso; encierra un “misterio” que sigue convocando a oyentes, intérpretes y estudiosos a volver una y otra vez a su música en busca de nuevas revelaciones (Martínez, 1989).

## 2.4.1. Su Catálogo de Obras para Piano<sup>3</sup>

Tabla 2.

Catálogo de obras para piano de E.Lecuona.

<b>Género</b>	<b>Obras</b>
<b>Música Española</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-<i>San Francisco el Grande</i> (1920's)</li> <li>-<i>Zambra gitana</i> (1920's)</li> <li>-<i>Granada</i> (1920's)</li> <li>-<i>Valencia mora</i> (1920's)</li> <li>-<i>Aragón</i> (1920's)</li> <li>-<i>Ante el Escorial</i> (1920-1930)</li> <li>-<i>Aragonesa</i> (1925-1930)</li> <li>-<i>Suite Andalucía</i> (1928)</li> </ul>
<b>Valses de Concierto</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-<i>Si menor (rococó)</i> (1915 y 1925)</li> <li>-<i>Romántico</i> (1915-1925)</li> <li>-<i>Re bemol (Encantamiento)</i> (1918-1920)</li> <li>-<i>Crisantemo</i> (1918)</li> <li>-<i>Vals Azul</i> (1920's)</li> <li>-<i>La bemol</i> (1920's)</li> <li>-<i>Apasionado</i> (1920's)</li> <li>-<i>Maravilloso</i></li> <li>-<i>Poético</i></li> </ul>
<b>Piezas Características</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-<i>Mazurka en glissado</i> (1920's)</li> <li>-<i>Preludio en la noche</i> (1924)</li> <li>-<i>La Habanera</i> (1926)</li> <li>-<i>Canto del guajiro</i> (1928)</li> </ul>
<b>Danzas Cubanas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-<i>Danzas Cubanas</i> (1925-1930) <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>¡¡No hable más!!</i></li> <li>• <i>No puedo contigo</i></li> <li>• <i>Ahí viene el chino</i></li> <li>• <i>¿Por qué te vas?</i></li> <li>• <i>Lola está de fiesta</i></li> <li>• <i>En tres por cuatro</i></li> </ul> </li> <li>-<i>Seis Danzas Afro-Cubanas</i> (1928-1935):</li> </ul>

<sup>3</sup> En las obras donde no se consigna fecha de creación, esta omisión se debe a la inexistencia de registros documentales fiables que permitan su datación precisa.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Lo Conga de la media noche</i></li> <li>• <i>Danza Negra</i></li> <li>• <i>...Y la negra bailaba!!!</i></li> <li>• <i>Danza de los Ñañigos</i></li> <li>• <i>Danza Lucumí</i></li> <li>• <i>La Comparsa</i></li> </ul> <p><i>-Danzas Cubanas al Estilo del Siglo XIX (1938-1942):</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La primera en la frente</i></li> <li>• <i>A la antigua</i></li> <li>• <i>Impromptu</i></li> <li>• <i>Interrumpida</i></li> <li>• <i>La mulata</i></li> <li>• <i>Arabesque</i></li> <li>• <i>Ella y yo</i></li> <li>• <i>La Cardenense</i></li> <li>• <i>Al fin te vi</i></li> <li>• <i>Minstrels</i></li> </ul>
<p><b>Obras misceláneas</b></p>	<p><i>-Tres Miniaturas (alrededor 1927):</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Bell Flower</i></li> <li>• <i>Cajita de música</i></li> <li>• <i>Polichinela</i></li> </ul> <p><i>-Diario de un niño (1928-1930):</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Buenos días</i></li> <li>• <i>El baile de la muñeca</i></li> <li>• <i>Carrousel</i></li> <li>• <i>Bacanal de muñecos</i></li> </ul> <p><i>-Zapato y guajira (aproximadamente 1929)</i></p> <p><i>-Rapsodia Negra (1929)</i></p>

*Nota.* Tabla de elaboración propia en base a la información proporcionada por Martínez (1998, pp.90-91)

## 2.5 Las Seis Danzas Afro-Cubanas de E. Lecuona: Significado Histórico y Musical

### 2.5.1 Sobre las Danzas Cubanas

Ernesto Lecuona ocupa un lugar central en la historia de la música cubana del siglo XX, particularmente en lo que respecta al repertorio pianístico. Su producción de danzas para

piano solo es considerada una de las contribuciones más notables al instrumento en Cuba, tanto por su cantidad como por la riqueza expresiva y técnica que despliega. A lo largo de varios álbumes publicados desde la década de 1920, estas obras revelan una capacidad creativa infinita, en las que se combinan características formales reconocibles con una profunda sensibilidad artística.

Una de las particularidades estilísticas más representativas en las danzas de Lecuona es su forma de iniciar, casi siempre, con un diseño rítmico marcado en la mano izquierda durante los dos primeros compases, lo que permite su inmediata identificación en el espectador. Esta técnica se puede observar, por ejemplo, en piezas como *La Comparsa*, *Danza Lucumí* y *...Y la Negra Bailaba!* En estas composiciones, Lecuona logra retratar escenas y costumbres de la vida cubana desde una óptica musical, dando lugar a obras que funcionan como verdaderas estampas costumbristas.

Aunque sus primeras danzas están influenciadas por la obra de Ignacio Cervantes, padre de la danza cubana y quien consolidó el estilo de la danza clásica en Cuba durante el siglo XIX, Lecuona desarrolló rápidamente un lenguaje compositivo propio. Lejos de imitar, propuso una renovación del género que lo llevó a expandir las fronteras expresivas de la danza pianística, incorporando elementos nuevos para el contexto cubano y latinoamericano de su época. Mientras que Cervantes -el clásico- cerró el ciclo de la danza clásica, Lecuona-el romántico y moderno- inauguró y consolidó el de la danza moderna, dando continuidad a la tradición, pero también transformándola radicalmente.

La expresividad de estas danzas no reside únicamente en su carácter pintoresco o descriptivo, sino también en la carga emocional que transmiten. En muchas de ellas puede percibirse una dimensión introspectiva, con momentos de lirismo o melancolía que sugieren un mundo subjetivo detrás de la vivacidad rítmica. Esta genialidad e innovación se ven reflejadas en el equilibrio entre fuerza expresiva y trabajo técnico elaborado que

imponen sus danzas, las cuales exigen del intérprete un dominio -técnico- refinado del instrumento y un gran sentido del fraseo.

El catálogo de danzas de Lecuona puede organizarse en dos grupos: danzas cubanas y danzas afro-cubanas. En las primeras, a su vez, pueden distinguirse dos subgéneros: *de salón y de concierto*. Danzas cubanas de salón, de carácter más ligero y accesible, presentan una rítmica vivaz y un aire popular; las de concierto, por su parte, exhiben mayor elaboración técnica y formal, incluyen grandes sonoridades e incluso, algunas veces, de dos a tres ritmos diferentes, están ubicadas aquí la mayoría de las danzas de Lecuona. Por último, las danzas afro-cubanas se distinguen por su ambientación rítmica inspirada en la música de raíz africana, no a través de citas literales del folclore, sino mediante la creación de motivos originales que evocan lo afrodescendiente como atmósfera y como impulso expresivo.

Con todo ello, las danzas de Ernesto Lecuona no solo representan un hito compositivo pianístico fundamental en el repertorio cubano, sino también una síntesis estética entre tradición y modernidad, entre lo culto y lo popular, y entre la estructura formal y la emoción genuina. Su aporte consolidó una visión musical de lo cubano profundamente arraigada, pero a la vez universal en su alcance artístico (Martínez, 1989, pp.79-83).

### **2.5.2 Sobre las *Danzas Afro-Cubanas***

*Creo justo señalar que mis danzas negras inician lo afrocubano. Yo llevé por primera vez el tambor de la conga al pentagrama y al teclado...*

Ernesto LECUONA, 1942

Las Danzas Afro-Cubanas de Ernesto Lecuona conforman una suite pianística que marcó un hito en la incorporación de elementos afrocubanos dentro del repertorio académico de concierto en Cuba. Estas piezas, compuestas entre finales de la década de 1920 y comienzos de los años treinta, representan una de las primeras aproximaciones sistemáticas a la sonoridad afrodescendiente desde una estética "cultura", y reflejan el

interés creciente de ciertos compositores por explorar la diversidad cultural de la isla (Martínez, 1989; Carpentier, 1946; Moore, 1997).

