



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Máster en Música Hispana

**El quinteto de viento-madera en la música cubana académica
contemporánea: estudio comparativo**

Trabajo de Fin de Máster

Alumna: Lizet Ledón Caballero

Tutor: Dr. Carlos José Villar Taboada

2025

RESUMEN:

La música cubana es el resultado de la mezcla de culturas diversas. En ese proceso convergen melodías y ritmos europeos y africanos, que se fusionan dando lugar a otros resultados compositivos y estilísticos que, durante más de dos siglos, conforman lo que podemos comprender como el patrimonio musical cubano.

Esta investigación de culminación de estudios de maestría propone una aproximación analítica a las estrategias compositivas utilizadas para quintetos de viento-madera por tres compositores cubanos de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días.

Los métodos analíticos que se emplean permiten establecer conexiones entre el fenómeno sociocultural cubano y diferentes elementos de su expresión musical, para determinar, mediante ejemplos concretos, cómo se evidencian en las tres obras seleccionadas (*Aires Tropicales*, *Suite popular cubana* y *Las Musas de San Alejandro*) la presencia de las raíces afrocubanas, la influencia del momento histórico-cultural y los condicionantes propios de la plantilla escogida: el quinteto de viento-madera.

Palabras clave: música cubana: siglo XX; análisis musical; teoría de los tópicos; quinteto de viento madera.

Agradecimientos:

A mis hijos maravillosos que son lo más grande de vida, gracias por su paciencia y colaboración durante este tiempo.

A mi madre querida, por su amor y ayuda incalculables, te quiero.

A mi padre y mis adorados abuelos porque estuvieron siempre y seguirán estando en todo lo que yo haga.

A mi hermana y sobrinas por su soporte ayuda y en especial a Lili por su ayuda, un besito.

A mis amigos por sus palabras de ánimo, su ayuda y por impulsarme a seguir.

A Ana, Luci y María, por su soporte informático.

A mis maestros todos, pues de cada uno adquirí valiosos conocimientos. A Harold Gramatges, Darío y en especial a Alberto Rodríguez; gracias por tu paciencia, y dedicación a la música y la enseñanza, gran parte de mis conocimientos musicales te los debo a ti.

Gracias a los maestros del curso y gracias a mi tutor Carlos José Villar Taboada por sus conocimientos y sus valiosas opiniones y consejos.

Listado de ejemplos

Ejemplo 1: Tempo lento, tresillo cubano y síncopa (cc. 4-5) en “Alborada” de <i>Aires Tropicales</i> (1994)	61
Ejemplo 2: Tempo rápido, bajo ostinato en el fagot (cc.1-6), melodía sincopada en el oboe (cc. 4-11) en “Son” de <i>Aires Tropicales</i> (1994)	62
Ejemplo 3: Melodía lenta y melancólica (cc. 5-10) y ritmo de habanera (cc. 5) en “Habanera” de <i>Aires Tropicales</i> (1994)	64
Ejemplo 4: Ritmo de contradanza (cc. 3) y ritmo de cinquillo cubano (cc.4) en “Contradanza” de <i>Aires Tropicales</i> (1994)	66
Ejemplo 5: Ritmo de habanera (cc.7-8), pasajes arpegiados (cc.9-12) en “Contradanza” de <i>Aires Tropicales</i> (1994)	66
Ejemplo 6: Coro y solista (cc. 9-16) en “Afro” de <i>Aires Tropicales</i> (1994)	67
Ejemplo 7: Ritmo de contratiempo y síncopa (cc.15). Bajo ostinato en el fagot (cc. 17-19) en “Afro” de <i>Aires Tropicales</i> (1994)	67
Ejemplo 8: Ostinato a modo de polirritmia (cc. 57-63) en “Afro” de <i>Aires Tropicales</i> (1994)	68
Ejemplo 9: Tempo moderato y compás de compasillo (cc.1) en “Homenaje al Danzón” de <i>Suite popular cubana</i>	69
Ejemplo 10: Montuno (cc. 38) en “Homenaje al Danzón” de <i>Suite popular cubana</i>	69
Ejemplo 11: Improvisación de la flauta (cc. 46) en “Homenaje al Danzón” de <i>Suite popular cubana</i>	70
Ejemplo 12: Melodía rítmica del oboe (cc. 5-6) en “Son a Gladys Nidia” de <i>Suite popular cubana</i>	72

Ejemplo 13: Melodía lírica de la flauta (cc. 20-22) en “Son a Gladys Nidia” de <i>Suite popular cubana</i>	72
Ejemplo 14: Melodía lírica y melancólica en la voz de clarinete en “Invitación al Bolero” de <i>Suite popular cubana</i>	74
Ejemplo 15: Notas pedales en el fagot (cc. 20-23) en “Invitación al Bolero” de <i>Suite popular cubana</i>	74
Ejemplo 16: Ritmo de contratiempo en el oboe y el corno (cc.1). Bloque armónico unísono crescendo (cc.33) en “Recordando el Cha cha cha” de <i>Suite popular cubana</i>	76
Ejemplo 17: Clímax de la Introducción (cc.4) y ritmo de habanera (cc. 5) fagot en “Recordando el Cha cha cha” de <i>Suite popular cubana</i>	77
Ejemplo 18: Estribillo en “Recordando el Cha cha cha” de <i>Suite popular cubana</i>	78
Ejemplo 19: Improvisación de la flauta (cc.35-36) en “Recordando el Cha cha cha” de <i>Suite popular cubana</i>	78
Ejemplo 20: Melodía dulce en la flauta, el clarinete, y el oboe. Bajo sincopado (cc.1-4) en “Gitana Tropical” de <i>Las musas de San Alejandro</i> (2016)	80
Ejemplo 21: Cinquillo cubano en la voz del fagot en “Gitana Tropical” de <i>Las musas de San Alejandro</i> (2016)	81

Índice

Listado de ejemplos	IX
Introducción.....	15
Presentación y justificación del tema de estudio	17
Estado de la cuestión	19
Hipótesis y objetivos	21
Marco Teórico	22
Metodología	25
Estructura capitular	30
Capítulo 1	33
1.1 Música de cámara en Cuba	35
1.2 El quinteto de viento-madera en Cuba	40
Capítulo 2. Música cubana antes y en torno a Paquito D’Rivera, Félix Darío Morgan y Yalil Guerra	45
2.1 Introducción necesaria al contexto musical cubano	47
2.2 Paquito D’Rivera	51
2.3 Félix Darío Morgan	52
2.4 Yalil Guerra	53
Capítulo 3. Análisis de las obras	57
Introducción al capítulo	59
La suite	59
3.1 <i>Aires Tropicales</i> de Paquito D’Rivera	60

3.2 <i>Suite popular cubana</i> de Félix Darío Morgan	68
3.3 <i>Las musas de San Alejandro</i> de Yalil Guerra	79
Conclusiones	83
Fuentes de información	91
Anexos	97

Introducción

PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA DE ESTUDIO:

Esta investigación propone una aproximación analítica al estudio de las estrategias compositivas aplicadas en las obras para quinteto de viento madera escritas por compositores cubanos contemporáneos desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. El interés por esta temática surge a partir de mi experiencia como músico profesional –flautista– integrante del Quinteto de Viento de La Habana y como profesora de música en diversos niveles de enseñanza.

A partir de mi práctica profesional he podido detectar de manera empírica que los rasgos de la música popular cubana están expuestos de manera diversa y evidente en tres obras contemporáneas escritas por compositores cubanos que, aunque tienen similitudes en su formación académica, han recibido otras influencias musicales de acuerdo al desarrollo de su carrera artística y el contexto cultural donde escribieron sus obras.

Los compositores y las obras seleccionadas para esta investigación son: Paquito D’Rivera (La Habana, 1948), *Aires Tropicales* (1984); Félix Darío Morgan (Matanzas, 1947–Cali, 2016) *Suite popular cubana* (ca. 1984) y Yalil Guerra (La Habana, 1973) *Las musas de San Alejandro* (2016).¹

Aires Tropicales consta de siete partes: I.- “Alborada”, II.- “Son”, III.- “Habanera”, IV.- “Vals venezolano”, V.- “Dizzyness”, VI. - “Contradanza” y VII.- “Afro”. Fue escrita en 1984 por encargo del Aspen Wind Quintet, que asumió su estreno mundial. Su compositor, el clarinetista y saxofonista cubanoamericano Paquito D’Rivera –cuyo nombre real es Francisco de Jesús Rivera Figueras–, goza de un altísimo reconocimiento internacional.

Su trayectoria es la que ha generado una mayor cantidad de información bibliográfica y fonográfica, en soportes tanto impresos como digitales. Por eso cuento, entre otras fuentes, con las particellas y la partitura completa, impresa y distribuida por International Opus Music

¹ En el Capítulo 2 se desarrolla más la información sobre cada uno de los autores.

en 1994, en Richmond, tras ser estrenada en 1984 en la ciudad de Nueva York, en el museo de arte de Manhattan conocido como Frick Collection.

La segunda obra, *Suite popular cubana*, fue escrita y estrenada por Félix Darío Morgan durante su período como intérprete en el Quinteto de Vientos de La Habana, del cual fue fundador junto a su director, Alberto Rodríguez Acuña. Consta de cuatro danzas: I.- “Homenaje al Danzón”, II.- “Son a Gladys Nidia”, III.- “Invitación al Bolero” y IV.- “Recordando el Cha cha cha”.

Esta obra fue estrenada por el Quinteto de Viento de La Habana en la segunda mitad de la década de los ochenta, convirtiéndola en parte de su repertorio habitual. Por las particularidades editoriales de la música en el contexto cultural cubano, la partitura ejecutada era la original, manuscrita por su autor. La publicación sobre su quehacer compositivo ha sido más pobre. Para esta investigación me he basado en una copia de ese original manuscrito, de materiales audiovisuales de archivo, rastreados en internet, y de entrevistas a personas cercanas a Félix Darío Morgan, incluyendo colegas y discípulos. Cabe mencionar a Gladys Nidia Silot, violinista que vive fuera de Cuba y para quien fue escrita la segunda danza de la suite; Marcos Benemelis, cornista, quien fue miembro del mencionado quinteto en sustitución del propio Darío Morgan y actualmente radica en Miami; y Haskell Armenteros Pons, clarinetista radicado en Cuba y uno de los mayores promotores actuales de la música de cámara en La Habana.

La tercera obra que se analiza es: *Las musas de San Alejandro*. Consta de cinco partes: “I.- El rapto de las mulatas”, “II.- Retrato de Marta”, “III.- Cabeza de mujer ornamentada”, “IV.- Gitana tropical” y “V.- Las hermanas”. La suite se inspira en piezas de artes visuales, de ahí su referencia a cuadros del arte cubano con representación femenina y a la Academia de Bellas Artes San Alejandro de La Habana.

Escrita en 2016 para quinteto de viento-madera por el compositor y director de orquesta cubanoamericano Yalil Guerra, fue concebida en homenaje a su maestro Aurelio de la Vega por su nonagésimo cumpleaños. Guerra pertenece a la generación de compositores cubanos más reciente y vanguardista.

La información sobre la obra de Yalil Guerra puede encontrarse organizada

en internet tanto en su página(http://www.m.yalilguerra.com/Yalil_Guerra/Home.html), en su perfil en YouTube (<https://www.youtube.com/@YalilGuerra>), como sus colaboraciones en medios digitales culturales y de opinión.² Entre ellas se destacan sus contribuciones para Diario Las Américas, los repositorios académicos de Ventura College y la University of California, Department of Music, LA, los tres en EUA. Además, cuento con una comunicación directa con el compositor, lo que hace más asequible la revisión de fuentes bibliográficas, fonográficas y el estudio de la obra en sí.

Estado de la cuestión

La investigación de este Trabajo de Fin de Máster enriquece los estudios analíticos y críticos sobre la música hispanoamericana contemporánea al centrarse en la música académica cubana. Eso permite plasmar qué relaciones y problemáticas surgen en torno a las experiencias con la creación sonora de estos compositores.

Como parte de mi experiencia dentro del campo musical profesional desde finales de los años ochenta del pasado siglo, he percibido la carencia de material de estudio y análisis acerca de la producción musical cubana para agrupaciones de cámara –en particular para el quinteto de viento-madera– su registro analítico y la preservación de su acervo. Aunque esta es una problemática general, no hay que demeritar el desarrollo gradual que ha adquirido la musicología dentro de las instituciones musicales en Cuba y sobre todo por la formación como especialidad en la Universidad de las Artes de Cuba.

La revisión bibliográfica de los materiales disponibles, permiten que podamos establecer los antecedentes para esta tesis. Dichos materiales han estado orientados hacia la investigación de la vida y obra de los autores, aportando datos biográficos y contextuales que ofrecen la posibilidad de esclarecer las condiciones que influyeron en los compositores en el momento de escribir sus obras. Dicha revisión ofrece la oportunidad de conocer el por qué los compositores utilizan determinadas técnicas compositivas, elementos o rasgos característicos de la música cubana. Estos datos, se pueden encontrar de manera aislada e independiente o como creadores y músicos intérpretes, sin embargo, no se encuentran de

² Ver sobre el autor en Fuentes de información.

manera física o digital, trabajos que se enfoquen en el análisis de las obras seleccionadas para este Trabajo de Fin de Máster.

Como referencia directa se ha utilizado la Tesis de Fin de Máster realizada por Susana Venereo –cornista cubana– en el Instituto Superior de Artes de La Habana “La obra del maestro Félix Darío Morgan. Particularidades técnico-interpretativas de sus obras *Fantasía para un cornista* y *Suite popular cubana*” (2020) cuyo enfoque central se ubica en la interpretación de las obras, pero no en el análisis musical comparativo ni en la identificación de rasgos distintivos de la música cubana en sus obras.

Otro material relacionado con esta temática se encuentra en YouTube donde David Giza muestra un análisis armónico y estructural de *Aires Tropicales* del compositor Paquito D’ Rivera. Titulado “A Guided Tour of Paquito D’ Rivera’s Aires Tropicales for Woodwind Quintet (1994)”, este trabajo no está enfocado en hacer un análisis comparativo, ni su objetivo se centra en la búsqueda de los rasgos que caracterizan a la música cubana. Como músico e intérprete reconocido internacionalmente, en los medios digitales se puede encontrar mucho material acerca de la labor interpretativa de Paquito D’Rivera, pero sin profundizar en el análisis de sus obras musicales ([A Guided Tour of Paquito D’Rivera’s Aires Tropicales for Woodwind Quintet](#)).