Las seis piezas que integran la suite —*La Comparsa, Danza Negra, ...Y la Negra Bailaba!, Danza de los Ñáñigos, Danza Lucumí, Conga de la Media Noche*— evocan distintos aspectos del imaginario afrocubano, desde rituales religiosos hasta expresiones festivas. Lecuona no recurrió a la simple reproducción del folclore, sino que asumió un proceso de elaboración artística que tomaba como base los ritmos, acentos y estructuras propias de la música afrocubana.

La creación de estas danzas se sitúa en un momento de efervescencia nacionalista, en el que artistas e intelectuales cubanos buscaban definir una identidad propia. En este contexto, Lecuona desempeñó un papel destacado al incorporar influencias afrodescendientes dentro de un marco compositivo académico, contribuyendo a revalorizar aspectos antes marginados del patrimonio cultural de la isla. La época en que surgieron estas obras estaba marcada por el auge del movimiento afrocubanista, que impulsó la revalorización de lo afrodescendiente dentro del arte cubano. Compositores como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla abordaron esta influencia desde una perspectiva más vanguardista, mientras que Lecuona lo hizo con ritmos y giros melódicos de creación propia (Carpentier, 1946; Moore, 1997). En palabras de Carpentier, Lecuona no transcribía el folclore, sino que lo estilizaba, aportando una mirada personal y recreativa al universo popular cubano.

### Capítulo 3

#### **Análisis de los Elementos de Inspiración o Raíces Afro (o Afro-cubanos) en tres de las Seis Danzas Afro-Cubanas de E. Lecuona**

##### **3.1 El Cancionero Popular Cubano**

Entender la riqueza rítmica y diversidad estilística del cancionero popular cubano requiere hacer énfasis en algunos de sus antecedentes socioculturales ya esbozados en el primer capítulo de esta investigación. En primer lugar, anotar que éste es el resultado de un complejo proceso histórico y cultural en el que confluyen dos grandes vertientes: la herencia africana y la tradición hispana. Este choque de culturas deriva en un sincretismo musical de riqueza infinita, no de manera lineal sino como resultado de una relación dialéctica y evolución dinámica que respondió tanto a las condiciones sociales de la colonia como a la necesidad de expresión e identidad de los distintos grupos étnicos que conformaron la sociedad cubana; proceso al que el etnólogo musical Fernando Ortiz (1950) denominó con el nombre de transculturación.

Autoras como Argeliers León (1984) y Neira (2012) en sus estudios realizados coinciden en que no se puede comprender la música popular cubana sin tener en cuenta la conexión permanente entre lo culto y lo popular, lo nativo y lo foráneo, lo africano y lo europeo. Así, la formación de los géneros musicales en Cuba representa una síntesis creativa que ha dado lugar a expresiones sonoras únicas en América Latina y el Caribe.

##### a) Herencia Africana:

Uno de los principales legados que dejaron los millones de africanos traídos a la isla durante el período esclavista fue el traspaso de elementos de las músicas rituales de origen africano a las expresiones profanas del folclore musical de la isla. Trajeron consigo

no solo instrumentos como los tambores *batá*<sup>4</sup>, las *chequerés*<sup>5</sup> y los *bembés*<sup>6</sup>, sino por sobre todo una manera distinta de concebir la música: como vehículo espiritual, social y comunitario (Ortiz, 1965). Este proceso, denominado por Ortiz (1950) como transculturación, deja claro que la herencia musical africana no sólo ha sido un elemento de resistencia cultural, sino una fuerza transformadora que ha reconfigurado profundamente las formas musicales coloniales, llegando el legado rítmico negro no únicamente a sobrevivir sino a constituirse como la base de muchos géneros de la música popular cubana.

La polirritmia africana, el empleo de células rítmicas repetitivas (clave), la improvisación vocal, la síncopa y el uso predominante de la percusión son características de innegable origen negro y de marcado contraste con el *melos* europeo (Ortiz, 1950; Carpentier, 1946). Instrumentos como los tambores *batá*, los *congós*, los *bongós*, el güiro llegaron a ser parte indispensable en expresiones musicales como la rumba, el guaguancó, el yambú, entre otros géneros (López-Nussa, 2004; Roy, 2003).

b) Influencia de lo español:

Si las dos raíces madre del cancionero musical popular cubano son la rítmica africana, queda pendiente mencionar la presencia del influjo español. Grenet (1939) señala que este se hace presente esencialmente en el *melos* del campesino cubano, cuyo canto no fue más que un eco del español. Las melodías con las que fueron arrullados los niños de la isla, aquellos cantos con los que se acompañaban los juegos infantiles del día a día, y la manera en la que los guajiros manejaban su voz en cuanto a matices, color, rango dinámico, parecen ser elementos indiscutiblemente asociados al cantar Andaluz,

---

<sup>4</sup> Tres tambores de carácter religioso, usados en las ceremonias que en Cuba practicaban los lucumís o yorubas y sus descendientes criollos. Musicalmente, son los más valiosos de la percusión afrocubana. Tienen forma cilíndrica y dos parches, colocados horizontalmente, de forma que permita la percusión con ambas manos (Orovio, 1981, p. 43).

<sup>5</sup> *Chequeré* y *abwe* son dos términos que significan instrumentos hechos de güiro o calabazo seco, cubierto con una red de cuerdas o cauris. Se trata, además, de la agrupación instrumental con segundo nivel de importancia en la santería cubana (Neira, 2012, p.50)

<sup>6</sup> Tambores que generalmente se construyen de troncos de palma, con un solo parche clavado. Se tensan mediante candela, son de distinto tamaños y se usan en número de tres (Orovio, 1981, p. 43).

específicamente, y en términos generales a la gama modal española herencia del canto gregoriano.

Según Grenet (1998), otro de los aspectos musicales en el que resalta la herencia española es la cadencia en la que terminan los cantos guajiros, una especie de semicadencia que no encuentra resolución en la tónica si la trasladamos al sistema diatónico, pero que tiene sentido cadencial- de cierre definitivo- y que resulta ser nada más y nada menos que una derivación de la cadencia andaluza de origen modal manteniendo la tradicional sucesión de quintas pero desprovista del carácter modal originario de ésta.

El origen *per se* de la música afro-cubana está entonces en la conjunción de una melodía matizada a la española y del poderoso ritmo africano. No se trata de una superposición del elemento español por sobre el elemento afroide sino más bien complemento equitativo y equidistante en donde cualquier elemento que rompa con este equilibrio llegaría también a desvirtuar la esencia de lo cubano, de su folclore y de su música (Grenet, 1998).

### **3.2 Géneros en la Música Cubana**

Hablar de música cubana implica hacer referencia a un complejo entramado de géneros que han acompañado la vida de la Isla y de sus pobladores y que han moldeado su identidad cultural-sonora nacional. Se trata de un universo histórico-musical abundante, rico y diverso en el que coexisten géneros populares, folklóricos, académicos y religiosos que, en muchos casos, comparten elementos comunes, pero mantienen características propias.

Emilio Grenet (1998) en su artículo titulado *Música Cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio* señala que una de las primeras referencias sobre la música en Cuba las proporciona José María de la Torre en su texto *Lo que fuimos y lo que somos* quien refiere que hablar de la influencia de la rítmica negra en la música de la isla es coincidentemente dar cuenta del nacimiento mismo de la historia de la música cubana.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX aparecen ya los primeros datos que permiten conceptualizar el arte musical popular cubano, así como también las primeras partituras y publicaciones de música cubana, lo que posibilita identificar autores y formas musicales con más precisión. Quedan para esto ya estructuradas y definidas dos de las tres maneras que adopta la música cubana actual:

- a) La música campesina, que conserva en mayor grado la herencia española.
- b) La música urbana (baile de salón) donde el acento español y el espíritu negro ya adaptado se funden en un solo sentir.

La tercera manera que en espacio-tiempo antecede a la que se ha establecido en segundo lugar, se trata de un proceso inverso a la anterior, donde ya el elemento afrocubano capta, explora y conquista el terreno blanco. Se trata, entonces, de un clamor independentista que ya no podía ser silenciado y que encuentra en el elemento rítmico su expresión más fiel. Todo este sentir religioso-espiritual, materializado a través del ritmo, y que constituye el germen/molde que encauza la identidad cubana, es de origen y de color negro (Grennet. 1998).