En el caso de Yalil Guerra, su obra artística y producción musical se encuentra organizada en los medios digitales, pero tampoco aquí se muestran evidencias de estudios más profundos sobre su obra musical (http://yalilguerra.com/Yalil_Guerra/Home.html)

Una de las voces autorales más destacadas en la investigación musical es Radamés Giro. Según la información que se recoge en su “Diccionario enciclopédico de la música en Cuba” (2009) la composición musical para quinteto de viento-madera comienza a destacar a partir del siglo XX.³

3 Giro, Radamés (2007). *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas (cuatro tomos).

Entre las fuentes bibliográficas encontradas que tienen afinidad con mi trabajo podemos citar la tesis doctoral de Marta Rodríguez Cuervo (2002) donde ofrece una explicación sobre la presencia de los rasgos estilísticos del lenguaje de la música popular cubana tradicional y habla de los principios constructivos en la música instrumental. También en la tesis doctoral de Morales Caso (2014), el autor hace referencia al género del son como conciliador de elementos hispanos y africanos.

Otra de las fuentes utilizadas para esta investigación ha sido la Tesis de grado en la Universidad de las Artes de La Habana, Cuba, de Daymí Alegría (2005): “El tumbao en tramas de la música popular bailable cubana”. También de Danilo Orozco (1987) “Notas especializadas”; y de Helio Orovio (1992) su “Diccionario de la música cubana: Bibliográfico y técnico.”⁴

Hipótesis y objetivos

Con el interés de evidenciar la existencia de una producción musical para quinteto de viento madera por parte de compositores cubanos desde la segunda mitad del siglo XX en adelante y la presencia de los rasgos que caracterizan a la música compuesta en el contexto contemporáneo cubano para esta agrupación de cámara, me propongo analizar tres suites concebidas para este formato desde la hipótesis de que están relacionadas tanto con los elementos de la música popular tradicional cubana, como con la la música “académica” contemporánea. Las obras son: *Aires Tropicales* (1984) de Paquito D’Rivera, *Suite popular cubana* (ca. 1984) de Félix Darío Morgan y *Las musas de San Alejandro* (2016) de Yalil Guerra.

La composición musical llamada “académica” desarrollada por compositores cubanos dentro y fuera de Cuba a partir de la segunda mitad del siglo XX, está marcada por una fuerte tendencia hacia la utilización de técnicas de vanguardia y una gran presencia de los rasgos de la música popular cubana.

Para comprobar esta hipótesis, se proponen tres objetivos fundamentales:

4 Orovio, Helio (Ed.1981,1992 y 202). Diccionario de la música cubana: biográfico y técnico. Editorial Letras Cubanas _____ (2004). Cuban Music from A to. Duke University Press Books; Edición Ilustrada en ingles.

- 1- Contextualizar la música de cámara cubana, y en específico la escrita para quinteto de viento-madera desde finales del siglo XX hasta la actualidad.
- 2- Determinar a través del estudio bibliográfico, los sucesos y experiencias personales de estos compositores que han definido la configuración de su lenguaje musical.
- 3- Analizar a través de las técnicas compositivas utilizadas por los autores de estas obras, la presencia de los rasgos mas representativos de la música tradicional cubana que permita realizar un estudio comparativo de las mismas.

Marco teórico

Considerando que el análisis de la música a través de los tópicos es básico tanto en el análisis estructural como en el semiótico, algunos investigadores cubanos han realizado teorizaciones cuyas aportaciones le han dado luz a mi trabajo.

Danilo Orozco hace referencia a los comportamientos vocales y modelos rítmicos básicos que revelan interrelación entre los rasgos africanos y ciertos elementos del blues, del espiritual y del jazz. Ahonda en los procesos culturales con menciones también a la influencia de las culturas africanas yoruba, bantú, arará, carabalí, a través de sus rituales cantables y danzarios, o a los toques y ceremonias, sin descuidar la presencia del elemento hispánico; sobre todo patrones culturales y de estructuras musicales que expresan rasgos identitarios culturales. Su investigación sobre el son, que inicialmente la conformó para defender su tesis doctoral en la Universidad Humboldt en Berlín, en 1987, destaca al mismo como un género importante de la música cubana.⁵

Argeliers León (1984) plasma sus consideraciones, entre otras publicaciones, en “Del canto y el tiempo”⁶. Divulgador esencial del papel que desempeñaron las culturas africanas en la cubana, en sus relaciones con otras fuentes que influyeron y condicionaron a la segunda, Argeliers León dedicó su estudio y difusión para conformar un sistema analítico y explicativo

⁵Orozco, Danilo (1987). Notas especializadas. Antología del son. Volumen I. Familia Valera Miranda. Bases históricas. Sello Siboney. EGREM. Ld.

⁶León, Argeliers (1984). Del canto y el tiempo, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.

de los procesos culturales cubanos. Sus enfoques antropológicos, desde una aproximación histórica y sociológica, constituyeron las bases de la musicología cubana del siglo XX; además de ser un referente para esta disciplina en otros países.

Marta María Rodríguez Cuervo⁷ (2002) investigó los tópicos en la música cubana, como la célula rítmica llamada “clave” y la guajira, género danzario-musical cubano. Tanto los géneros que analizó, como los ritmos de clave, el cinquillo –célula rítmica típica cubana y también cultivada en otras áreas del Caribe–, el bajo sincopado o el “tumbao”, son tópicos de la música cubana.

Al adentrarme en el estudio de géneros musicales cubanos, se hizo necesario recurrir al estudio realizado por el maestro Helio Orovio⁸ quien se dedicó a escribir un diccionario enciclopédico donde abarcó quinientos años del desarrollo de la música en Cuba, desde Cuba. Comprendió biografías, géneros, instrumentos, instituciones y publicaciones periódicas, e incluyó a otros músicos que desde otras latitudes fuera de la isla, desarrollaron su carrera profesional, así como también recopiló datos sobre otros músicos cubanos que, después de realizar una trayectoria artística en Cuba decidieron abandonar el país se destacaron en el país. La compleja investigación derivó de una mesa de trabajo dentro del Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias de Cuba y condujo a una estructura inicial por autores, intérpretes, agrupaciones, géneros, instrumentos, instituciones. Para lo que se valió de su conocimiento desde el campo de la música y sumando la colaboración de informantes, investigadores, catálogos, cancioneros, libros, artículos de prensa, programas; además de otros tipos de textos que incluyeran datos sobre música cubana.

Daymí Alegría (2005) mediante su investigación “El tumbao en tramas de la música popular bailable cubana”⁹ ofrece un provechoso análisis semiótico de las obras a partir del estudio de la partitura. Este enfoque analítico comprende las correlaciones posibles entre las estructuras sonoras y conceptos específicos que postulan los individuos de una determinada sociedad musical.

⁷Rodríguez Cuervo, Marta (2002). Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

⁸Orovio, Helio (Ed. 1981, 1992 y 2002). “Diccionario de la música cubana: biográfico y técnico.” Editorial Letras Cubanas. (2004). “Cuban Music from A to Z.” Duke University Press; Edición ilustrada en inglés.

⁹Alegría Daymí (2005) El Tumbao en trama de la música popular cubana. Tesis de grado, Universidad de las Artes, La Habana, Cuba.

Es un proceso que permite el entendimiento del hecho musical en su totalidad, desde los procesos de creación e interpretación hasta la percepción. Nos permite penetrar en la estructura interna de la obra, además de percibir y comprender las influencias que tuvo el compositor, los recursos musicales y la manera en que están articulados los diferentes sonidos.

Las teorías sobre el tumbao de Alegría y Orozco permiten identificar, en algunas de las obras analizadas, patrones y ritmos cubanos que las relacionan con la cultura popular.

Según Alegría (2005, 56), este recurso tiene tres áreas que se interconectan, condicionan e influyen: la dimensión musical, en la que se produce una significación músico-gestual interna y externa. La dimensión bailable, en la que se produce una significación gestual corporal propiamente dicha, y la dimensión lingüística, en la que se produce una significación lingüístico semiótico.

El tumbao se encuentra presente en varias expresiones musicales cubanas relacionadas especialmente con el son. El concepto de identidad musical que vamos a tomar para este trabajo es el que Villar Taboada (2004), define en su artículo “Tradición e identidad de la conformación de la identidad musical gallega”¹⁰:

«Conflicto en la construcción de la cultura como canon cultural de la música, la esencia casi atemporal [...] sobre la que se construye un repertorio de obras aceptadas como ejemplares, típicas o características» (Villar Taboada, 2004, 122).

Las consideraciones de Villar Taboada nos adentran en las problemáticas sobre la tradición y la identidad. Ambos conceptos son de utilidad para analizar las obras seleccionadas que ejemplifican la cultura musical cubana, ya que son géneros típicos, con elementos comunes, que son característicos y específicos de esta cultura.

¹⁰Villar Taboada, Carlos (2004). «Tradición e identidad en la conformación de la identidad musical gallega: conflicto en la construcción de la cultura». En Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE. Ed. por Josep Martí y Silvia Martínez i García. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica (121-135).

También utilizo las ideas de integración y síntesis que argumenta Fernando Ortiz en su concepto de transculturación (1996, 2-5); cuando en 1940 habla de utilizar el “ajiaco”, (comida cubana que lleva de todo un poco):

«[...] la cubanidad plena no consiste meramente en ser cubano por cualesquiera de las contingencias ambientales que han rodeado la personalidad individual y le han forjado sus condiciones; son precisas también la conciencia de ser cubano y la voluntad de quererlo ser [...]. ¿Acaso se piensa que la cubanidad haya que buscarla en una salsa de nueva y sintética suculencia formada por la fusión de los linajes humanos desleídos en Cuba? Pero no, la cubanidad no está solamente en el resultado, sino en el mismo proceso complejo de su formación, desintegrativo e integrativo, en los elementos sustanciales entrados en su acción, en el ambiente en que se opera y en las vicisitudes de su transcurso.»¹¹

Dentro de este marco teórico, también asumo algunos puntos de la teoría de los tópicos musicales que plantea Kofi Agawu (2012, 83)¹² defendidos como «construcciones [...] lugares comunes incorporados a los discursos musicales y reconocibles, y reconocibles por los miembros de una comunidad interpretativa», los tópicos musicales –como plantea el teórico y musicólogo ghanés–: «pueden posibilitar una explicación de la forma o dinámica interna de la obra, su postura expresiva o incluso su estructura» (86).

Metodología

- Aspectos metodológicos generales
- Metodología específica: Análisis musical de los medios
- Problemática de la investigación

Para la selección de las obras me he basado en el criterio de que son auténticas y originales. En ellas se muestra la altísima calidad artística y el bagaje cultural de los compositores que demuestran sus talentos y habilidades, tanto como sus conocimientos técnico-compositivos para la creación musical. Además, cada una de estas obras posee

¹¹Ortiz, Fernando (1964). «Cubanidad y cubanía». Publicado en *Islas*, Santa Clara, v. VI, no. 2, enero-junio: 91-96.
¹² Agawu, Kofi (2012). *La música como discurso: aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

relevancia en la cultura musical del país, no solo por ser representativas de sus tradiciones, sino por lo novedoso de la inclusión de los rasgos característicos de la música popular cubana en una formación de raíces académicas como es el quinteto de viento-madera. Estas obras son de fácil reconocimiento y asimilación por la comunidad cubana como parte de su identidad cultural.

El análisis documental ha proporcionado la posibilidad de consulares fuentes bibliográficas. Lo que propicia conocer el comportamiento teórico e histórico de la literatura relacionada con la formación de quintetos y sus particularidades dentro de la música cubana.

Se ha realizado un análisis historiográfico con el objetivo de tener una referencia clara de los antecedentes históricos que han rodeado tanto a la música académica escrita para quinteto de viento-madera, como de la evolución de la música cubana y los elementos históricos que han influenciado en la vida cotidiana y compositiva de los autores de las obras a analizar.

Puesto que se trata de un Trabajo de Fin de Máster analítico, ha sido de suma importancia en el análisis de las partituras, el análisis estructural, así como las técnicas compositivas y elementos generales, esenciales de la música cubana, que han sido utilizados por los compositores en estas obras. Se han analizado los ritmos característicos, líneas melódicas, tópicos y géneros presentes en las obras según el criterio de la autora de esta tesis. Para ello, tomamos el concepto de análisis musical planteado por Villar Taboada (2013, 41):

«El análisis musical es aquella parte del estudio de la música que toma como punto de partida la música misma y que tiene como objetivo relacionar la música con su contexto cultural a partir de la explicación de las estrategias compositivas que determinan el funcionamiento de los elementos que rigen su estructura.»¹³

¹³Villar Taboada, Carlos (2013). «De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal». En *Música y ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Coord. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, (161-205).

Este planteamiento resulta de gran utilidad para mi investigación, ya que el contexto cultural que ha rodeado a los compositores ha sido esencial para la creación de dichas obras, así como en la utilización de las estrategias compositivas aplicadas a la música a analizar.

Desde la perspectiva semiótica, se puede comprender la música como un fenómeno sociocultural. La música cubana es un crisol de culturas, donde toda tendencia es bienvenida pero nunca abandona su sello o raíces claras. Está estrechamente vinculada al baile y la poesía como expresión cultural representativa. Cada uno de estos sistemas de signos –música, baile y poesía– expresan de forma sincrónica su evolución a través del tiempo dentro de esta sociedad.

Además, del mismo autor: «La interpretación de la música como objetivo debe ser comprendida en su contexto cultural.»¹⁴ Desde esta perspectiva, podemos encontrar no sólo las huellas de las influencias culturales que conforman la formación de la música en sí (en este caso, africanas y españolas), sino también el contexto histórico y social que ha incidido en esta cultura y a los compositores al momento de crear las obras, las diferencias estratégicas y compositivas que han empleado sus autores, todo un reflejo de esta cultura musical. No se puede olvidar que el proceso de interpretación de la música es complejo. Pues la obra se concibe bajo la influencia de un entorno cultural específico que afecta al compositor y a la obra. Luego, esta es interpretada bajo las influencias culturales que afectan al propio intérprete, manteniendo unos patrones generales de interpretación, según la época, las características de las formas, los tópicos que debe conocer, lo que permite percibir una narrativa de las obras desde su propia perspectiva.

Además, está el receptor (el público), que realiza un proceso análogo y recibe el resultado expresivo del compositor y del intérprete, adaptándolo a sus vivencias socioculturales. Los tres agentes involucrados reciben y crean su propia interpretación, según el contexto cultural, por el cual estén afectados, y comprendiendo la existencia de varios niveles que implican los estilos, los géneros, las características formales, técnicas, compositivas, utilizadas en la época, además de tener en cuenta a los agentes que intervienen en los procesos de producción.

¹⁴Villar Taboada, Carlos (2014). «Problemáticas sobre el análisis musical y su enseñanza universitaria». En *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Coord. por María Nagore Ferrer y Víctor Sánchez Sánchez, ISBN 978-84-89457-51-5, (553-558).

Entre los métodos de análisis musical que más he utilizado está el análisis de los medios expresivos, haciendo énfasis en el elemento rítmico por la importancia que representa en la música cubana. Por sus patrones y células rítmicas características o típicas, que a su vez son tópicos de esta música, y evidencian la influencia de las culturas africanas y españolas en la cultura general del país.

También recorro al análisis formal, que me ha brindado las herramientas para demostrar que las obras que analizo mantienen las bases estructurales generales de los diversos géneros que integran cada una de las suites analizadas y que a su vez también son tópicos de la cultura musical de la isla.

He realizado un análisis melódico donde se muestra la función sonora y expresiva de los instrumentos según las características de cada género musical analizado. En las partituras analizadas se dan cita códigos académicos de la música occidental y otros aspectos socioculturales de la música cubana, con lo que cobra sentido la relación sinérgica entre el contexto y el autor, vínculo que constituye la cultura musical. La producción musical de los compositores de las obras analizadas se nutre de las experiencias académicas adquiridas durante sus años de estudio y de las influencias tanto académicas como meramente populares de la música cubana.

En primer lugar, se encuentran los códigos generales, que son esquemas perceptivos y lógicos, comportamientos antropológicos, convenciones básicas con las que se percibe e interpretan las experiencias sonoras. Les siguen las prácticas sociales, de las cuales se deducen códigos que regulan la producción de sentido con los sonidos. Las específicamente musicales (cantar, tocar, componer, el concierto, la representación lírica, conservatorios, crítica, investigación, entre otras) se conectan con el siguiente nivel, denominado técnicas musicales que poseen dimensión semántica, puesto que la música es siempre producción de sentido para la cultura global. Teorías, métodos, instrumentos, parámetros como la altura, la duración, la dinámica, la tímbrica, la articulación, la armonía, la textura, las estructuras melódicas, las formas, etc., son regulados por códigos heterogéneos.

Para los fines de mi investigación, me centro en los marcadores morfológicos que permiten conectar la música con sus usos y funciones socioculturales, y en el análisis de los

núcleos rítmicos característicos presentes en las obras que pueden ser explicados desde la biografía, la bibliografía y las competencias del analista.

Se realiza un análisis documental que proporciona la consulta a fuentes bibliográficas para metodizar el comportamiento teórico, conceptual e histórico de la literatura vinculada a los formatos de cámara y los elementos principales que caracterizan a la música cubana. Otro punto de vista, el de la lógica histórica, permitió establecer un marco teórico y referencial de los antecedentes referidos a la música escrita para quinteto de viento-madera en la segunda mitad del siglo XX, en el mundo y específicamente en Cuba, así como el que hacer general de la música en la isla, abordando composiciones, géneros, ritmos y compositores, tanto en el ámbito de la música académica, o culta, como popular.

Aporto entrevistas a músicos que han sido intérpretes de dichas obras, en algunos casos testimoniales, con el fin de ayudarme a comprender que factores externos -la formación académica, entorno familiar y cultural en que se desarrollaron, y experiencias musicales de estos compositores- influyeron en la vida de estos compositores y que son reflejados en sus obras. Se toman como referencia algunas grabaciones de las obras, teniendo en cuenta la importancia del resultado sonoro de la música.

En las obras que he analizado, se puede apreciar esa noción de los lugares comunes dentro de los discursos y las prácticas musicales reconocibles por un contexto, un entorno cultural consciente de su acervo, lo que permite comprender mejor los contenidos y las formas de las obras. Esos diversos puntos comunes representan tópicos de la música cubana, como pueden ser la utilización del cinquillo cubano, el bajo sincopado, la clave, el tumbao, u otros elementos estructurales que son perceptibles en el son montuno, el recurso de la improvisación, los géneros utilizados, el carácter de cada danza, la función sonora de los instrumentos, fáciles en cuanto a su identificación sonora, y a la vez reconocibles como parte importante de la cultura musical cubana.

En esta propuesta de Trabajo de Fin de Máster, desde la referida perspectiva analítica que presento atenta a la dimensión semiótica, realizo un necesario desmontaje de los

elementos simbólicos y expresivos, lo que permite profundizar en las obras antes referidas

Estructura capitular

Esta investigación sobre el quinteto de viento-madera en la música cubana contemporánea desde un estudio analítico y comparativo, se estructura desde esta introducción, de una manera que va de lo general a lo particular, hacia un primer capítulo que aborda el fenómeno de la música de cámara en el contexto cubano y su comportamiento en el quinteto de viento-madera.

Ello conduce a otro capítulo que se concentra en los elementos externos, que influyeron o influyen, en los compositores seleccionados para el estudio analítico (Félix Darío Morgan, Paquito D’Rivera y Yalil Guerra), para concebir las obras específicas que sirven como material de estudio. Dentro del mismo, información útil sobre los géneros que se relacionan con el trabajo, enfocados para revelar la relación entre las características de dichos géneros y las estrategias compositivas de los autores.

Un tercer capítulo se concentra en el estudio analítico de cada obra, tanto en sí mismas como comparativamente. Es un capítulo más extendido al pormenorizar cada obra. Por lo que se estructura internamente en tres bloques de estudio, determinados por la obra de cada compositor.

Tras ello proceden las conclusiones, como revisión de los objetivos trazados a partir de los resultados que arroja el estudio analítico de las obras seleccionadas para quinteto de vientosmadera, concebidas por estos tres compositores. Continúa en la estructura la enunciación de las fuentes de información empleadas y estudiadas. Y el cierre corresponde a anexos que comprenden un listado de ejemplos musicales, tablas comparativas, testimonios, entrevistas y otros documentos que ayudan a esclarecer, reforzar y enriquecer el estudio analítico que constituye la investigación.

Capítulo 1

De la música de cámara al quinteto de viento-madera en Cuba

1.1- Música de cámara en Cuba

El concepto cameral se extiende desde la música clásica hasta los géneros folclóricos o populares.

En la música tradicional cubana son usuales los dúos, tríos, cuartetos, sextetos o septetos que se han dedicado a la interpretación de la música tradicional cubana como el danzón, la canción, el bolero. Como ejemplo podríamos citar al Trío Matamoros o el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro.

La significación del mundo sonoro de la música popular tradicional cubana es llevada al contexto académico, fusionándose las dos tendencias de la música de cámara en Cuba: la clásica y la tradicional. Este fenómeno musical de una manera u otra, en mayor o menor cuantía, ha funcionado de ese modo dentro y fuera de la isla hasta el presente. Actualmente, las agrupaciones de música tradicional están integradas en su mayoría por músicos egresados de las academias, donde han recibido instrucción clásica. Y las agrupaciones de música clásica interpretan obras del repertorio tradicional popular, o escritas por compositores cubanos donde generalmente se observan en sus estrategias compositivas los elementos característicos de la música popular tradicional cubana.

La musicología actual, respecto al contexto cubano, carece de terminología adecuada para definir algunos conceptos acerca de la música. Se ha estudiado la música culta, la académica, la tradicional, la popular y la contemporánea. Pero aún es evidente un vacío investigativo de la música de cámara cubana en el siglo XX.

Gradualmente la música de cámara se fue posicionando en Cuba como parte de las expresiones musicales, incluyendo su creciente relación con los lenguajes de vanguardia dentro de las urgencias modernas desde el siglo XX. Ejemplo de ello es la Orquesta de Cámara de La Habana, creada en 1934 y disuelta en 1952.

Fue fundada por José Ardévol, compositor español que radicó en Cuba desde 1930, nacido en Barcelona en 1911 y fallecido en La Habana en 1981. Ardévol estudió música en España gracias a su padre, músico y director orquestal. Fue el promotor de un núcleo de jóvenes que formó como profesor de composición, con los que creó el Grupo de renovación

musical y una estética vinculada a la vanguardista musical desde la segunda mitad de los años treinta. Su discípulo más destacado fue precisamente Harold Gramatges (1919-2008), compositor, pianista, profesor y uno de los más importantes representantes de la creación musical cubana del siglo XX, de quien haremos referencia en diversas partes de esta investigación.

En sus primeros conciertos el Grupo de renovación musical, interpretaba obras de Mozart, Bach y Haydn. Sin embargo, a partir de 1942 ampliaron su repertorio, en el que incluyeron música escrita por compositores cubanos como Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Edgardo Martín, Hilario González, Nilo Rodríguez, Julián Orbón, Natalio Galán, Juan Antonio Cámara, Harold Gramatges, Serafín Pro, Gisela Hernández o el propio Ardévol.

La Orquesta de Cámara de La Habana puso al día el ambiente cubano musical, trabajando en pro de la música de concierto. Divulgó la creación cubana y extranjera e impulsó el surgimiento de nuevos talentos formados principalmente en el Conservatorio

Municipal de La Habana –hoy conocido como Conservatorio de Música “Amadeo Roldán”–. Con esas relaciones y producciones musicales se sentaron las bases para desarrollar una creación musical en Cuba que se hacía cada vez más sensible a la influencia de diversas corrientes. Otros de sus integrantes fueron Pedro Mercado (viento), Juan Jorge Junco (viento), Juan Antonio Cámara, Oscar Lorié (ambos en piano), Miguel A. Matamoros (percusión), Polígeno Herné (contrabajo), Alberto Roldán (violonchelo), Miguel A. Reina (viola), Roberto Valdés Arnau (violín), Raúl Gómez Anckermann (violín), y Harold Gramatges como subdirector, compositor, pianista y pedagogo, bajo la dirección general de José Ardévol.

Aunque su talento ya se percibe desde los años cincuenta, la personalidad de Leo Brouwer es más destacada como músico y compositor a partir de los años sesenta, cuando de forma prolífica crea obras, para instrumentos solistas, conciertos para guitarra y otras composiciones para música de cámara.

Específicamente, para el formato de quinteto de viento-madera, compuso en 1963 *El reino de este mundo* –en clara referencia y homenaje a la novela publicada en 1949 por Alejo Carpentier–. En esta obra, el compositor utiliza una escritura y un sistema de símbolos que

dista mucho del estilo tradicional o clásico, pues se adentra en el mundo de la música contemporánea en cuanto a sonoridad, efectos, explotación de la técnica de los instrumentos, escenografía y diseño en el que se vale de “leyendas” al lado de los sistemas en la partitura o incluso de los propios compases.

Entre otros, que sustentan la investigación, destaca la obra desarrollada por Harold Gramatges quien, además de otras obras, compone en 1972 *Síntesis para flauta, guitarra, viola y percusión*. Así como *Diseño para flauta, oboe, trompa, fagot y percusión* (1976), en la que utiliza instrumentos que pertenecen al grupo de la percusión menor haciendo alusión a la música tradicional cubana, así como los ritmos escritos para el resto de los instrumentos.

En la transición de finales de los años setenta hacia los ochenta se hace más notable la actividad de la música de cámara en Cuba. En 1980, se presenta por primera vez en La Habana el Trío “José White”, fundado en 1978 –su nombre es un homenaje al reconocido violinista y compositor cubano del siglo XIX al XX– por el violinista y profesor búlgaro Radosvet Boyadjiev con Alfredo Muñoz en el violín, Rodolfo Navarro en el violoncello y César López en el piano.

Interpretaron obras de José White, Leo Brouwer, José Ardévol, Calixto Álvarez, entre otros compositores, además de ejecutar magistralmente las obras del repertorio clásico escritas para esta agrupación.

Otra representación de la música de cámara durante los años ochenta del siglo XX fue el Cuarteto de Cuerdas de La Habana, creado por iniciativa de Leo Brouwer en 1980 con el objetivo de interpretar el repertorio latinoamericano para cuarteto, compuesto por tres violines y un violoncello.

Entre su repertorio figuran obras de compositores cubanos como Alfredo Diez Nieto, Leo Brouwer, Juan Piñera, y del ámbito internacional Haydn, Mozart, Dvorak, Ravel, Webern, Villa-Lobos, entre otros.

En 1993, Zenaida Castro Romeu –directora de coro y orquesta cubana– funda una orquesta de cámara formada en su totalidad por mujeres: la Camerata Romeu.

Este ensemble de cuerdas se enfocó hacia la música clásica europea, apropiándose de

ritmos populares cubanos tomados de influencias aborígenes antillanas, españolas, africanas y latinoamericanas continentales.

Entre su discografía encontramos *La Bella Cubana* –pieza típica cubana de José White que da nombre a todo el disco– con marcados ritmos cubanos, y que entre los temas más notables de su repertorio incluye *Camerata en guaguancó* –guaguancó es un género eminentemente cubano resultado de las simbiosis culturales desde la etapa colonial– escrita por el compositor cubano Guido López Gavilán; *Habanera* –disco monográfico del compositor y pianista ítalo franco-argentino Gerardo di Giusto–; *Cuba mía*, a partir del danzón compuesto por Armando Romeu, abuelo de la directora, producción de reminiscencias y en homenaje a la familia Romeu, presentes en la historia de la música cubana desde 1900; *Cantos de ida y vuelta*, realizado con Víctor Monger, ‘Serranito’, y nominado al Grammy Latino por su fusión de música flamenca y cubana, producción que obtuvo el premio “Flamenco de Hoy” en España.