En otro sentido, autores como Jorge Ibarra (1998), tomando como base los conceptos de lo popular y/o nacional elaborados por Alejo Carpentier en los años 40, señalan que el establecimiento de una música propiamente cubana toma dos direcciones distintas:

- a) La introducción de las células africanas en las composiciones europeas ejecutadas por instrumentos musicales europeos da lugar a lo que se conoce como música de carácter nacional.
- b) La fusión de los instrumentos de percusión de origen africano con los de viento y de cuerda europeos en las orquestas típicas o sinfónicas originaría la música de tendencia nacional-popular .

En el texto de Grenet (1998) se propone la siguiente organización de los géneros de la música cubana tomando como criterio clasificador el mayor o menor grado de presencia

de las raíces culturales fundamentales en éstos y que pueden ser resumidos en la siguiente tabla

**Tabla 3.**

*Clasificación de los géneros de la música cubana según Grenet.*

<b>Géneros colindantes con lo africano</b>	<b>Géneros de influencia equitativa blanca y negra</b>	<b>Géneros Colindantes con lo español</b>
<p>En orden descendente del matiz negro estarían:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Los cantos y bailes del ritual afrocubano donde destacan: el bembé (oración) y los de los ñáñigos de Cuba</li> <li>• Tango africano conocido como tango congo</li> <li>• La conga</li> <li>• Los cantos y bailes de comparsa</li> <li>• Los cantos de clave y la rumba.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La contradanza</li> <li>• La danza</li> <li>• El danzón</li> <li>• El son</li> <li>• El bolero</li> <li>• La criolla</li> <li>• La guaracha</li> <li>• El pregón</li> <li>• La conga de salón</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El zapateo</li> <li>• La guajira</li> <li>• El punto</li> <li>• La habanera</li> <li>• La canción</li> </ul>

*Nota.* Tabla de elaboración propia en base a la clasificación planteada por Grenet (1998, pp.63-64).

### **3.2.1 Géneros Colindantes con lo africano:**

Para poder continuar con la presente investigación etnomusicológica se hace imperante detenerse brevemente en lo que respecta a los géneros negros o afros y su desarrollo en la isla. Tomando como base este matiz negro se podría señalar que la fuente más cercana al elemento musical-africano en la isla se encuentra en los cantos y bailes del ritual afrocubano que se conocen bajo la denominación de toques de santos (Grenet,1998).

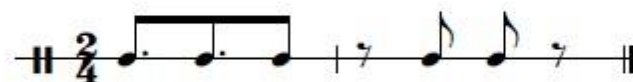
Existen otros géneros populares, sociales y escénicos que colindan con lo africano tanto en su estructura rítmica como en su origen cultural, pero que sin embargo no han sido

explorados ni explotados con la profundidad que merecen. Estos, aunque no siempre son de géneros rituales ni étnicamente definidos, conservan una conexión orgánica con la herencia africana, ya sea por su instrumentación, sus patrones de movimiento, o por su transmisión oral y comunitaria. Cada uno puede ser identificado como un sistema sonoro autónomo, pero todos con rasgos comunes entre sí que permiten identificarlos como tal y que en la presente investigación no podían dejar de ser enlistados y comentados; estos son:

- a) Presencia de la clave rítmica: Estructura básica de dos compases (2-3 o 3-2), que sirve de guía métrica en géneros como la rumba, el son, el guaguancó y la conga. Según Manuel, P (2009), la clave “no es solo un patrón rítmico, sino un principio organizativo que permea toda la música cubana, desde lo sagrado hasta lo popular” (p. 62).

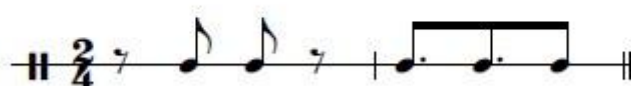
**Ilustración 1.**

*Golpe de clave en estructura 3-2.*



**Ilustración 2.**

*Golpe de clave en estructura 2-3.*



**Nota.** Ejemplo musical de elaboración propia, inspirado en *Los lados de la clave* de Luis Ferreira (1995).

- b) Polirritmia y síncopa: Superposición de ritmos distintos en patrones repetitivos, con acentuaciones irregulares. Se trata de una herencia recogida de tradiciones africanas que se manifiesta en la simultaneidad de líneas percusivas

independientes que interactúan bajo el marco de la clave, produciendo un tejido sonoro multidimensional (León, 1984; Ortiz, 1965).

- c) Coro y pregón: Forma responsorial entre solista y coro, común tanto en contextos religiosos como profanos. Esta estructura se erige como una de las herencias africanas más evidentes, presente desde en la santería hasta en el son (León, 1984). Este patrón, presente en manifestaciones sagradas (santería) y profanas (son), posibilita generar un diálogo musical que articula espacios de liderazgo y participación colectiva (Gómez & Rodríguez, 1995).
- d) Instrumentación predominantemente percusiva: Uso de tumbadoras, *batá*, *bongó*, claves, maracas, güiros, entre otros conforman el núcleo sonoro sino también la identidad tímbrica. La percusión opera como sistema comunicativo donde cada instrumento cumple funciones melódicas, rítmicas y de llamado-respuesta. (López-Nussa, 2004; Évora, 2003).
- e) Improvisación rítmica y vocal: Presente en el soneo<sup>7</sup> del sonero, en el quinto<sup>8</sup> de la rumba y en las frases melismáticas de los cantos rituales. Lejos de ser libre, la improvisación sigue códigos melódicos, rítmicos y poéticos heredados, donde esta creatividad coexiste con la fidelidad a estructuras preestablecidas (León, 1984; Ortiz, 1965).
- f) Carácter corporal y comunitario: La música se vincula estrechamente con la danza, la expresión gestual y la participación colectiva. Este fenómeno socio-cultural trasciende lo estético para convertirse en práctica comunitaria de resistencia y memoria (Ortiz, 1965; Roy, 2003).
- g) Estructuras cíclicas y repetitivas: Muchos géneros afro o afrocubanos se basan en repeticiones de células rítmicas o melódicas. Estas repeticiones lejos de ser

---

<sup>7</sup> Parte cantada de la música de salsa de tema y letra improvisadas. (Diccionario de americanismos © 2010)

<sup>8</sup> Instrumento cubano, de raíz africana, que hace la función de repicador en agrupaciones musicales populares. Sus dimensiones son más pequeñas que las de la tumbador o conga, y su sonido agudo. Se usa en los grupos de rumba y conga y puede ser conocido también con el nombre de requinto (Orovio, p.318).

monótonas o estáticas operan como motor de transformación energética (Roy, 2003; Neira, 2012).

No obstante, está el hecho de que siempre fue muy complejo para el músico cubano dejar expreso su arte, su sentir a través del lenguaje negro, y aun cuando se esbozaban intentos por hacerlos, siempre su protagonista, intérprete y divulgador era un músico blanco. La música de color negro como aquella que se escuchaba en teatros, en festividades de la isla no tuvo eco en la sociedad blanca ni siquiera entre los círculos de color más refinados, llegando incluso a ser proscrita del escenario social-cultural cubano por considerarla de bajo estrato.

La música negra encuentra resonancia y apogeo entre la gente de la isla cuando se pone al servicio de la escena popular. Entre las figuras precursoras en llevar la música de matiz negro a la sonoridad de la orquesta sinfónica se puede citar a Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Pedro Sanjuán; y en el ámbito de lo popular merecen mención las figuras de Moisés Simons, Eliseo Grenet, Anckermann y Lecuona (Grenet, 1998, pp.91-92). Como escribe Jorge Ibarra (1998) en su texto *La Música Cubana: de lo Folclórico y lo Criollo* no se trata en ningún momento de otorgarle al elemento africano un rango de superioridad, pues la asimilación por parte de la cultura popular cubana de los aportes africanos se constituía en una necesidad irreversible (p.21).

Para finalizar este apartado son pertinentes las ideas que comparte Fernando Ortiz (1950) en su texto *La música afrocubana*: "Lo afrocubano no es arqueología, sino savia viva. [...] Ha recreado la cultura de Cuba entera" (p. 22). En ellos se condensa un proceso histórico de mestizaje creativo, resistencia cultural y reafirmación identitaria que ha convertido a la música cubana en una de las más ricas y singulares del mundo.