Otra figura importante de la música de cámara cubana fue Aurelio de la Vega, quien es un ejemplo de compositor de lo que llamamos música clásica contemporánea.

Nació en La Habana en 1925 y falleció en 2022 en Los Ángeles a los 96 años. Fue compositor, profesor, ensayista y poeta. Durante años, su labor creativa fue prácticamente desconocida para el contexto musical estudiantil cubano a partir de su exilio en los Estados Unidos por razones políticas. Sin embargo, fue un compositor prolífico.

Aurelio de la Vega, dentro de su diversa creación, compuso obras orquestales, para música de cámara, para solistas, ballet, música electroacústica, musicalizó poemas. En 2012 finalmente fue mencionado por la prensa cubana. Desde fines de los años cuarenta del siglo XX hasta la segunda década del siglo XXI, compuso descomunadamente obras para orquesta, un ejemplo de su creación es *Variación del Recuerdo* (1999) –para orquesta de cuerdas, encargada por la Orquesta de Cámara de Culver City–. Desde los años cuarenta hasta comienzos de los ochenta, escribió más de veinte composiciones para formato de cámara, obras vocales, muchas de las cuales están inspiradas en poemas de importantes escritores y también suyos, además de obras para piano, guitarra u otros instrumentos. Una de sus últimas

obras, en 2011 fue *Recordatio* (“Recuerdo”), concebida para soprano, quinteto de vientos y quinteto de cuerdas, basada en un poema de Emilio Ballagas y encargada por North/South Consonance.

Aurelio de la Vega fue maestro de Yalil Guerra, cuya composición concebida para el quinteto de viento-madera *Las musas de San Alejandro* está incluida en mi trabajo sustentando mi investigación. En ella se puede observar la notable tendencia hacia la música contemporánea del compositor, producto en gran medida de la influencia musical ejercida por su maestro Aurelio de la Vega. Esta obra fue dedicada, como mencionamos al comienzo, al maestro en su nonagésimo cumpleaños.

En la música de cámara del siglo XXI habría que señalar la fuerte presencia de compositores formados en el Instituto Superior de Arte –hoy Universidad de las Artes de Cuba– (ISA), que residen en Cuba y fuera de la isla. Entre ellos podemos mencionar a Eduardo Morales Caso, Ailem Carvajal o Keila Orozco quienes no sólo han demostrado el conocimiento académico recibido, sino que han revolucionado la composición musical cubana, pues independientemente del género o el estilo musical en el que desarrollen su música, siempre podremos encontrar la combinación de la música académica con los elementos o rasgos característicos de la música tradicional cubana, ya sea en cuanto a alguna presencia rítmica, inspiración, género, alusión a alguna melodía o el título, que en ocasiones hacen referencia a algún tópico de la cultura cubana.

El Quinteto Ventus –quinteto de viento-madera–, es otro ejemplo de agrupaciones de cámara activas en Cuba que además de interpretar el repertorio clásico, promueve la música cubana escrita para este formato. En sus conciertos, la obra de Félix Darío Morgan ocupa un lugar privilegiado, formando parte fundamental de su repertorio interpretativo. Además, incluyen obras de Yalil Guerra.

El ensamble de Viento “Nueva Camerata”, creado en 2007 es otra de las agrupaciones destacadas en Cuba en la actualidad. Es un sexteto peculiar por su transformación instrumental según los requerimientos de la partitura a interpretar. Se desdoblan en dúos, tríos, cuartetos, quintetos hasta sextetos, interpretando partituras originales o, en ocasiones, arreglos hechos directamente para ellos. Su director, el clarinetista Haskell Armenteros, es en

la actualidad uno de los mayores promotores de la música de cámara en Cuba, con un vasto conocimiento de la música clásica adquiridos en la academia musical, en las clases de Félix Darío Morgan, Harold Gramatges, Alberto Rodríguez y otros importantes músicos cubanos como Richard Egües, flautista de la afamada Orquesta Aragón y que ha sido uno de los baluartes del chachachá, compositor de piezas como “El Bodeguero”, “El Jardinero de Amor”, entre otras conocidas en el mundo entero dentro de la música popular.

1.2- El quinteto de viento-madera en Cuba.

Gracias a la información recopilada por Radamés Giro, mediante entrevistas a cronistas y compositores realizadas por este autor, es evidente que a partir del siglo XX en Cuba comienzan a destacar composiciones y compositores que escribieron obras para la formación del quinteto de viento-madera.

El quinteto de viento es un excelente ejercicio para el intérprete. Le permite conocer las cualidades de otros instrumentos y cómo funciona el suyo respecto a los demás, qué función cumple en el conjunto. Además de aguzar los sentidos del músico, lo que genera mayor precisión en la entonación, la mezcla, el balance o el diálogo. A partir del siglo XX se desarrolló internacionalmente, sobre todo en Occidente, una destacada labor compositiva para quintetos de viento, lo que evidencia un creciente interés por la música de cámara, que desde su surgimiento en la Edad Media fue progresando hasta adquirir más reconocimiento a finales del siglo XVI.

Generalmente todas las agrupaciones de mayor tamaño, como bandas, orquestas sinfónicas o filarmónicas, han tenido sus propias agrupaciones de cámara. En Cuba, podríamos citar como ejemplo el Quinteto de viento-metal de la Orquesta Sinfónica Nacional. A partir de esa época, e influidos por la música europea, aumenta la cantidad de compositores que se interesan por la música de cámara en general. El formato de quinteto de viento madera es propicio a adaptarse a espacios pequeños. Dentro de las grandes agrupaciones, como bandas u orquestas, existe siempre la tendencia a la formación de diversas agrupaciones de cámara, el quinteto de viento madera despierta gran interés entre los músicos.

Considerada como un estándar de la música de cámara, consta en su formación con la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot en la sección de las maderas, la representación de los metales se encuentra en el corno, que actúa como mediador entre las dos secciones tímbricas, propiciando estabilidad sonora, equilibrio y color, además de ejercer importante labor en función rítmico-armónica. Todo ello, ayuda a lograr una sonoridad única y distintiva entre las agrupaciones de cámara, por esas razones en el siglo XX este formato se sitúa a la vanguardia de cambios estilísticos y técnicos,

Junto al quinteto de metales –conformado por dos trompetas, un corno, un trombón y una tuba– el trío y el cuarteto de cuerdas, la orquesta de cámara, y otras pequeñas agrupaciones, el quinteto de viento-madera es imprescindible y habitual en la música de cámara de diversos países.

En 1981 se funda el Quinteto de Viento de La Habana bajo la dirección musical del clarinetista Alberto Rodríguez Acuña junto al oboísta Pedro García Larroque, la flautista Halina Kusiak, Héctor Manresa en fagot y Félix Darío Morgan en el corno. Luego sucedió una segunda composición del quinteto con Felipe Cabrera en el fagot, quien fue sustituido por Antonio Naranjo, Marcos Benemelis en sustitución de Félix Darío Morgan y luego Lizet Ledón en la flauta. La agrupación se desempeñó como el quinteto de viento de referencia en Cuba, con Harold Gramatges como asesor musical, desarrollando un amplio repertorio nacional e internacional, principalmente concebido para dicha agrupación.

El referido maestro cubano Harold Gramatges insistía en que un país que pretendiera adquirir cierto nivel musical debería tener entre sus agrupaciones un quinteto de viento madera de calidad. Según Gramatges en el plegable impreso sobre el Quinteto de Viento de La Habana:

«La versatilidad en relación con los estilos, el equilibrio con referencia a la técnica y la homogeneidad tímbrica del conjunto son cualidades que hacen del Quinteto de Viento de La Habana uno de los grupos de cámara más notables de Cuba.»¹⁵

¹⁵ Texto de presentación para el plegable con programa de concierto del Quinteto de Viento de La Habana. CUBARTISTA, Agencia cubana de artistas. 1981.

En la actualidad en Cuba podemos destacar dos agrupaciones de quinteto de vientosmadera. Uno es Ventus Habana. Fundado en 2004 y dirigido por Alina Blanco (fagot) es un quinteto compuesto sólo por mujeres y se caracteriza por acercarse a la música clásica universal combinándola con los sonidos tradicionales de la música cubana. El otro ejemplo destacado es el quinteto de viento Santa Cecilia, fundado en 2007. Su nombre está inspirado en la patrona de la música y resalta la figura de la mujer en la interpretación musical. Pero su objetivo es difundir y fomentar el conocimiento de este tipo de agrupación entre los músicos más jóvenes.

**Capítulo 2 Música cubana antes y en torno a Paquito D’Rivera, Félix
Darío Morgan y Yalil Guerra**

2.1 Introducción necesaria al contexto musical cubano:

Desde sus orígenes hasta hoy, la música cubana ha evolucionado e influenciado en el modo de hacer la música en otras culturas con sus correspondientes bases folclóricas y populares. Las primeras obras que se conocen de Cuba son de carácter litúrgico y vocal, lo que demuestra la fuerte influencia de la música europea. Los inicios de la música cubana se encuentran desde mediados del siglo XVIII, desarrollándose con gran fuerza durante el siglo XIX. En ese siglo comienzan a surgir las primeras obras que evidencian un cambio producido por la influencia de la música africana. Se componen contradanzas con acentos más autóctonos, desplazando lentamente a las danzas europeas. Ejemplo de ello son las contradanzas de Manuel Saumell o Ignacio Cervantes. A este acervo desde el siglo XIX se suman músicos negros y mulatos como José Manuel Lico Jiménez, Brindis de Salas y José White. Este último –de padre francés y madre afrocubana exesclava, fallecido en 1918 en París, tras haber vivido por varios periodos principalmente entre Francia, EUA, Cuba y Brasil– ganó una proyección internacional durante su vida que le dio reconocimiento en contextos europeos y americanos. Compuso obras para clavicordio, orquesta y cuarteto de cuerdas, donde se destaca *La Bella Cubana*, casi una obra de repertorio obligatoria para todo músico cubano, compuesta originalmente para violín y piano.

Sin embargo, la música cubana decimonónica comienza a conocerse realmente en el ámbito internacional tras la segunda década del siglo XX. Mientras en el ámbito de la música clásica destacaban Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, para 1939 ya eran considerables las creaciones de danzones, sones, boleros, guajiras, guarachas, guaguancós, sones montunos y demás géneros cubanos, destacando figuras como Jorge Ánckermann, Manuel Corona, Sindo Garay, Eliseo Grenet, Miguel Matamoros, Gonzalo Roig, Benny Moré, quienes compusieron e interpretaron música cubana que cultivaba el terreno de lo popular. En medio, desde finales de la década del treinta, los hermanos Israel Cachao y Orestes López, miembros de la orquesta Arcaño y sus Maravillas, crean el mambo acelerando el danzón e introduciendo una síncopa en la percusión. El primer danzón llamado “Mambo” data de 1938. En el mambo el son sincopado mantiene la riqueza rítmica cubana. El pianista marca la estructura, seguida por la flauta mientras el violín ejecuta un ritmo de dobles cuerdas y el bajo incorpora el tumbao. En la percusión el cencerro se ejecuta repicando, el güiro se rasga con fuerza y sustituye a las maracas, el tumbao se consolida con la percusión de la tumba y esto fortalece al timbal. No obstante, el mambo se hace más notorio en la década de los cincuenta.

Es desde ese momento que impacta notoriamente tanto en los Estados Unidos como en México, donde casi se convierte en un fenómeno propio en la época.

Al tener sus raíces principales en España y África occidental, la música cubana es un proceso de mestizaje cultural, abierto, inclusivo, apropiativo. Por lo que con el tiempo sigue siendo influida por diversos géneros de diferentes contextos. Entre estos se destacan los provenientes de Francia y sus colonias en Latinoamérica y los Estados Unidos. Esta impronta marcó mucho a la música contemporánea, desde de la segunda mitad del siglo XX en Cuba, sobre todo en la renovación musical que transcurrió desde 1942 hasta 1948 con Harold Gramatges, Gisela Hernández, Argeliers León o Edgardo Martín y otros compositores que sin tener una relación directa con el grupo de renovación musical, también influyeron en la música contemporánea cubana. Por ejemplo, Aurelio de la Vega, Alfredo Díez Nieto, Natalio Galán o Joaquín Nin Culmell.

En 1947, la colaboración entre el innovador del ‘bebop’ Dizzy Gillespie, con el percusionista cubano Chano Pozo, introdujo por completo en el jazz los instrumentos y ritmos afrocubanos, principalmente la tumbadora y el bongó. Un aporte que comenzó en la escena del jazz en la costa este de los Estados Unidos. Tan fuerte fue su influencia, que durante sus primeras décadas el movimiento del jazz afrocubano fue más fuerte en los Estados Unidos que en Cuba.

La década de los años cincuenta vive otra aportación musical con la creación del chachachá por parte del violinista Enrique Jorrín. El género fue desarrollado a partir del danzón mediante un amplio sincopado. Nuevamente la popularidad que adquirió este naciente género fue mayor fuera de Cuba, cuando las orquestas de Damaso Pérez Prado –realmente un formato de jazz band– y el legendario percusionista estadounidense de origen puertorriqueño Tito Puentes produjeron arreglos que resultaron muy atractivos para la audiencia europea y norteamericana. A ello le continuó un proceso que, tras 1959, trae como consecuencia un fenómeno migratorio que incluye a músicos importantes como Celia Cruz, Cachao, La Lupe, Bebo Valdés, luego el surgimiento de Gloria Estefan o Willy Chirino –de orígenes cubanos pero crecidos en Estados Unidos–, o la migración de Paquito D’Rivera, Arturo Sandoval y otros, consolidaron aún más la presencia de la diversidad musical cubana en el plano internacional.

En paralelo, el desarrollo del rock and roll y el incremento de la difusión radial,

televisiva y discográfica, generan en Cuba otras vías de circulación y consumo en un contexto que resulta pionero dentro de América Latina. Un proceso que hasta fines de los años cincuenta crea en el contexto una diversificación de géneros, foráneos y propios de la cultura musical cubana, que de cualquier forma se verá afectado tras el cambio del sistema sociopolítico de 1959 en lo adelante.