### **3.2.2 Géneros Musicales Precursores en la Construcción Estilística de las *Danzas Afrocubanas* de Ernesto Lecuona**

El catálogo musical de Ernesto Lecuona, y en particular sus danzas afrocubanas, representan una reelaboración estética de elementos musicales profundamente

arraigados en la tradición popular cubana. Géneros como la contradanza, el son, la rumba, la conga y la comparsa se convierten en fuentes rítmicas, melódicas y estructurales que sirvieron de inspiración al compositor para integrar el universo sonoro afrocubano al lenguaje académico.

Su trabajo no se limitó a insertar ritmos tradicionales dentro de un molde académico, sino que evidencia una comprensión estilística, contribuyendo así a legitimar lo afrocubano como una fuente estética válida dentro del arte académico. Lecuona recoge elementos rítmicos y expresivos de géneros afrocubanos no solo como materia prima musical, sino como símbolos de una cultura mestiza que se afirma a través del arte (Martínez, 1989).

### **3.2.2.1 Contradanza:**

Su origen etimológico resulta de la fusión de los términos country= campo y dance=danza, es decir, danza campestre (Orovio, 1981). Se trata de un antiguo baile de origen inglés que se introdujo en Francia a inicios del siglo XVIII y que alcanzó su auge a lo largo de este siglo; estuvo en un inicio reservado exclusivamente a la música de salón de la aristocracia, pero con el fin de la monarquía fue ganando terreno en los salones de la burguesía, en los escenarios de las clases populares hasta llegar al campesinado. Este proceso afectó a todos los pueblos de Europa y de allí se trasladó a las colonias americanas

La llegada de este género a la Isla es rebatida y en torno a esta se han esbozado las siguientes teorías:

- a) Tanto el género como su motivo rítmico base que es la célula rítmica tango (corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas) llegaron a la Cuba por la vía española y así su difusión al ámbito hispanoamericano.
- b) Que fue traída por los colonos franceses y sus seguidores negros y mulatos esclavos, fugitivos de la revolución haitiana, desde fines del setecientos y principios del ochocientos.

Aceptar la segunda teoría sería negar la contribución -musical- que la población negra cubana dio a este género y que data de mucho antes de la llegada de los franceses y nativos de Saint-Domingue a tierras cubanas. En sentido contrario, los bailes se importaban desde la península hacia las colonias americanas desde mediados del s.XVII, muchos de los cuales tenían origen francés (minué, vals y contradanza), y en la Isla encontró terreno fértil la contradanza española que no era más que aquella forma y estilo de bailar a la francesa.

A inicios del siglo XVIII, tuvo su apogeo y evolución en la isla cuando los cronistas de la época hicieron referencia a características especiales en la contradanza que la hicieron ya obtener la denominación de contradanza criolla, entre las que merecen mención el paso del llamo "ritmo de tango" de la melodía ahora a la parte -rítmica-del bajo. Fue, de hecho, este quehacer de los músicos negros y mulatos criollo de los siglos XVIII y XIX lo que permitió la criollización de este género (Giró, 2007; Grenet, 1998; Orovio, 1981).

En términos generales la contradanza se bailó con cuatro figuras: paseo, cadena, sostenido y cedazo. Una figura para cada ocho compases; las dos primeras de carácter tranquilo y las dos últimas de carácter más vívido, consta de dos partes de dieciséis compases cada una y se escribe lo mismo en compás de 2/4 que en el de 6/8 (León, 1984).

Con ella se inaugura lo que se conoce como músicaailable de salón siendo el más antiguo de los géneros de representativos de esta categoría; es así mismo el antecedente inmediato de géneros como el danzón, danzonete, y a la danza cubana; estos últimos, géneros que comparten filiación con otros con la habanera y el son, por ende, con la contradanza (Grenet, 1939; Orovio, 1981). Entre los autores clásicos de este género se puede mencionar a Manuel Saumell, como precursor de la danza cubana y otros nombres como Francisco Ayende, Luis Barani, José Lino Fernández, entre otros (Giró, 2007; Grenet, 1998; Orovio, 1981).

## Ilustración 3.

*Diseño rítmico de la Contradanza.*



*Nota.* Ejemplo tomado de *Diccionario de la música cubana* (Orovio, 1981, p.100).

### 3.2.2.2 Son

Género cantable y bailable, que constituye una de las formas más representativas del cancionero popular cubano. Su origen se remonta al siglo XIX en la zona oriental de la Isla en ciudades como: Guantánamo, Baracoa, Manzanillo y Santiago de Cuba; llegó a la capital alrededor de 1909 a través de los hombres que emigraban de su lugar de origen hacia la Habana u otras regiones. No solo se quedó en territorio cubano, sino que transitó por el Caribe, América Latina, Norteamérica y Europa.

En su conformación confluyen elementos procedentes de las músicas africanas (Bantú) y españolas, pero ya en una síntesis que podría denominarse “a lo cubano”; esta síntesis encuentra su expresión por excelencia en su estructura estribillo-copla-estribillo, en donde la copla con acompañamiento de cuerda pulsada refleja la herencia española, mientras que los esquemas rítmicos y su manera de cantar son indiscutiblemente patrimonio de los negros africanos (Orovio, 1981).

Se configura dentro del esquema de cantar solo-coro, al respecto señala Grenet (1939) “consiste en la repetición de un estribillo de no más de cuatro compases, originalmente llamado montuno, que se canta a coro, y un motivo de contraste para una voz a solo que no solía pasar de los ocho compases” (p.82). Su manera de bailar es por pareja enlazada y se escribe en compás de 2/4, el primer compás (fuerte) es ocupado por el llamado tresillo

cubano, en tanto que el segundo compás (débil) se compone silencio de corchea-corchea-corchea-silencio de corchea.

El contenido de las coplas alude a temáticas variadas que pueden ir desde aquellas de tipo amoroso, narrativas, satíricas, descriptivas; aunque por lo general, reflejan circunstancias del medio. Los estribillos o montunos pueden ser desde frases completas, hasta la suma de palabras e interjección sin un significado completo, pero que por su valor rítmico se adaptan perfectamente a los requerimientos de la música (Gómez Cairo, 1998).

Para su ejecución se emplea una amplia gama instrumental que van desde tres o guitarra, así como marímbula, güiro, bongó hasta grupos instrumentales más grandes y complejos. La configuración de los grupos de son en un inicio incluían: guitarra, *tres*, bongó, botija o marímbula, claves y maracas; posteriormente en la Habana, donde el género alcanzó su forma más compleja, muchos de los instrumentos originales fueron sustituidos como el caso de la botija o marímbula, por el contrabajo. Quedan conformados los sextetos, mismos que tiempo después se transformarían en septetos al incorporar el cornetín o la trompeta (Giró, 2007).

En la misma línea de los rasgos musicales que caracterizan este género se observa la interacción de tres franjas rítmicas distintas e independientes. La primera línea (sincopada) se representa en el bajo anticipado, la segunda la integran la guitarra acompañante, las maracas y el bongó, ambas líneas sometidas a la línea métrica -tercera línea-marcada por las claves (Orovio, 1981).

El son ha conocido numerosas variantes que integran no solo el cancionero popular cubano sino caribeño: el son montuno, el changüí, el sucu-sucu, el son habanero, la guajira es, el pregón son, la guaracha son, el afro son, el mambo, el bolero y el cha-cha-chá; traspasando la barrera geográfica se puede encontrar a: la plena puertorriqueña, el porro colombiano, el merengue y el carabiné dominicanos. Giró (2007) menciona también algunas de las figuras representativas de este género:

-En el campo de la composición: Julián Gutiérrez, Ignacio Piñero y Arsénico Rodríguez.

-En el campo de la interpretación los nombres de Félix Chapotín y Benny Moré.

-El Sexto Habanero como el primer grupo de son que se conoce con este formato (original)

Se trata del género musical cubano por antonomasia y representa una de las síntesis musicales más significativas de la cultura nacional. Su desarrollo no sólo logró una profunda transformación en el ámbito musical y bailable popular, sino que además concedió a la música cubana una estructura melódico-rítmica capaz de sostener procesos más complejos de estilización artística. Mediante el son, se fortalece una sensibilidad colectiva en la que se fusionan identidad, memoria e innovación, dando paso a nuevas modalidades de expresión tanto en lo popular como en lo culto.