Aunque en Cuba muchos compositores han cultivado tanto los estilos clásicos como los populares de la música, la distinción se hizo más clara después de 1960, cuando el régimen cubano retiró el apoyo a la música popular y cerró la mayoría de los clubes nocturnos, mientras que apoyaba financieramente la música clásica en lugar de los géneros criollos. Desde entonces, la mayoría de los músicos han mantenido sus carreras a un lado o el otro de esa línea invisible.

Es tras esa problemática en torno a la música popular que el reconocido guitarrista y compositor Leo Brouwer fundó en 1969 el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (siglas del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, creado en febrero de 1959 como parte de la idea de la Revolución cubana para ofrecerle un rostro al cambio sociopolítico desde la cultura artística). El Grupo de Experimentación Sonora marca un hito para la formación y consolidación del movimiento de la Nueva Trova y con ello la creación de un nuevo semblante que distancie ciertas prácticas musicales de un pasado que no se avenía con los intereses del cambio político y social.

Casi en paralelo, a comienzos de los años 70, la Orquesta Cubana de Música Moderna y luego el grupo Irakere propiciaron un regreso del jazz afrocubano a la escena musical cubana. Junto con otros conjuntos de músicaailable, contribuyen a abrir un poco más, nuevamente, el diapasón creativo musical y su reconocimiento va ganando mayor fama hasta llegar al plano internacional desde una fusión de géneros musicales que comprendían la música popular y la llamada culta.

Otros importantes compositores después de 1959 fueron los pioneros de la música concreta Carlos Fariñas y Juan Blanco, en la dirección que cultivó el fenómeno de la música electroacústica, sobre todo desde los años sesenta hasta finales de los noventa –aunque aún existe el Laboratorio Nacional de Música Electroacústica (LNME) creado para esta vertiente desde 1979– como parte integrante del Centro Nacional de Música de Concierto y a través de este, del Instituto Cubano de la Música.

Aun dentro de las complejidades de un proceso sujeto a cerrazones de las políticas culturales de la Revolución y algunas exiguas aperturas tras la segunda mitad de los años setenta, junto al reconocimiento internacional durante los ochenta, la música cubana se hizo más popular. En paralelo, la ya afianzada migración cubana –sobre todo radicada en el sureste de Estados Unidos, con Miami como epicentro del fenómeno– incrementaron la popularidad del múltiple espectro de géneros que ha sido la música cubana. Los músicos y artistas hijos del proceso migratorio se han dedicado a cantar y ejecutar su música alrededor del mundo.

Tal popularidad fue además alimentada por reconocidos representantes de la música latina, como el antes referido Tito Puentes o el panameño Rubén Blades quien, de raíces cubanas por vía materna, se dedicaron e interesaron por tocar música de raíces cubanas hasta llevarla a más altos niveles.

Los años ochenta traen al panorama interno de Cuba una retroalimentación de sus valores musicales, representado en la figura del venezolano Óscar d'León, que reivindica la figura del ya popular y esencial Benny Moré. Los Festivales Internacionales de Varadero fueron un puente para estos reconocimientos y cierta entrada de cultores de una práctica con base en el proceso musical cubano y se convierte en esa retroalimentación que insufla energía a la música popular desde fines de los años ochenta en lo adelante.

Además, los festivales Jazz Plaza que comenzaron años antes. Fueron contextos propicios para reivindicar a otras figuras fundadoras y vetadas en Cuba, como Chano Pozo, por su condición de emigrante contrario al proceso de la Revolución cubana.

No obstante, durante las últimas décadas del siglo XX y comienzos del siglo XXI una nueva generación de compositores surgió en el panorama de la música clásica cubana, la mayoría egresados del Instituto Superior de Arte de Cuba. Ejemplo de ellos son Yalil Guerra, Keila María Orozco, Louis Franz Aguirre, Eduardo Morales Caso, Irina Escalante Chernova, Ailem Carvajal Gómez y otros muchos.

Más allá de tendencias musicales o posiciones políticas, tanto en la música popular como en la clásica, se hace notoria la presencia de los patrones y elementos principales de la música afrocubana, influyendo en el panorama musical internacional como parte importante y activa, mostrando un abanico de posibilidades a través de su originalidad típica, transmisora de la cultura cubana.

En la música de cámara concebida para quinteto se evidencia la influencia de la música cubana. Se proponen obras que poseen gran libertad compositiva en cuanto a los cánones, reglas y técnicas anteriores al siglo XX.

Se cultivan composiciones para los formatos de quinteto de metales –dos trompas, dos trompetas, una trompa, trombón o tuba–; para cuarteto de cuerdas –dos violines, viola y cello–; para tríos de cuerdas –violín, viola y cello–; para orquestas de cámara y otras pequeñas agrupaciones.

2.2 Paquito D’Rivera

Paquito D’Rivera. Precoz, una suerte de virtuoso desde su niñez. Con diez años ya había tocado en el Teatro Nacional de La Habana (en la etapa colonial conocido como Teatro “Tacón” y luego sede del Centro Gallego de La Habana, posteriormente llamado Teatro “García Lorca” y hasta la actualidad conocido bajo el nombre Gran Teatro de La Habana “Alicia Alonso”). Su padre fue saxofonista y su casa era visitada por músicos que cultivaban la música cubana y el jazz. Tanto un género como el otro lo acompañó desde que nació. Por eso fue testigo y luego partícipe de las restricciones respecto al jazz y otros géneros considerados “foráneos” –aun cuando en la base del jazz, desde los años cuarenta, ya se reconocía el componente latino de base cubana–.

Desde los doce años estudia clarinete, composición y armonía en el Conservatorio de La Habana. Ya antes poseía conocimientos de saxofón soprano y de saxo alto. Así debuta en 1966 como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. Un año después, con dieciocho años, funda la Orquesta Cubana de Música Moderna junto a Chucho Valdés, mientras trabaja con otros conjuntos musicales. No sin reconocimiento como músico virtuoso, Chucho Valdés funda en 1973 con otros grandes colegas de la antes mencionada orquesta el reconocido grupo Irakere –donde se fusionan el jazz, la música tradicional cubana, la clásica y el rock–. Paquito D’Rivera es invitado a formar parte y se convierten en una agrupación que ejerce cambios esenciales en la música cubana, con una proyección internacional creciente que los situaron en parte de los más importantes festivales de música internacionales y con nominaciones al Grammy, del cual ganaron en 1979 como “Best latin recording”, además de lograr ser la primera agrupación musical de la etapa revolucionaria en firmar con una disquera norteamericana.

En 1980 Paquito D’Rivera, tras una escala temporal en España y con un manifiesto reconocimiento en el circuito jazzístico, sobre todo de músicos norteamericanos como Dizzy Gillespie, decide una carrera desde ese contexto y en 1981 graba su primer disco en solitario, *Paquito Blowin’*, y en 1982 presenta *Mariel* en alusión a la oleada migratoria masiva acontecida desde Cuba en 1980.

Comienza un ostracismo de su obra en el contexto interno cubano, promovido por los políticos y funcionarios culturales de las instituciones cubanas, pero ello no afecta el creciente reconocimiento de su obra en el contexto internacional. Durante esa década colabora con Dizzy Gillespie, con quien funda en 1988 la United Nations Orchestra. Luego crea el Paquito D’Rivera Big Band y el Paquito D’Rivera Quintet, con los que desarrolla su pasión por el jazz y la música de cámara. Ese mismo año comienza a componer para otros grupos como el Aspen Wind Quintet, encargados de estrenar la suite *Aires tropicales*, una de las obras que analizo en esta investigación.

Su labor compositiva y como intérprete no ha cesado hasta hoy. Se mantiene actuando en diversos festivales y teatros del mundo, tanto como intérprete de música clásica como de jazz, con diferentes agrupaciones sinfónicas y de cámara.

2.3 Félix Darío Morgan

Nacido en la ciudad de Cárdenas en Cuba, en 1947, Félix Darío Morgan se graduó en 1971 de nivel medio en la especialidad de Corno francés en la Escuela Nacional de Artes (ENA), con el profesor Fernando Bencomo Espinosa (corno solista de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba). Desde ese año fue profesor de Corno y Práctica de Conjunto de la ENA y en 1972 pasa a integrar la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba.

De 1973 hasta 1975 estudia un posgrado en la especialidad de Corno y Música de Cámara, con el profesor Kurz Palm en la Escuela Superior de Música Hans Aislar de Berlín, Alemania. En 1976 ingresa en el recién inaugurado Instituto Superior de Artes de La Habana (ISA), obteniendo en 1981 la Licenciatura mediante Recital de grado. Por lo que forma parte de la primera promoción del ISA. Entre 1975 y 1982 integra alternadamente el Quinteto de Vientos “Ignacio Cervantes”, el Quinteto de Vientos de La Habana y Agrupaciones de Viento Metal con miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. En 1984 ocupa la plaza de Corno Solista alternante en la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. En 1987 pasa a ser profesor de Corno y Práctica de Conjunto en el ISA.

Posteriormente, en 1994, recibe clases magistrales de Corno en la Escuela Nacional de Artes de Austria con Roland Horvac (solista de la Filarmónica de Viena). En 1996 se traslada a Colombia, donde desarrolla su trabajo docente como profesor de corno, trompa, del Grupo Instrumental de la Universidad del Valle y director de la Banda Juvenil del Conservatorio Antonio María Valencia en Cali. Desde ese año hasta su muerte en 2016 se desempeñó como solista de la Orquesta Sinfónica del Valle y el Quinteto de Vientos en Cali.

En su experiencia como profesor sus alumnos obtienen premios en los Concursos para Solistas celebrados cada dos años, con la participación de todas las escuelas de música de Cuba y en los concursos “Amadeo Roldán”. En 1993 obtiene con sus estudiantes el premio a la mejor interpretación de una obra de Mozart y el premio a la mejor interpretación de una obra del compositor cubano Harold Gramatges en el Festival y Concurso de Música de Cámara, auspiciado por la Agrupación de Conciertos de Cuba.

Su *Suite popular cubana* es una de sus más reconocidas obras e interpretada en diversas partes del mundo. Con ella el compositor rindió un emotivo homenaje a la música de su tierra natal, a sus melodías más sensuales, a sus ritmos más sugerentes y a su esencia forjada a través de las influencias multiculturales depositadas en la isla durante siglos.

2.4 Yalil Guerra

Yalil Guerra nació en 1973 en La Habana, Cuba. Es hijo del dúo vocal cubano Rosell y Cary –famoso en Cuba durante los años setenta y ochenta– y hermano de la cantante pop Yamila Guerra. Yalil Guerra estudió música en la Escuela Nacional de Artes (ENA) en La Habana, y se graduó como Profesor e Intérprete de Guitarra Clásica en 1991.

A la edad de 16 años fue galardonado con el Segundo Premio y el Premio Especial en el Festival y Concurso Internacional de Guitarra Clásica en Cracovia, Polonia, 1990, convirtiéndose en el cubano más joven premiado en un concurso internacional.

Comenzó su carrera como guitarrista, productor, compositor y arreglista en 1990, y ha trabajado con muchos profesionales y empresas de la industria de la música y la televisión. Estudió durante dos años en la Universidad de las Artes (ISA) de Cuba y en 1993 se trasladó a España, matriculándose en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde estudió guitarra clásica, contrapunto y fuga, institución en la que se gradúa en 1998.

Guerra comenzó a estudiar en 2008 clases privadas de composición con el compositor de origen cubano y profesor emérito de Northridge de la Universidad Estatal de California, Aurelio de la Vega. En 2014 ganó una beca y estudió en la Universidad de Shepherd, Los Ángeles, obteniendo una Maestría en Film Scoring en 2016. En 2017, fue galardonado con la beca Eugene Cotta Robles e ingresó al Programa de Composición de Doctorado en la prestigiosa Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), donde en 2021 obtuvo un Doctorado en Filosofía en Música.

Fue compositor, arreglista y productor para los Latin Grammy Awards de 2005 a 2011. Luego ganó una nominación a los Grammy Latino en la categoría de Mejor Álbum Clásico por sus álbumes *Old Havana* (2010). Compuso música para cadenas de televisión como: Public Broadcasting System (PBS), Disney, CBS, Univisión, Tele-Futura, Canal 41 y Canal Satélite Digital. En 2012, Guerra ganó el premio Latin Grammy en la categoría de Mejor Composición Clásica Contemporánea por su obra "Seducción" de su álbum *Live in LA* y ha sido nominado ocho veces en las categorías de Mejor Álbum Clásico y Mejor Composición Clásica Contemporánea. Como volvió a ser su nominación en 2019 por *Cuba: El Legado*. Fue beneficiario de la Beca de Composición de la Fundación Cintas; las becas Lalo Schifrin y Wise Family.

Ha escrito composiciones para orquestas sinfónicas, conjuntos de cámara, obras corales e instrumentos solistas. Su música clásica ha sido estrenada, grabada e interpretada en Estados Unidos, Canadá, Alemania, Italia, España, Polonia, México, Ecuador, Colombia, Cuba y Puerto Rico. Prestigiosas orquestas y conjuntos de cámara han estrenado sus obras, entre ellas se encuentran: la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, la Orquesta Santa Cecilia, la Sinfónica del Corpus Christi, la Sinfónica Brentwood Westwood, el Ensamble Solistas de La Habana, la Orquesta de Baja California, la Camerata Romeu, el Cuarteto de Cuerdas de La Habana, el B3: Trío Brouwer, el Cuarteto Lyrís, el Cuarteto de Cuerdas Delgani, entre muchos otros artistas y músicos.

Enseña de forma privada en la Academia de Música YG, también es profesor adjunto en el College of the Canyons, el Colegio de Música de Los Ángeles, el Antelope Valley College y California Music Lessons. En 2023 fundó la Orquesta de Cuerdas GSOGuerra, un grupo de cámara que tiene como objetivo interpretar música de compositores clásicos vivos y el repertorio estándar.

Capítulo 3

Análisis de obra

En este capítulo analizo las principales estrategias compositivas seguidas por Paquito D’Rivera en *Aires Tropicales*, Félix Darío Morgan en *Suite popular cubana* y Yalil Guerra en *Las musas de San Alejandro*. Es preciso señalar que los marcos discursivos identificados articulan las relaciones entre el contexto sociocultural, los compositores y sus exploraciones, sustentadas por su competencia musical como sujetos en y sobre un contexto específico.