#### Ilustración 4.

*Diseño rítmico del Son.*

The illustration shows the rhythmic design of the Son in 2/4 time, divided into three parts: Maracas, Percusión, and Contrabajo. The Maracas part consists of a series of eighth notes. The Percusión part consists of a series of eighth notes with rests. The Contrabajo part consists of a series of eighth notes with rests.

*Nota.* Ejemplo tomado de *Diccionario de la música cubana* (Orovio, 1981, pp.394-395).

### 3.2.2.3 Rumba

Género cantable yailable de influencia afro-española y de origen netamente profano. Se desarrolló en cuarterías<sup>9</sup> y solares<sup>10</sup>, donde abundaba la población negra y alrededor de los ingenios azucareros de la Isla; su ambiente fue el de los barrios suburbanos, las zonas apartadas en las poblaciones del interior, el café o los sitios habituales de reunión. En estos lugares es donde la rumba encuentra su punto de partida, donde se arma una rumba (Orovio, 1981).

La rumba se constituye en una fiesta en la que concurrieron determinados aportes africanos, así como otros de raíz española, que habían sido incorporados ya a las expresiones que parecían en la nueva población que surgía en la isla (criollos). Tanto su canto y su baile no son réplica ni imitación de un ritual afroide o del coplero español sino más bien una síntesis/ una nueva expresión con lo que el pueblo ha asimilado de éstos. Dentro de su significado quedan comprendidos una serie de términos de origen afroamericano como *tumba*, *macumba*, *tambo*, y otros que en general refieren a sentido de grupo y reunión (León, 1984).

El aporte africano se acentúa en lo rítmico; para su interpretación se percuten tambores como (tumba, llamador y quinto) o maderas (cajón de bacalao, cajita de velas) acompañados por claves o algunas veces cucharas. Se escribe en compás de 2/4 y se estructura en un período o estribillo de ocho compases, donde la melodía a cargo de la voz humana queda supeditada al impulso rítmico (Grenet, 1998).

Responde a la forma antifonal solo-coro, y utiliza algunas interjecciones como cierre de la línea de texto: ¡Eh!, ¡Ah!, ¡Ae!, ¡Ea! Tan pronto inicia el canto se integran los demás instrumentos: la clave que enmarca el ritmo, le sigue el tambor grave, y finalmente hace

---

<sup>9</sup> En Cuba, una cuartería se refiere a una vivienda multifamiliar, a menudo precaria, donde varias familias o personas viven en habitaciones separadas dentro de una misma estructura.

<sup>10</sup> Vivienda colectiva, a menudo descrita como una casa de vecindad o un edificio de apartamentos con múltiples unidades habitacionales, usualmente alrededor de un patio central o lateral

su aparición el quinto y las cucharas. Según Argeliers León (1984) Dentro de este género se pueden distinguir tres modalidades o variantes.

- a) Yambú (de origen urbano): se trata de una rumba de carácter más lento, donde los bailarines adoptan una actitud de ancianidad e imitan la dificultad en los movimientos. La parte de canto es corta y algunas veces incorpora un *tarareo* o *lalaleo* llamado diana, que sirve de preparación para la formación del coro.
- b) Guaguancó (urbano): La parte del canto es de mayor extensión, casi a manera de relato largo de carácter descriptivo que hace referencia a un suceso o a una persona. La línea melódica emplea sonidos tenidos y largos; para el texto se utilizan las décimas o prosa. Su ritmo es más rápido que el Yambú; en el baile, la pareja intenta recrear un juego de atracción y repulsión, de acercamiento y huida.
- c) Columbia (de origen rural): Sale al ruedo un hombre solo que baila con gestos acrobáticos, el bailarín hace gestos frente al quinto, con quien entabla una especie de controversia rítmica (Orovio, 1981).

Como manifiesta Argeliers León (1984) en su texto *Del canto y del tiempo*:

El hombre del pueblo toma de otros contextos sociales, elementos expresivos de canto (melódicos), de texto (vocablos), de ambiente (imágenes), de movimiento (pasos) y de trabajo (gestos), y vocablos en un tipo de fiesta colectiva donde era dueño de toda esta situación, que en la vida diaria transcurría, ajena a él, como consecuencia de una situación de clase social y cuyas profundas contradicciones sólo podía resolver, momentáneamente, en la ocasión que le brindaba la fiesta de la rumba. (p.165)

### 3.2.2.4 La Conga

El Diccionario de la música cubana de Orovio (1981) indica que “su origen más remoto se lo encuentra en aquellas festividades efectuadas por los negros esclavos. Más tarde en la

época republicana pasó a ser utilizado por los candidatos en el período preelectoral para mover las masas populares con su ritmo y canto” (p.99).

Se trata de una palabra polisémica que puede emplearse para hacer referencia a:

- a) Un tambor afrocubano que recibe, también, el nombre de tumbadora. Su nombre viene probablemente de un gran tambor oriundo de la región africana del Congo, éste tiene forma abarrilada y está construido con una sola membrana de cuero tensado; puede ser ejecutado sentado o de pie e incluso en marcha- en movimiento- como sucede en las comparsas carnavalescas.
- b) Un baile, un canto, la música que se toca, baila o canta con ese ejemplar de percusión. Se trata de una actividad musical y dancística coordinada por un grupo de personas, a las cuales se van sumando espontáneamente otras
- c) La palabra conga, utilizada para denominar tanto la música como la danza del Carnaval cubano. Esto es lo que en la región oriental de Cuba se desarrolló como las comparsas de carnaval que no eran más que festividades celebradas al ritmo de varios tambores entre ellos conga, tumbador, quinto, y que Alejo Carpentier acuñó como “ballet ambulante”. Sugiere un evidente origen *congo* o *bantú* que está relacionado a la significativa presencia de esa etnia africana en la cultura nacional

No obstante, el “ballet ambulante” trasciende el escenario callejero para situarse en los salones de baile; de hecho, se les atribuye a Ernesto Grenet y a su hermano Eliseo Grenet esta nueva modalidad de conga con la creación de la coreografía base en el año de 1932 en París; la misma que viajaría intacta años más tardes hasta Nueva York y de allí a Cuba. Cómo baile ofrece la novedad de que las parejas se desarticulan para formar una cola que recorre el salón, similar a las que en antaño se presentaban en las calles de la isla Este género cubano ha sido llevado a los salones de baile por orquestas con elaboradas instrumentaciones, por estilizadas formas danzarias y empleado, además, en un sinnúmero de películas cinematográficas (Giró, 2007; Grenet, 1998).

Emilio Grenet (1939) en su texto *Música Cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio* enfatiza el indiscutible origen negro de este género, coincidiendo su nacimiento mismo con la introducción de los primeros negros en la Isla; aunque no con la forma actual que hoy se conoce, pero sí con el ritmo negro como elemento primordial y quizá adornado por melodías negras de carácter rudimentario; la comparsa, sus trajes y farolas, evocan sin duda alguna el regocijo africano. Aunque en años posteriores, este género haya sufrido algunas modificaciones como resultado de su inevitable blanqueamiento, pues el énfasis pasó del baile a la melodía de las voces, y el canto colectivo cedió ante el canto individual de sello más personal.

En cuanto a los rasgos o características exclusivamente musicales, Orovio (1981), en su *Diccionario de la música cubana*, enlista las siguientes:

- a) Las frases melódicas son cortas, desarrolladas generalmente en dos o cuatro compases. Los ejemplares musicales de este género tienen alrededor de 28 a 36 compases.
- b) En cuanto a su estructura formal, puede adoptar la forma ternaria o la forma binaria e incluso hay casos en los que sólo consta de un tema que se repite tantas veces como lo requiere el texto.
- c) Su diseño rítmico consiste en una célula de dos compases en el primero de los cuales las notas acentuadas del ritmo coinciden con los golpes fuertes y débiles del compás; mientras que en el segundo el golpe fuerte va con la tercera nota de esquema rítmico, pero el golpe débil se retrasa por una semicorchea en relación a la última nota del esquema.



gobernador, donde rendían tributo a las autoridades coloniales. Estas manifestaciones eran conocidas como el *carnaval de los negros*, en realidad, los esclavos aprovechaban esta oportunidad para recrear sus ritos ancestrales dedicados a la purificación y la expulsión de espíritus malignos.

En la época de la República, los desfiles en la calle resurgieron en forma de comparsas de carnaval. Cada vecindario se encargaba de organizar un grupo que contaba con máscaras, música, cantos y danzas. Primero desfilaban los portadores de banderas, que sostienen estandartes y grandes faroles, seguidos por los bailarines y cantantes, y finalizan los músicos, que cierran el desfile. La mayoría de los participantes en el carnaval eran antiguos esclavos negros y sus descendientes, así como mulatos y personas de escasos recursos que vivían en las zonas periféricas. De este modo, las comparsas se convirtieron en la esencia de los carnavales en Cuba (Leymaire, 2005). Fueron prohibidas en el año 1913 por la indisoluble conexión que existía con su origen negro-popular; justamente la manifestación de ese desenfreno popular fue lo que quizá hizo que el baile en las comparsas fuese proscrito, centrando la atención ahora hacia la melodía vocal que derivó en lo que se conoce como el canto de clave (Grenet, 1998). Debido a que durante el período de entre los años 1900 y 1910, los espectáculos carnavalescos habían atraído a miles de visitantes extranjeros a la capital, finalmente en 1937, después de un largo debate, las autoridades de la ciudad tomaron la decisión de reautorizar las comparsas en los paseos de carnaval (Moore, 1997).

A principios del siglo XX con la introducción de los vehículos a motor en Cuba, las carrozas comenzaron a formar parte de los desfiles de carnaval. Las comparsas, que desfilaban por las calles al ritmo marcado por la música, fueron integradas por las familias que pertenecían a los distintos barrios de la ciudad; de este modo se garantizó la transmisión de tradiciones como la comparsa a los más jóvenes (Rodríguez, 2019).

Leymarie (2005) indica que las orquestas de las comparsas están conformadas por tambores, percusiones metálicas e instrumentos de metal que varían según el tamaño de la comparsa, pues es la orquesta, situada detrás, la que dirige a los bailarines. Los redoblantes marcan el paso, las tumbadoras -de origen afrocubano- se organizan en tres grupos: uno que ejecuta el ritmo estable, el tumbador que responde y el improvisador que realiza figuras rítmicas. Con el fin de completar los sonidos de la sección rítmica se unen instrumentos de metal de las fanfarrias.

### 3.3 Análisis de Tres de la Danzas Afro-Cubanas de E. Lecuona

#### I. La Conga de la Media Noche

**Tabla 4.**

*Análisis de la danza La Conga de la Media Noche de E. Lecuona.*

<b>Género:</b> Conga Estilizada	<b>Tonalidad:</b> G	<b># de compases:</b> 79	<b>Compás:</b> 2/4
<b>Forma/Estructura:</b>	Introducción -A-A-B-B-Coda		
Introducción	c. 1-4 y 5-10		
A	c. 11-24		
Interludio 1	c. 25-28		
A'	c. 29-51		
Interludio 1	c. 52-58		
B	c. 58-86		
Interludio 2	c. 86-98		
B'	c. 98-126		
Coda	c. 126-139		

*Nota.* Tabla de elaboración personal a partir de la partitura de la obra objeto de estudio.

*La Conga de la Media Noche* representa un trabajo artístico que, partiendo de la estructura rítmica y el significado estético de las congas carnavalescas cubanas, construye una dimensión simbólica y sonora única y particular. Sintetiza de manera estilizada elementos

fundamentales de la conga tradicional cubana dentro de un marco artístico-compositivo mediante el cual se afirma la vitalidad y la raíz africana de la cultura popular cubana.

Como estrategia compositiva, Lecuona emplea en esta creación la repetición de células/motivos melódico-rítmicos cortos de clara herencia africana tanto en la mano derecha como en la mano izquierda. Su organización responde a una lógica compositiva circular o de acumulación en la que este tipo de ostinato rítmico de efectos percusivo cumple la función de impulso, motor de empuje y pulso colectivo; escénicamente se retrata el desfile que avanza con fuerza e insistencia durante la noche

Este tipo de bloques rítmicos, crean una base constante y uniforme de textura predominantemente homofónica que contrasta con la sencillez del parámetro melodía, alejándose del desarrollo continuo del *melos* característico del estándar occidental. La partitura muestra también el uso y la yuxtaposición de los registros extremos del piano. El registro grave-medio empleado para la base armónico-rítmica evocando la sonoridad de las tumbadoras afro; por su parte el registro agudo con una sonoridad más estridente y metálica, que en conjunto generan tensión, brillo y logran representar de manera irrepetible y singular el carácter festivo de esta pieza.

El manejo dinámico, la acentuación de tipo sincopada, así como la disonancia cumplen un papel importante en esta pieza como elementos de énfasis rítmico y colorístico. Así mismo, la sugerencia de politonalidad o al menos, fricciones armónicas en pasajes específicos (cc.14), intensifica esta sensación de efervescencia y ruptura con la armonía tonal convencional, reforzando la declaración de la raíz africana en su expresión sonora.

Desde el nombre de esta danza con su subtítulo *de la Media Noche* se invoca un escenario simbólico y estético que trasciende la mera representación de una conga carnalesca diurna. Se trata de un desfile nocturno con la noche como simbología vinculada a lo ritual, lo oculto y lo transgresor donde la calle cobra vida, donde esa energía del pueblo hace catarsis a través del arte musical.

III ...Y la Negra Bailaba!

**Tabla 5.**

*Análisis de la danza ...Y la Negra Bailaba! de E. Lecuona.*

<b>Género:</b> Inspirado en Rumba/Guaguancó	<b>Tonalidad:</b> Re bemol mayor	<b># de compases:</b> 110	<b>Compás:</b> 2/4
<b>Forma/Estructura:</b>	Rondó: Introducción - ABACAB' - Coda		
Introducción	c. 1-4	Db	
A	c. 5-20		
B	c. 21-38	Bbm (Inflexión)	
A	c. 39-54	Db	
C	c. 55-71	Db	
A	c. 72-86	Db	
B'	c. 87-100	Gb (inflexión)	
Coda	c. 101-110	Db	

*Nota.* Tabla de elaboración personal a partir de la partitura de la obra objeto de estudio.

...Y la Negra Bailaba! ocupa un lugar central dentro de las *Danzas Afro-cubanas* de Lecuona, no sólo por la posición asignada dentro de los números de la suite sino por caracterizarse por un lenguaje pianístico dinámico, brillante y virtuosístico que integra elementos afro-cubanos. Ya desde el título de esta pieza, se invita al intérprete y al oyente a concebir la imagen de esta mujer negra que baila, mediante la asimilación del elemento rítmico a la manifestación corporal del movimiento. No se trata de una pieza meramente descriptiva sino de la reivindicación del lugar central que ocupa la raíz africana en el cancionero popular cubano, pues esta exalta el cuerpo danzante, negro, femenino, festivo como protagonista de una poética musical moderna; lejos de ser una pieza de carácter, “la negra” se trata de una celebración de la identidad afrodescendiente, de su fuerza y resistencia, en un escenario de racismo y discriminación.

La figura de la mujer cobra vida mediante la ondulante curva melódica que articula los temas en las distintas secciones y se alude, mediante el giro mixolidio que permite el retorno a A (c.) a la embriaguez producida por la exaltación del baile. Además, podría considerarse la sección C como una hipotiposis del baile con pies ligeros y pasos pequeños, representados por las octavas en *staccato*.

Resulta interesante el trabajo rítmico que el compositor realiza en esta pieza, dando importancia a un parámetro que no la tiene tanto en la música europea. Desde sus compases iniciales, la pieza establece en la mano izquierda un ostinato rítmico que emula la clave cubana reproducida por los tambores batá de origen afro creando una especie de movimiento perpetuo. Tampoco puede dejar de mencionarse el manejo de la melodía en la mano derecha, la cual está caracterizada por una complementariedad entre los elementos rítmicos y el contorno melódico. Sin embargo, no se trata de una melodía *cantabile* al estilo europeo, sino de una línea construida desde el impulso rítmico, basada en la repetición de dos células contrastantes: una blanca y el elemento sincopado. Al interés rítmico de cada línea en particular, hay que sumar la polifonía rítmica resultante de la yuxtaposición de ambas, elemento de clara herencia africana que luego inspirará, aunque en otros lenguajes a compositores como Feldmann, Reich, Ligeti y Adams.