Por ello procedo a señalar las implicaciones significantes de sus construcciones compositivas en cada suite a partir de los criterios que ofrecen teóricos que han estudiado parte de estos procesos en la música cubana (Orozco, 1987, Alegría, 2005).

Podría afirmarse con estas obras que los compositores Paquito D’Rivera, Félix Darío Morgan y Yalil Guerra, de formación académica, se insertan en la tradición de la música cubana de mediados del siglo XIX y continuada en el siglo XX hasta el presente para fusionarlas con la música académica de tradición europea.

En el ámbito semántico, habría que señalar los títulos escogidos por los compositores ya que representan danzas y géneros cubanos, nacidos de la fusión melódica y formal europeas con los ritmos africanos, y que, en estas obras han sido insertadas en un lenguaje compositivo académico.

Previo al análisis de los autores, es preciso señalar que las tres obras han sido concebidas dentro el formato de la suite barroca, por lo que hago una pequeña descripción del género.

La suite

La suite es un género de naturaleza dancística. Aunque se considera que proviene de fines de la Edad Media, su origen se asocia más al Renacimiento, convirtiéndose en una de las formas musicales más importantes del período Barroco.

Las danzas de la suite se escribían en una misma tonalidad, de ese modo preservaban la unidad interna, a diferencia de los tempos, que resultaban ser contrastantes entre sí.

En la suite pueden haber alrededor de diez movimientos en sus manifestaciones más completas, aunque su estructura inicial constaba de cuatro danzas. A diferencia de otros

géneros musicales que poseían una forma simple binarias o dos secciones similares. La suite¹⁶ suele comenzar con una obertura o preludio, como parte de su estructura. La primera danza es para parejas, es cortesana, de origen alemán: la alemanda, continúa la currante de origen francés y carácter vivo, le sigue la zarabanda, de origen español y tempo pausado a la que continúa la giga, de origen británico y naturaleza alegre. Aunque sus mayores exponentes fueron Haendel Bach, muchos otros compositores europeos desarrollaron este género.

También se ha desarrollado en varios estilos musicales como en el jazz o el rock. Algunos compositores que han incluido esta forma musical en sus catálogos han sido Mozart, Prokofiev o Rodrigo.

3.1 Aires Tropicales de Paquito D’Rivera

Esta obra fue concebida como una sucesión de danzas contrastantes a partir del tempo y el carácter.

Comienza con “Alborada”, escrita en la tonalidad de Sol menor, desarrollada en un tempo lento y que funciona como introducción al son por los breves elementos del género que anticipa.

La pieza comienza con una melodía desarrollada por el clarinete y a partir del compás cinco es doblada por el corno, presentando intervalos armónicos de terceras y sextas, que se reconocen en el movimiento armónico y en la relación entre las voces, en el melodismo lírico de las canciones tradicionales cubanas del siglo XIX.

Estos duetos comienzan a sucederse de forma progresiva, enriqueciéndose tímbricamente a través de las diferentes combinaciones que se ofrecen, –flauta con clarinete, flauta con fagot, flauta y corno– desembocando en un unísono de los cinco instrumentos, hasta llegar al tema que ejecuta el clarinete para terminar.

¹⁶ Ver Tabla 1 de Anexos.

En cuanto al ritmo, se observa la utilización de patrones característicos de la música popular, como es el tresillo cubano combinado con una síncopa marcada por ser la terminación de una frase. También se observa que está escrita en tiempo lento.

1. Alborada

tempo lento

$J = 80$

Flute

Oboe

Bb Clarinet

Horn in F

Bassoon

(to English Horn)

Solo a piacere

mf

tresillo cubano y síncopa

mf

Ejemplo 1: Tempo lento. Tresillo cubano y síncopa en “Alborada” de *Aires Tropicales* (1994).

En el ejemplo número uno, encontramos el uso de síncopas y contratiempos, lo cual constituye un rasgo característico de la música popular cubana.

“Son”

La segunda danza de la suite está escrita en 4/4 como la mayoría de los sones¹⁷. Con un tempo rápido, comienza con un contratiempo en un ritmo ostinato asignado al fagot. Además del movimiento sincopado del bajo y su reiterativa participación a modo de ostinato rítmicomelódico, esta pieza permite presentar al son desde la interacción de dos de sus elementos principales: el lirismo melódico y el melodismo rítmico del bajo.

La relación entre estas dos franjas tímbricas contrastantes, (flauta, corno inglés, y corno francés) complementan la polirritmia que se establece en la música cubana a partir de

¹⁷ Ver Tabla 2 de Anexos.

dos planos sonoros fundamentales: el lirismo de una melodía que puede sonar rubateada por la utilización de figuras irregulares como los tresillos, y el movimiento sincopado del diseño melódico del bajo.

Es interesante que, en esta relación entre las franjas tímbricas, subyace una superposición de ostinatos. Por una parte, está el ostinato rítmico estable del bajo, que realizan indistintamente el fagot y el corno, y por la otra está el ostinato rítmico que se crea a partir de la repetición de la misma melodía, interpretada por diferentes instrumentos en similar tesitura.

Pero no todo el material sonoro presentado en “Son” se desarrolla en este circuito de ostinatos rítmico-melódicos de gran variedad tímbrica, sino que también aparecen bloques de contemporaneidad de movimientos melódicos paralelos, donde se pueden apreciar acordes tipo clusters armónicos.

Con un bloque de mayor contemporaneidad, definido en bloques acordales donde la melodía que está a cargo del corno inglés –instrumento perteneciente a la música académica y no a la tradicional cubana–, es rica en contratiempos y síncopas. Cabe recordar que tanto el ritmo sincopado como el ritmo ostinato constituyen elementos que evidencian la influencia africana en la música cubana. Este ostinato es distribuido a través de toda la obra entre los diferentes instrumentos:

melodía con ritmo sincopado

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Horn (Horn), and Bass (Bass). The bass line features a repeating eighth-note pattern, highlighted by a red box and labeled 'ostinato en el bajo' with an arrow. The English Horn part features a syncopated melody, also highlighted by a red box and labeled 'melodía con ritmo sincopado' with an arrow. A tempo marking '♩ = 80' is circled in red at the top left. A rehearsal mark '3' is visible in the top right. The score is written in 4/4 time.

ostinato en el bajo

Ejemplo 2: Tempo rápido. Bajo ostinato en el fagot (compás 1-12) y melodía sincopada en el oboe (compás 4 hasta el tercer tiempo del compás 11) en “Son” de *Aires Tropicales* (1994).

En el ejemplo dos, podemos observar la melodía sincopada que se le ha escrito al oboe, así como la presencia del bajo ostinato que ejecuta el fagot que en ocasiones es reforzado por el corno. Como en el resto de los estilos musicales el ostinato en este son, ofrece la sensación de continuidad y estructura rítmica y armónica a la obra, donde su propia melodía sirve de base para la construcción del resto de las melodías y las armonías.

“Habanera”

Perteneciente al grupo de los llamados Cantos de Ida y Vuelta, la habanera como género musical se originó en Cuba en la primera mitad del siglo XIX.

Influenciada principalmente por la danza cubana y el tango español, es una versión local de la contradanza europea. Los españoles que viajaban a la isla la integraron llamándola habanera como forma de distinguirla del resto de las contradanzas y para ello, utilizaron el nombre de la capital insular. La primera habanera documentada es la obra anónima “El amor en el baile”. Cabe destacar que una de las más famosas habaneras desde su creación hasta nuestros días, es “El meu avi”, escrita por José Luis Ortega Monasterio en 1968.

En general, la habanera¹⁸ tiene un ritmo lento o moderado, su compás es binario y utiliza el patrón rítmico que la distingue, –corchea con puntillo, semicorchea, dos corcheas–, aunque en esta obra, la corchea con puntillo –que sería la figura original de su patrón rítmico–, es sustituida por el silencio de corchea con puntillo, pero el resto del patrón rítmico está intacto: semicorchea seguida de dos corcheas:

Las melodías son planas y melancólicas con lirismo romántico. En esta obra de Paquito D’Rivera encontramos los rasgos característicos del género que he mencionado antes.

¹⁸ Ver Tabla 7 de Anexos.

melodía lenta y melancólica en el oboe

ritmo de habanera en el fagot

Ejemplo 3: Melodía lenta y melancólica (compases 5-10) y ritmo de habanera (en el compás 5) en “Habanera” de *Aires Tropicales* (1994).

Esta obra está escrita en la tonalidad de Re menor facilitando el carácter melancólico de la melodía que es interpretada por el oboe con breves intervenciones del clarinete y el fagot. Está concebida con el formato de un trío, ya que en esta partitura la flauta y el corno no intervienen. El compositor utiliza el compás de 2/4, y su tempo es lento, siendo ambos rasgos característicos de las composiciones originales del género cantado.

“Contradanza”

La contradanza o danza criolla es resultado de la fusión cultural de Europa y África. Sus orígenes se encuentran en la contradanza franco-haitiana que llega a Cuba en 1791. Como consecuencia de la revolución acontecida en la colonia francesa de Santo Domingo – actual Haití–, colonos franceses e italianos emigraron con sus esclavos hacia el oriente de Cuba. De la fusión de elementos franceses y africanos, surgió el género llamado “tumba francesa” que es obra maestra del patrimonio oral e intangible de la humanidad. “Tumba” – palabra de origen congolés– significa fiesta o jolgorio.

Derivado de la contradanza europea, la contradanza criolla¹⁹ fue el primer género musical criollo basado rítmicamente en un patrón africano. El género se hizo muy popular durante el siglo diecinueve y muchos compositores cubanos como Ignacio Cervantes o Ernesto Lecuona escribieron contradanzas, pero su mayor exponente en Cuba fue el compositor Manuel Saumell (1818-1870).

La “Contradanza” de *Aires Tropicales* está dedicada al antes mencionado compositor y pianista cubano Ernesto Lecuona (1895-1963). Está escrita en el compás de 2/4 con un tiempo rápido y vibrante siendo estas, características del género original. Es binaria: la primera parte llega hasta el compás veintidós y la segunda hasta el final contando con dieciséis compases cada una y una conclusión original y divertida, donde los músicos utilizan los pies para generar ritmos.

En el fragmento seleccionado se puede apreciar el diseño melódico de gran fraseo, con numerosos pasajes de arpegio ascendentes y descendentes donde los instrumentistas deben mostrar sus destrezas técnicas. En otro plano de esta pieza, se observa la presencia del ritmo del cinquillo cubano y de la habanera:

¹⁹ Ver tabla 7 en los anexos.

contrastantes pero esenciales en la estructura de la música de antecedente africano. Por una parte, se encuentra el canto melódico de la flauta, que hace alusión al *composé* que representa el canto solista, y por otra, un unísono de gran profundidad sonora que nos remonta al lamento africano.

En el compás diecisiete, aparece un cambio de tempo a una velocidad más rápida, expuesta por el ostinato rítmico que desarrolla el fagot, un patrón que repite en casi toda la obra, lo cual podría asociarse de alguna manera al toque constante de los tambores.

En el transcurso de la obra, podemos encontrar presentes síncopas y contratiempos creando una polirritmia interesante a partir de la superposición de dos planos contrastantes rítmico, melódico y tímbricos:

The image displays two musical score excerpts. The top excerpt covers measures 9 to 16, featuring staves for Flute (Fl.), English Horn, Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Horn (Horn), and Bassoon (Bass.). A red box highlights the upper staves, with an arrow pointing to the label 'coro y solista'. The bottom excerpt covers measures 15 to 19. A red circle highlights measures 15 and 16, with an arrow pointing to the label 'ritmo de contratiempo y síncopas'. A red box highlights the Bassoon staff in measures 17, 18, and 19, with an arrow pointing to the label 'ritmo ostinato en el bajo'. A tempo change to 'Tempo Justo' is indicated at measure 17.

Ejemplos 6 y 7: Coro y solista entre los compases 9 y 16. Utilización de contratiempo y síncopa en el compás 15. Bajo ostinato en la voz del fagot entre los compases 17-19 en “Afro” de *Aires Tropicales* (1994).



Ejemplo 8: Bloque de ritmos. Ostinatos a modo de poliritmia en “Afro” de *Aires Tropicales* (1994).

En el ejemplo ocho, observamos un bloque rítmico donde el compositor utiliza contratiempos y síncopas y los ritmos, escritos como ostinatos, están superpuestos a modo de poliritmia.

3.2 *Suite popular cubana* de Félix Darío Morgan

“Homenaje al Danzón”

Está compuesta durante la década de los ochenta del siglo XX, aunque no se puede precisar el año exacto de su creación. Como suele ocurrir en los danzones tradicionales²⁰, “Homenaje al Danzón” está escrito en compás de 4/4.

En su estructura encontramos la introducción de cuatro compases –en el género bailable se nombra introducción o paseo–, dos melodías líricas donde la primera consta de ocho compases y la segunda de doce. Además, tiene montuno y coda, lo que responde a la estructura del danzón y una improvisación –en este caso escrita por el propio compositor–.

²⁰ Ver Tabla 2 de Anexos.

Su tempo es moderado, pero sufre de una pequeña aceleración con la llegada del montuno iniciado por el fagot y ayudado por el corno, instrumentos elegidos por sus posibilidades sonoras y su tesitura para realizar la función del bajo sincopado siendo este un elemento rítmico recurrente en el tumbao. Al clarinete le asignó algunas melodías, pero luego le delega un importante apoyo rítmico-melódico, otorgando al oboe y la flauta las grandes frases líricas y las improvisaciones que ocurren en el montuno:

SUITE POPULAR CUBANA
Homenaje al Danzón
 Para quinteto de maderas
 Felix Dario Morgan

tempo → **Moderato**

compas →

Flute
 Oboe
 Clarinet in B $\flat$
 Bassoon
 Horn in F

Ejemplo 9: Tempo moderato y compás compasillo (4/4) en “Homenaje al Danzón” de la *Suite popular cubana*.

Allegro moderato
 montuno o mambo

Fl.
 Ob.
 B $\flat$ Cl.
 Bsn.
 Hn.

Ejemplo 10: Montuno en el compás 38 de “Homenaje al Danzón” en *Suite popular cubana*.

En el ejemplo diez, podemos observar la indicación del inicio del montuno que es parte de la estructura de los danzones. Es más animado, de carácter alegre y algo más rápido.

improvisación de la flauta

Ejemplo 11: Improvisación de la flauta en el compás 46 de “Homenaje al Danzón” en *Suite popular cubana*.

Como se evidencia en el ejemplo 11 en “Homenaje al Danzón”, en el compás cuarenta y seis, comienzan las improvisaciones que son parte fundamental de este género musical. Se concretan en el montuno y forman parte de los rasgos que caracterizan a la música popular cubana. En este caso el compositor escribió una improvisación para la flauta que consta de cuatro compases y otra para el oboe, también de cuatro compases.

“Son a Gladys Nidia”

Esta obra es la única que tiene una fecha de composición, ya que en sus principios fue escrita para la entonces estudiante de violín Gladys Nidia Silot, para su presentación en el

Concurso “Amadeo Roldán” de 1980. Luego Félix Darío Morgan la reescribió para el quinteto de viento-madera.

El son suele conocerse como el género más sincrético de la identidad cultural cubana, es criollo, en ocasiones se le ha llamado mestizo, producto de la combinación de características de la música española con elementos de la música afrocubana e indígena – instrumentos y ritmos–.

Ha sido influenciado por otros géneros, a la vez que ha impactado de manera importante en el mambo, el son montuno, el chachachá o la salsa, entre otros; figurando como uno de los géneros cubanos más internacionales ya que además de su aceptación por parte del público, ha aportado estructura, ritmo y color, a través de los diferentes rasgos característicos de la música cubana, a los géneros en los cuales ha influido.²¹

“Son a Gladys Nidia” está escrita en compás de 4/4 y tempo allegro. Con introducción de cuatro compases, consta de dos melodías –cada una de cuatro compases–.

La base rítmica es asignada al fagot y al corno, que realizan el bajo sincopado mientras que las melodías más líricas son interpretadas por la flauta. En cambio, la melodía escrita para el oboe es mucho más rítmica, dando al clarinete el papel de refuerzo rítmico y melódico.

Para las improvisaciones, explota el registro agudo de la flauta que, por su timbre, brillantez y agilidad, es utilizada con estos fines en las orquestas que interpretan sones:

²¹ Para percibir más características, ver Tabla número 3 en Anexos.

SUIITE POPULAR CUBANA

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

melodía rítmica del oboe

f

mf

mf

Ejemplo 12: Melodía rítmica con cinquillo del oboe en “Son a Gladys Nidia” de *Suite popular cubana*.

melodía lírica de la flauta

f

f

f

f

f

mf

mf

Ejemplo 13: Melodía lírica de la flauta, que comienza en el compás 20 con bajo sincopado en el corno y el fagot en “Son a Gladys Nidia” de *Suite popular cubana*.

“Invitación al Bolero”

El bolero²² surge en Cuba a finales del siglo XIX como una variante del bolero español extendiéndose por toda Hispanoamérica hasta llegar a convertirse en un género muy popular en algunos países como es el caso de México. Pertenece al conjunto de las canciones románticas ya que sus letras en su mayoría suelen tratar temas de amor, desamor o romances. En 2023 fue declarado Patrimonio inmaterial de la Humanidad.

En “Invitación al Bolero”, su compositor Félix Darío Morgan lleva magistralmente los rasgos más característicos del género al formato del quinteto de viento-madera.

Está escrito en compás de 4/4 en un tempo lento. Su tonalidad menor –unida al lirismo de sus melodías con gran carga de sentimiento y denotado carácter nostálgico–, es reflejo del patrón melódico del género cantado. Estas melodías son otorgadas al clarinete, la flauta y el oboe, mientras el color y la sensación de profundidad es logrado a través del uso tímbrico del corno y el fagot. En tanto, la función rítmica es tratada como un sutil acompañamiento sin pretensiones protagonicas a cargo del corno con ayuda del fagot y el clarinete, para lo que recurre a la utilización de recursos propios de la música cubana como son el bajo sincopado y el cinquillo cubano.

En cuanto a su estructura, también mantiene los patrones básicos del bolero cubano. Comienza con una pequeña introducción de tres compases a la que sigue el primer tema o melodía que es expuesto por el clarinete y repetido por el oboe con variación rítmico-melódica, donde las voces funcionan como contracanto. Le sucede un pequeño puente que conduce al segundo tema; es aquí donde aparece el clímax que, con gran lirismo, es protagonizado por la flauta y el oboe.

En un descenso lírico llega el final o coda, haciendo una réplica de la estructura de los boleros cubanos tradicionales:

²² Para percibir características, ver Tabla número 5 en Anexos.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

mf

mp

melodía melancólica

Ejemplo 14: Melodía lírica y melancólica en la voz del clarinete en “Invitación al Bolero” de *Suite popular cubana*.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

p

f

mf

fp

melodía de la flauta

notas pedales

cinquillo cubano

Ejemplo 15: Melodía lírica de la flauta, notas pedales del fagot y cinquillo cubano en el clarinet en “Invitación al Bolero” de *Suite popular cubana*.

En el ejemplo 15, se puede observar que la flauta tiene a su cargo la melodía lírica con gran carga de sentimiento, melancolía o añoranza, ayudada por el contracanto del oboe; mientras el fagot realiza el sustento de coloratura y soporte armónico mediante el uso de las notas pedales. Por su parte –como se puede observar en el ejemplo– la sección rítmica está a cargo del corno y el clarinete de forma sutil, ya que en los boleros el ritmo es realizado por los instrumentos de percusión menor pues no es el ritmo el objetivo principal de este género, en su lugar la prioridad la ocupa la lírica de la canción.

“Recordando el Cha-cha-cha”

Está escrita en tonalidad mayor –Fa mayor– lo que contribuye, junto al tiempo rápido y las notas cortas, a dar ese carácter alegre y jovial tan característico del género.

Consta de una introducción de seis compases, donde la flauta coquetea con el resto de los instrumentos y el fagot está a cargo del cierre. En un constante jugueteo, las melodías se van presentando en la flauta, el oboe y el clarinete; mientras tanto el fagot y el corno cubren la función rítmico-armónica.

Esta obra constituye el cierre de la *Suite popular cubana* -original-, y como en una exhibición de conocimientos de música popular, el compositor utiliza en esta partitura múltiples recursos que evidencian los rasgos característicos de la música cubana.

En ella encontramos síncopas de semicorchea-corchea-semicorchea, seguidas por dos corcheas siendo esta una combinación rítmica muy utilizada en el chachachá²³.

Emplea contratiempos, el ritmo de la habanera, el tumbao, el montuno, bajo sincopado, el estribillo y la improvisación escrita para la flauta en el registro agudo del instrumento explotando sus posibilidades técnicas –lo que es un recurso muy empleado en este género–. Además de una coda con el final simpático e inesperado que se logra a través de la hábil utilización del solo de semicorcheas del clarinete, silencio unísono y corchea corta fuerte y acentuada de todos los instrumentos:

²³ Para percibir características, ver Tabla número 4 en Anexos.

SUITE POPULAR CUBANA
Recordando el Cha-cha-cha
 Felix Dario Morgan

Allegro Moderato

Flute
 Oboe
 Clarinet in B $\flat$
 Bassoon
 Horn in F

contratiempo
 bloque armónico
f
subito p
subito p
subito p
subito p

Ejemplo 16: Ritmo de contratiempo en el oboe y en el corno y bloque armónico unísono con crescendo en “Recordando el Cha-cha-cha” de *Suite popular cubana*.

En el ejemplo número uno de “Recordando el Cha-cha-cha” (ejemplo 16), el compositor utiliza ritmos que son característicos del género como los contratiempos, para en este caso dar gracia y frescura a la obra. Seguido de este recurso, utiliza un bloque armónico unísono in crescendo y acentuado, que destaca el ritmo corto anterior hasta llegar al clímax de la introducción con un Fa –tónica– en el registro agudo de la flauta.

SUIE POPULAR CUBANA

The musical score is for the piece "Recordando el Cha-cha-cha" from the "Suite Popular Cubana". It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The score shows a climactic moment where the woodwinds and brass play a unison forte (f) block, while the flute continues with a melodic line. A red circle highlights the "ritmo de habanera" in the bassoon part. Dynamics include f, fp, and mf.

Ejemplo 17: Clímax de la introducción y el ritmo de habanera en “Recordando el Cha-cha-cha” de *Suite popular cubana*.

En el segundo ejemplo de “Recordando el Cha-cha-cha” (ejemplo 17) podemos observar que el compositor, luego de llegar al fuerte unísono, deja sola a la flauta, siendo esta un recurso utilizado por muchos compositores para dar sensación sonora de dinámica. Aunque en este caso la flauta siga teniendo la dinámica de fuerte en su particella, además crea expectativa sonora al romper drásticamente con el ambiente creado a través del bloque unísono. Por otra parte, utiliza el ritmo de habanera como se aprecia en el ejemplo dos.



Ejemplo 18: Estribillo en “Recordando el Cha-cha-cha” de *Suite popular cubana*.

Ejemplo 19: Improvisación de la flauta en “Recordando el Cha-cha-cha” de *Suite popular cubana*.

En el ejemplo cinco de esta suite, (ejemplo 19) es evidente el recurso de la improvisación de la flauta, generalmente en los chachachás. Las improvisaciones son

interpretadas por la flauta y en su registro más agudo. Esto es debido a la brillantez del sonido que este instrumento posee en esta tesitura y la ligereza que le permite sus posibilidades técnicas, producto de la propia construcción del instrumento, las posiciones de las notas, o la relativa facilidad que ofrece la realización de sonidos armónicos que, además, a nivel sonoro, son muy bien avenidos con lo popular del género. Aunque el flautista debe tener habilidades técnicas, no necesita la exquisitez que requiere la interpretación de la música académica. También es utilizado el violín y en mi opinión un factor importante es el hecho de que el creador del género, Enrique Jorrín, era violinista. Pero una de las figuras icónicas y compositor de importantísimas obras pertenecientes a este género fue Richard Egües, flautista con el que se vincula el chachachá.

3.3 *Las musas de San Alejandro de Yalil Guerra.*

En general, la composición musical de Yalil Guerra está influenciada en gran medida por la música académica contemporánea, lo que se puede apreciar en la obra que escribió para quinteto de viento-madera *Las musas de San Alejandro*, que es parte del análisis que he realizado.

Lo contemporáneo de esta música está dado en el regreso al concepto de la música neoclásica, respetando las nuevas tendencias de las armonías no jerárquicas, pero con estructuras determinantes del lenguaje barroco, como es la presencia de un marcado contrapunto imitativo. En tanto que los rasgos de la música cubana se encuentran de manera aislada y diseminada por la partitura, donde realmente son pocas las veces que se reconocen sólo con la apreciación auditiva. Estos rasgos no se presentan en ideas concretas o determinadas. En su lugar, son escasos elementos del ritmo o de la melodía. Aun así, en las piezas de tempo lento se aprecia mucho más la estructura de la canción cubana del movimiento del “filin” con importantes elementos cromáticos que desestabilizan la melodía, pero enriquecen la armonía. Además, destaca el lirismo y sentimentalismo propios de este subgénero de la canción cubana.

Desde el punto de vista tímbrico, todos los instrumentos tienen una participación

relevante, aunque las melodías recaen fundamentalmente en la flauta. Las piezas de tempo rápido son más contrapuntísticas, enérgicas en carácter y sin una alusión especial a algunos de los rasgos de la música cubana aquí abordados. Sin embargo, volviendo al filin –por ser una variante destacada de la canción cubana y estar relacionado con este análisis–, en esta obra encontramos rasgos característicos de este género, como la utilización de los bloques sincopados. Expresado por el propio compositor en conversación telefónica acerca de la obra, el ritmo no ha sido su objetivo; sin embargo, se hace evidente la influencia que el entorno familiar y cultural general ha ejercido sobre el compositor, además del dominio de los ritmos y en general de los medios expresivos que caracterizan a la música popular tradicional cubana –parte de ellos adquiridos en la academia–. Todo este cumulo de experiencias vividas y adquiridas afloran y se reflejan en la creación de sus obras, aun cuando no sea el propósito específico del compositor.

Evidencia de la influencia del entorno –aunque no se refleje directamente en la escritura musical– es el título elegido y el tema. San Alejandro es un mito de las artes visuales en Cuba, es la segunda academia fundada en América latina a comienzos del siglo XIX y la más importante y renombrada en el país. Los títulos elegidos para cada obra pertenecen a cuadros pintados por artistas cubanos que, de una manera u otra, han estado relacionados con la misma.

The image displays a musical score for a piece titled "San Alejandro". The score is written for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The tempo is marked as "Andante (♩=75)" and "poco rit.". The dynamics include "mp" (mezzo-piano) and "p dolce" (piano dolce). The score features various musical notations, including triplets, quintuplets, and slurs. Annotations in Spanish provide context: "melodías dulces en flauta, clarinete y oboe" (sweet melodies in flute, clarinet and oboe) and "bajo sincopado" (syncopated bass). The score is enclosed in a red rectangular border.

Ejemplo 20: Melodías dulces y expresivas en la flauta, el clarinete, el oboe y bajo sincopado en el fagot en “Gitana Tropical” de *Las musas de San Alejandro* (2016).

Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.

(p)
(mf)
(p)
(p)
(p)

cinquillo cubano

Ejemplo 21: Cinquillo cubano en la voz del fagot en “Gitana Tropical” de *Las musas de San Alejandro* (2016).

Conclusiones

Después de llevar a cabo las investigaciones y los análisis pertinentes de las obras que he presentado en los capítulos anteriores, paso a la exposición de mis conclusiones.