Resulta interesante cómo el autor articula esta pieza mediante la creación de una textura rítmica basada en la repetición y acumulación, los bloques de acordes que subrayan la acentuación irregular y el empleo de la totalidad del registro del piano, difuminando una estructura típicamente europea, como es el rondó, y asimilándola a la dramaturgia circular afín al pensamiento afrocubano, dotándola incluso de un sentido ritualístico.

## VI. *La Comparsa*

### **Tabla 6.**

*Análisis de la danza La Comparsa de E. Lecuona.*

<b>Género:</b> Comparsa cubana-afrocubana de carnaval estilizada	<b>Tonalidad:</b> Fa# menor	<b># de compases:</b> 79	<b>Compás:</b> 2/4
<b>Forma/Estructura:</b>	Binaria: Introducción - A - B - Coda		
Introducción	c. 1-4	F#m	
A	c. 5-36	F#m	
B	c. 37-66	F#	
Coda	c. 67-79	F#	

*Nota.* Tabla de elaboración personal a partir de la partitura de la obra objeto de estudio

Como su propio título indica, esta pieza está indisolublemente asociada a las comparsas de Carnaval. En la edición escogida para el estudio de esta pieza, se añade un subtítulo en inglés que especifica el ambiente en el que se escucha esta música: “*Carnival procession*”. Esto, sin duda, se corresponde con el deseo de clarificar para los intérpretes no versados en las tradiciones cubanas, el carácter y la atmósfera que deben evocarse. Como se dijo antes, la música de comparsa se acompaña de varios instrumentos de percusión con funciones definidas dentro del conjunto. Lecuona parece evocar con el ostinato rítmico de la mano izquierda el papel de las tumbadoras que marcan el ritmo de base. Las indicaciones -escritas en inglés en la edición utilizada para el presente trabajo- “*From far away*” e “*Imitation of tambor (small drum)*” parecen confirmar esto. Asimismo, existe una versión de esta pieza con letra, cuyo texto hace referencia a dicho instrumento de percusión.

## Ilustración 6.

*Letra de la versión cantada de La Comparsa.*

Se escucha el rumor,  
se escucha el sonar  
del seco tambor,  
de las maracas y el timbal.  
El triste cantar,  
de intensa emoción,  
que invita a soñar  
al amoroso corazón.  
Brillante y triunfal,  
ritmo armonioso y sensual,  
que invade todo mi ser  
haciéndolo estremecer.  
Sus mágicos sonos  
inspiran las contorsiones  
que marca así el bailador  
con lúbrico fervor.  
Brillante, triunfal y ensoñador,  
rítmico y sensual como el amor.  
El triste cantar,  
de intensa emoción,  
que invita a soñar  
al amoroso corazón.

*Nota. Letra de la versión cantada de “La Comparsa” tomada de <https://habacompo.cat/la-comparsa-letra>*

Uno de los momentos más significativos de *La comparsa* lo constituye el cambio a Fa# mayor en la segunda sección de la obra (c. 37-66). Este cambio de modo podría estar justificado por el carácter de la letra transcrita en el ejemplo xx puesto que el verso en cuestión reza “Brillante y triunfal/ ritmo armonioso y sensual”. Además, esta modulación podría estar relacionada con la estructura armónica de mucha música popular española, que, en diversos géneros como el *zortziko*, la copla y el pasodoble, alternan secciones en el menor con su homónimo mayor. Algunos ejemplos son: el *zortziko Maitetxu mía* y una

gran cantidad de pasodobles como *Maricruz*, *La morena de mi copla*, *Soy minero*, *El relicario*, *España cañí* y *Triniá* y la copla *¡Ay, pena, penita, pena!*

En *La comparsa*, Ernesto Lecuona logra estilizar los elementos rítmico-texturales de la música afrocubana mediante procedimientos propios de la tradición europea, acercando una música que se origina en las calles al mundo de la música de salón. El análisis de los planos dinámicos y texturales de la obra revelan un afán descriptivo por parte del compositor. La obra parte desde la dinámica *ppp* y una textura extremadamente fina que sugiere la llegada lejana del desfile. La sección en el homónimo mayor (c. 37-66) incrementa considerablemente la densidad textural en un momento climático, representando el apogeo de la procesión. La coda (c. 67-79), a su vez, reproduce el efecto contrario de los compases introductorios, donde la música va desapareciendo hasta el silencio, emulando el alejamiento de la procesión en la distancia. Esta estructura narratológica, es posible gracias al uso de diferentes recursos pianísticos como los cambios de registro, la superposición de planos rítmicos complementarios (melodía y ostinato), y la imitación de sonidos percusivos.

El compositor explota todas las posibilidades sonoras del piano para asimilar el instrumento a una orquesta afrocubana. Mediante la superposición de una melodía de lirismo cantabile enraizada en las tradiciones españolas y un ostinato rítmico característico de la música afro, Lecuona da recuento en esta pieza del proceso de sincretismo del que resulta el vasto y rico mundo musical cubano. La convivencia de estos elementos no implica la superioridad del uno sobre el otro si no la exaltación de ambos y de las culturas de las que forman parte.

## Conclusiones

El presente trabajo ha permitido constatar la relevancia de la herencia afrodescendiente -con su riqueza rítmica como su expresión por antonomasia- dentro de la conformación identitaria y sonora cubana en términos generales, y de manera específica, en el ciclo *Danzas Afro-Cubanas* de Ernesto Lecuona. A través de un breve análisis contextual, histórico-musical y estilístico, se deja en evidencia que estas piezas no se desarrollan como simples aproximaciones superficiales o circunstanciales a los ritmos o prácticas afrocubanas, sino que se erigen como una simbiosis especial y elaborada donde convergen aspectos rítmicos, culturales, y estéticos vinculados a las tradiciones afrocaribeñas y al patrimonio musical cubano popular.

El plano histórico da cuenta del contexto en el que se desarrollaron tanto la figura de Lecuona como su *Danzas Afro-cubanas*. Se trata de un escenario marcado por la efervescencia de los nacionalismos de finales del siglo XIX e inicios del XX, en la búsqueda de una identidad propia frente al dominio colonial español y al imperialismo norteamericano. Esto hizo que compositores como Lecuona no fuese ajeno a éstas -sus- circunstancias y muestre un interés importante por las raíces culturales afrodescendientes y por el establecimiento de las bases de un lenguaje sonoro auténtico, producto del sincretismo, del mestizaje y de un proceso de transculturación.

En piezas como *La Conga de la Media Noche*, *...Y la Negra Bailaba!* y *La Comparsa* se exhibe la incorporación consciente de elementos rítmicos afro-cubanos ( como la conga, el son y la rumba), de estructuras melódico-armónicas que evocan los carnavales de comparsas y ritos populares dentro de una escritura pianística que, si bien conserva la herencia técnica europea, se ve permeada por acentos, síncopas y giros melódicos propios de la negritud resignificando estos elementos en un universo estético no blanco o negro sino inigualablemente cubano. Su construcción se esboza en sentido dialógico entre el lenguaje

académico occidental (de herencia europea) con las prácticas populares y rituales afrodescendientes, entre lo culto y lo popular, lo europeo y lo africano.

Desde esta perspectiva etnomusicológica, se concluye que el aporte de Lecuona y sus *Danzas Afro-cubanas* trasciende lo estrictamente musical para convertirse en un vehículo de construcción y resignificación de una identidad que reconoce a la negritud: su música, baile y espiritualidad como constitutivo de la cubanidad (de pueblo cubano). En ellas se pone de manifiesto no solamente la genialidad técnica y estilística de su autor, sino principalmente la función que cumplen como testimonio sonoro de un contexto en el que las fronteras de lo artístico, lo social, lo cultural, lo político estuvieron profundamente entrelazadas; íntimamente ligadas a los procesos de transculturación y a las dinámicas que definieron la identidad cubana a lo largo del siglo XX.

## Referencias

- Barnet, M. (1966). *Biografía de un cimarrón*. Ediciones Unión.
- Behar, R. (2020). *Cuban Counterpoints: The Legacy of Fernando Ortiz*. Lexington Books.
- Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas.
- Évora, A. (2003). *Música Cubana. Los últimos 50 años*. Alianza Editorial.
- Giro, R. (2007). *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas.
- Gómez Cairo, J. (1998). Acerca de la interacción de los géneros en la música popular cubana. En Silvia Garriga (Ed), *Panorama de la Música Popular Cubana* (111-124). Editorial Letras Cubanas.
- Gómez, Z., & Rodríguez, V. (1995). *Música Latinoamericana y Caribeña*. Editorial Pueblo y Educación.
- Gras, H. M. (1991). *Acerca de la literatura pianística del siglo XIX*. Editorial Pueblo y Educación.
- Grenet, E. (1998). Música Cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio. En Silvia Garriga (Ed), *Panorama de la Música Popular Cubana* (43-100). Editorial Letras Cubanas.
- Ibarra, J. (1998). Nación y cultura. En Silvia Garriga (Ed), *Panorama de la Música Popular Cubana* (13-26). Editorial Letras Cubanas.
- Lecuona, E. (s/f). *Danzas afrocubanas*. Edward B. Marks Music Company.  
[https://imslp.org/wiki/Danzas\\_afro-cubanas\\_\(Lecuona,\\_Ernesto\)](https://imslp.org/wiki/Danzas_afro-cubanas_(Lecuona,_Ernesto))
- León, A. (1984). *Del canto y el tiempo*. Editorial Pueblo y Educación.
- León, A (1998). Notas para un panorama de la música popular. En Silvia Garriga (Ed), *Panorama de la Música Popular Cubana* (27-46). Editorial Letras Cubanas.

Leymarie, I. (2005). *Cuban Fire. la música popular cubana y sus estilos*. Akal, Ediciones.

<https://www.elargonauta.com/libros/cuban-fire-la-musica-popular-cubana-y-susestilos/978-84-460-1319-8/>

López, A. M. (2019). *Unbecoming Blackness: The Diaspora Cultures of Afro-Cuban America*. NYU Press.

López-Nussa, R. (2004). *Ritmos de Cuba: Percusión y Batería*. Ediciones y Publicaciones Autor.

Manuel, P. (2009). *Creolizing contradance in the Caribbean*. Temple University Press.

Martínez, O. (1989). *Ernesto Lecuona*. Ediciones unión.

Moore, R. (1997). *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920–1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Neira, L.A. (2012). *En torno al arte musical y sus procesos en Cuba*. Ediciones Cúpulas, La Habana, Cuba.

Orovio, E. (1981). *Diccionario de la música cubana*. Editorial Letras Cubanas.

Ortiz, F. (1950). *La música afrocubana*. Editorial Nacional de Cuba.

Ortiz, F. (1951). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Editorial Cárdenas y Cía.

Ortiz, F. (1965). *La Africanía de la música folklórica de Cuba* (S. Valmaña y Nisleidys Flores Carmona, Ed.). Ediciones Cúpula.

Pérez Jr., L. A. (1999). *On Becoming Cuban: Identity, Nationality, and Culture*. University of North Carolina Press.

Rodríguez, A. (2019). *Los géneros de la música popular cubana. Su origen y evolución.*

[https://www.academia.edu/48929241/Los\\_g%C3%A9neros\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica\\_popular\\_cubana\\_Su\\_origen\\_y\\_evoluci%C3%B3n](https://www.academia.edu/48929241/Los_g%C3%A9neros_de_la_m%C3%BAsica_popular_cubana_Su_origen_y_evoluci%C3%B3n).

Roy, M. (2003). *Músicas Cubanas*. Akal, Ediciones.

## Anexos

### Anexo A: Partitura de *La Conga de la Media Noche*. E. Lecuona

**DANZAS AFRO-CUBANAS**  
**LA CONGA DE MEDIA NOCHE**

By ERNESTO LECUONA

**Allegro**

1

7

12

17

22

27

*pp*

32

*poco più forte*

*cresc.*

37

42

*meno forte*

*p*

47

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system contains two staves (treble and bass clef). The first system (measures 27-31) begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The second system (measures 32-36) includes the markings *poco più forte* and *cresc.* (crescendo). The third system (measures 37-41) continues the piece. The fourth system (measures 42-46) features the marking *meno forte* and ends with a *p* (piano) dynamic. The fifth system (measures 47-51) concludes the page. The score is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

52

57 *espressivo*  
*p*

62

68

73

78

84

89

94

98

103

109

*dimin.*

*dim.*

*p*

*cresc.*

*f*

*Stipitato e largamente*

*dimin.*

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 84-88) features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and fingerings, and a bass line with chords and moving lines. Dynamics include *f* and *dimin.*. The second system (measures 89-93) continues the melodic development with *dim.*, *p*, and *cresc.* markings. The third system (measures 94-97) is marked *f*. The fourth system (measures 98-102) is marked *Stipitato e largamente* and features a dense texture with many notes and slurs. The fifth system (measures 103-108) continues this dense texture. The sixth system (measures 109-113) concludes with *dimin.* dynamics.

114

119 *dimin.* *dim.*

124 *dim.* *mf*

128 *p*

132

136 *pp* *ppp* *glissando*

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, spanning measures 114 to 136. The score is written in a grand staff with two staves per system. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is characterized by dense, intricate textures with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 114 starts with a forte dynamic. Measures 119 and 124 feature a *dimin.* (diminuendo) dynamic marking. Measure 128 is marked *p* (piano). Measure 132 has a *pp* (pianissimo) dynamic. The final system, starting at measure 136, includes a *ppp* (pianississimo) dynamic and a *glissando* instruction over a long, ascending scale-like passage. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

## Anexo B: Partitura de ...Y la Negra bailaba! de E.Lecuona

92

### ... Y LA NEGRA BAILABA!

1 **Allegro moderato** By ERNESTO LECUONA

6

11

16

21 *meno forte*

26

31

36

41

46

50

*cresc.*

*ma*

*sotto*

*loco*

*ff*

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a minor key and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and ties. Performance markings include 'cresc.' (crescendo) at measures 26, 31, and 36; 'ma' and 'sotto' (ritardando) at measure 36; 'loco' (ad libitum) at measure 46; and 'ff' (fortissimo) at measure 46. Measure numbers 26, 31, 36, 41, 46, and 50 are placed at the beginning of their respective systems. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

55 *p* *piu mosso*

60 *pp*

65 *Inco* *cresc.*

69 *cresc.* *rit.* *f* *ff* **Tempo I.**

74

79 *Inco* *ff*

## Anexo C: Partitura de "La Comparsa" de E.Lecuona

104

### LA COMPARSA (CARNIVAL PROCESSION)

By ERNESTO LECUONA

1 **Moderato**

From far away  
*ppp* *il basso sempre marcato* *pp*

Imitation of Tambor (Small Drum) *(staccato)*

5

10

14

18

23

First system of musical notation, measures 23-27. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 24-27, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

28

Second system of musical notation, measures 28-32. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand accompaniment remains consistent. A dynamic marking of *mf* is present in measure 29.

33

Third system of musical notation, measures 33-36. The right hand begins a more complex melodic passage with fingerings (5, 2, 3, 5, 4, 3, 2, 1, 3) and a slur. The left hand accompaniment continues. A dynamic marking of *crec.* is present in measure 34.

37

Fourth system of musical notation, measures 37-41. The right hand features a series of chords with a slur. The left hand accompaniment continues. Dynamic markings of *mf* and *crec.* are present in measures 37 and 38 respectively.

42

Fifth system of musical notation, measures 42-46. The right hand continues with chords and a slur. The left hand accompaniment continues. A dynamic marking of *mf* is present in measure 42.

47

Sixth system of musical notation, measures 47-51. The right hand continues with chords and a slur. The left hand accompaniment continues. A dynamic marking of *crec.* is present in measure 47.

52 *fff* *loco*

56 *dim.* *f* *dim.*

61 *dim.* *mf*

66 *dim.* *p dim.*

70 *pp*

75 *pp* *rit.* *ppp*

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, spanning measures 52 to 75. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 52-55) features a dynamic marking of *fff* and a *loco* instruction. The second system (measures 56-59) includes *dim.*, *f*, and *dim.* markings. The third system (measures 60-63) has *dim.* and *mf* markings. The fourth system (measures 64-67) contains *dim.* and *p dim.* markings. The fifth system (measures 68-71) is marked *pp*. The sixth system (measures 72-75) includes *pp*, *rit.*, and *ppp* markings. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of measure 75.