La hipótesis propuesta en este estudio plantea la existencia de una producción musical para el formato de cámara del quinteto de viento-madera por parte de compositores cubanos desde mediados del siglo XX en adelante. Esta hipótesis ha quedado demostrada a través del análisis realizado en las suites *Aires Tropicales* (1994) escrita por Paquito D’Rivera (1948), *Suite popular cubana* (década de los 80) del maestro Félix Darío Morgan (1947-2016) y *Las musas de San Alejandro* (2016) del compositor cubano-americano Yalil Guerra (1973), donde se evidencia que estos compositores de formación académica escribieron estas obras para quinteto de viento-madera utilizando técnicas compositivas contemporáneas, con inclusión de rasgos auténticos de la música popular cubana.

A través de la investigación que he realizado referente a la música de cámara cubana en general y específicamente del quinteto de viento- madera, he encontrado tanto obras escritas por compositores cubanos para los diferentes formatos tradicionales dentro de la música de cámara –cuartetos de cuerdas, quintetos de viento- metal, tríos y otras agrupaciones- como agrupaciones novedosas que adaptan su formato según las características del repertorio a interpretar en cada concierto.

También he concluido que la interacción entre la música popular cubana y la música académica de cámara se manifiesta en ambas direcciones, en tanto que la música académica se nutre de los rasgos característicos de la música popular, también la música tradicional popular está influenciada por la academia en cuanto a la utilización de los pequeños formatos como pueden ser los dúos, tríos –de guitarra principalmente tan populares en la música tradicional cubana-, o los septetos.

Antes de llevar a cabo los estudios bibliográficos a cerca de los compositores, he realizado un análisis previo y necesario en relación con la historia de la música cubana desde sus principios. Dicho estudio me ha proporcionado datos valiosos referentes a las influencias de las diferentes culturas que han ido complementando hasta conformar la cultura cubana general y particularmente la musical que es la que nos ocupa.

El estudio bibliográfico, ha permitido confirmar que estos tres compositores cubanos de formación académica dominan a la perfección los datos histórico- musicales y los rasgos

identitarios de la cultura musical cubana lo cuál se ha hecho evidente en las obras analizadas en este trabajo analítico comparativo. Además, ha permitido conocer los sucesos socio-políticos ocurridos durante la infancia y juventud de los compositores que han influido en ellos, así como las experiencias musicales que han determinado y configurado su lenguaje musical.

Por medio del análisis de medios expresivos como el ritmo, la melodía y la tímbrica, se puede constatar que, en las partituras seleccionadas, se encuentran patrones característicos estereotipados -considerados como tópicos- de distintos géneros de la música popular cubana tales como el son, la contradanza, el danzón, la habanera, el chachachá, el bolero y otras alusiones menos tipificadas. Sin embargo, cada uno de estos compositores, a pesar de tener en común una formación académica sólida, exponen estos elementos cubanos desde diferentes ángulos, aportando estas obras como originales y únicas del repertorio para el quinteto de viento-madera.

La revisión de las teorías acerca de los ritmos básicos cubanos que revelan interacciones entre los rasgos africanos y elementos del blues, spiritual y el jazz así como las investigaciones sobre las influencias de las culturas africanas yoruba, bantú, arará, carabalí o hispana que expresan rasgos identitarios culturales y la investigación del son realizados por Danilo Orozco y el análisis de los procesos culturales cubanos que realizó Argeliers León, han servido para esclarecer aspectos relacionados con la influencia y presencia de los elementos que conforman la música cubana antes mencionados y poder identificarlos en las obras.

También han ayudado al análisis, el estudio que realizó Marta Rodríguez Cuervo referente a los tópicos en la música cubana y el análisis de ritmos como el cinquillo, el bajo sincopado o el “tumbao” que también ha sido analizado por Daymí Alegría o la extensa investigación realizada por Helio Orovio donde incluye ritmos, historia, músicos, artículos de periódicos han resultado de gran ayuda técnica. Como parte fundamental para comprender y definir los conceptos de identidad musical, sus procesos o vigencia, he utilizado las teorías de Villar Taboada sobre la tradición y la identidad musical gallega que he podido aplicar al contexto cubano, así como la definición que da Fernando Ortiz en su concepto de transculturación al compararlo con el ajiaco que es una mezcla culinaria que contiene un poco de todo. En este sentido también he utilizado la teoría de Kofi Agawu acerca de los tópicos

musicales que relaciona con los grupos o comunidades como parte de ellas.

Partiendo del principio de que las obras seleccionadas son auténticas y originales, el análisis documental realizado, ha proporcionado la posibilidad de analizar fuentes bibliográficas necesarias para la realización de la investigación, así como el análisis historiográfico proporcionó las referencias a los antecedentes históricos que rodearon a la música académica cubana – en específico la escrita para quinteto de viento-madera- y los acontecimientos que influenciaron a los compositores de las obras analizadas.

El análisis musical de los medios ha sido fundamental para soportar mi hipótesis como método demostrativo, para ello he tomado el concepto de análisis musical planteado por Villar Taboada sobre los objetivos y estrategias compositivas que determinan el funcionamiento de los elementos que rigen su estructura, así como la interpretación de la música comprendida en su contexto cultural, lo cuál me permitió realizar mi propio análisis sobre el proceso de interpretación de una obra musical y los agentes que en él intervienen.

Han sido evidencias de mis conclusiones también los títulos de las obras analizadas, pues todos son géneros criollos o hacen alusión a pintores, obras de las artes plásticas o centros emblemáticos que son mitos dentro de la cultura cubana.

El maestro Morgan, de estructuras y pensamiento musical más tradicionales, aborda la música popular cubana desde el género en sí. No lo altera ni recrea con otros elementos de contraste fuera del género. Por ejemplo, cuando escribe “Homenaje al Danzón”, se refiere a un danzón con todas sus características musicales explícitas, pero concebido e interpretado a partir de la tímbrica del quinteto de viento-madera, donde cada uno de los instrumentos de esta agrupación ejerce la función de las franjas tímbricas más importantes del género: la melodía, trabajada desde los registros más agudos como la flauta, el oboe o el clarinete –que a su vez contrastan tímbricamente– y el bajo sincopado realizado indistintamente entre el fagot y el corno.

Por su parte, Paquito D’Rivera, a pesar de ser contemporáneo con el maestro Morgan, está más influenciado por el género del jazz y aunque es un conocedor de la música cubana y

latinoamericana a plenitud, aborda los géneros y la composición de las obras desde el punto de vista de la fusión, sin abandonar la utilización de los tópicos y técnicas compositivas característicos que conforman las raíces de la música cubana. En su obra analizada, la presencia de los rasgos de la música cubana se inserta de forma independiente dentro de un discurso contemporáneo, donde alterna lo cubano con otras formas generales del lenguaje contemporáneo.

En el caso de Yalil Guerra, que es un compositor más joven respecto a los anteriormente mencionados, también ha recibido la influencia de un entorno musical familiar muy cercano a la canción tradicional cubana, de la cual toma el melodismo del bolero y de la canción romántica.

Estos compositores son también reconocidos por su alto nivel como músicos instrumentistas y por su labor docente en instituciones destacadas a nivel mundial. Estas obras poseen una gran solidez musical como consecuencia de la formación académica de sus compositores, a la vez que han contribuido al incremento del repertorio contemporáneo cubano escrito para el quinteto de viento-madera.

En mi opinión basada en las investigaciones realizadas, no existen suficientes trabajos analíticos relativos a la música de cámara escrita por compositores cubanos desde la segunda mitad del siglo XX en adelante y las realizadas no están organizadas por épocas, géneros o formatos musicales. Tampoco se encontramos suficiente investigación sobre los compositores cubano que han creado música de cámara, en general se encuentran mas información acerca de los músicos intérpretes. Las investigaciones se encuentran aisladas y se hallan desproporcionadas si se compara con la cantidad de música de cámara escrita por compositores cubanos sobre todo en el siglo XXI donde se evidencian los rasgos que caracterizan a la música cubana.

Mi aporte por tanto es que ofrezco un trabajo analítico comparativo único hasta la fecha, donde a través del análisis de estas tres obras escritas por compositores que

comparten características similares relativas a su lugar de nacimiento, raíces e influencias culturales o formación académica y diferentes en preferencias estilísticas y tratamientos musicales, se hace evidente la existencia de una producción musical para quinteto de viento-madera donde se aprecia la presencia de los elementos de la música cubana popular en el contexto académico.

Fuentes de información:

Bibliográfica:

- Agawu, Kofi (2012). *La música como discurso: aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Alegria, Dayamí (2005). *El tumbao en tramas de la música popular bailable cubana*. Tesis de grado, Universidad de las Artes, La Habana, Cuba.
- Alén Pérez, Alberto (1986). *Diagnosticar la musicalidad*. Casa de las Américas.
- Cámara de Landa, Enrique (2003). *Etnomusicología*. Colección Música Hispana. Textos. Serie Manuales. Madrid: ICCMU.
- Carpentier, Alejo (2004). *La música en Cuba*. La Habana. Letras Cubanas.
- Desantes Guanter, José María y José López Yepes (1996). *Teoría y técnica de la investigación científica*. Madrid: Síntesis. ISBN: 84-7738-358-8.
- Eco, Umberto (2001). *¿Cómo se hace una tesis? Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. España, Barcelona: Gedisa. Traducción: Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. ISBN: 8474328969.
- Fals Castillo, Santiago Antonio (2015). *Raíces estéticas de la música cubana, antecedentes de la canción popular, variantes y tipos, (1800-1934): un estudio intercultural*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, España.
- Giro, Radamés (2009). *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, Letras Cubanas.
- Guerra, Mirna (1996). «El Bolero en la música lírica». Ponencia dictada en el *X Coloquio Internacional sobre el Bolero*. La Habana.
- Juan-Carvajal, Mara Lioba (2010). «La música de cámara en el siglo XX y su proyección al XXI». En *Colorama musical: Nuevos problemas, nuevas perspectivas*. Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ), Unidad Académica de Música de la UAZ, Plaza y Valdés, S.A. de C.V. Castillo Ponce, Gonzalo de J. (coordinador). ISBN: 978-607-402225-4 (pp.81-107).
- León, Argeliers (1974). *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación.

- Leymarie, Isabelle (2002). *Cuban Fire: The Story of salsa and Latin jazz*. New York: Continuum. ISBN 0826455867.
- Linares, María Teresa (1974). *La música y el pueblo*. Instituto Cubano del Libro, Editorial Pueblo y Educación.
- Morales Caso, Eduardo (2014). *Lo nacional en la obra para voz y piano de Gisela Hernández y Harold Gramatges: análisis compositivo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Orovio, Helio (1992). *Diccionario de la música cubana: Biográfico y Técnico*. Editorial Letras Cubanas. ISBN-10: 9990025088. ISBN-13: 978-9990025088.
- _____ (1995). *El Bolero Latino*. La Habana, Letras Cubanas.
- Orozco, Danilo (1987). *Notas especializadas. Antología del son*. Volumen I. Familia Valera Miranda. Bases históricas. Sello Siboney. EGREM. Ld.
- Ortiz, Fernando (1964). «Cubanidad y cubanía». Publicado en *Islas*, Santa Clara, v. VI, no. 2, enero-junio: 91-96.
- Peñalosa, David (2009). *The Clave Matrix; Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins*. Redway, CA: Bembe Inc. ISBN 1-886502-80-3.
- RISM. *Normas Internacionales para la catalogación de Fuentes Musicales Históricas*. Madrid: Arco/Libros S.L., 1996.
- Rodríguez Cuervo, Marta (2002). *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Valdés, Alicia (2000). *Nosotros y el Bolero*. Compilación de varios autores. La Habana, Letras Cubanas.
- Venereo Martín, Susana (2020). *La obra del Maestro Félix Darío Morgan desde la perspectiva de su interpretación: Particularidades técnico-interpretativas de sus obras Fantasía para un Cornista (para corno y piano) y Suite Popular Cubana, para quinteto de viento madera*. Tesis de Fin de Máster en Música, Universidad de las Artes (ISA), La Habana, Cuba.

Villar Taboada, Carlos (2004). «Tradición e identidad en la conformación de la identidad musical gallega: conflictos en la construcción de la cultura». En *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE*. Ed. por Josep Martí y Silvia Martínez i García. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica (121-135).

_____ (2013). «De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal». En *Música y ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Coord. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, (161-205).

_____ (2014). «Problemáticas sobre el análisis musical y su enseñanza universitaria». En *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Coord. por María Nagore Ferrer y Víctor Sánchez Sánchez, ISBN 978-8489457-51-5, (553-558).

Fuentes online:

D’Rivera, Paquito (1994). *Aires Tropicales (score & parts) - WW5*. Composer:

PaquitoD’Rivera. Publisher: International Opus. Edition:

36169 (https://www.trevcomusic.com/products/io-9630-d-rivera-aires-tropicales-scriptsww5?_pos=1&_sid=0889ad2f9&_ss=r). Documento descargado en PDF desde: <https://feismo.com/doc-viewer>

_____ : https://www.clariperu.org/Biografia_Paquito.html

_____ : https://es.wikipedia.org/wiki/Paquito_D%27Rivera

_____ : <https://paquitodrivera.com/>

Giza, David (2023). *A Guided Tour of Paquito D’Rivera’s Aires Tropicales for Woodwind Quintet*, Video publicado el 30 de octubre de 2023: <https://youtu.be/P5M5FIYRZVQ>

Guerra, Yalil: <https://musicalics.com/es/node/485249>

_____ : <http://www.yalilguerra.com>

Morgan, Félix Darío: *Quinteto “Vástago”. Suite Popular Cubana-Félix Darío Morgan*.

Video publicado el 12 de Septiembre de

2022: <https://www.youtube.com/watch?v=ul4TswJB910>

_____ : *Festival A Tempo con Caturla de Música de Cámara, Cuba*. Quinteto

de viento Santa Cecilia / 35 Aniversario AHS. La Habana – Cuba. Directora: Mara Pérez

Serra. Video compartido el 4 de marzo de 2021 en:

<https://www.facebook.com/groups/38951135802/posts/suite-popular-cubana-de-felixdario-morgan/10158837213520803/>

_____ : *Suite Popular Cubana - Félix Darío Morgan*

(Arreglo: O. J. Peiró). Banda Sinfónica Facultad de Música UANL. 13 de febrero

de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=PdETujGJBPs>

_____ : *Quinteto de viento “Santa Cecilia”-Suite Popular Cubana-Félix Darío*

Morgan. Video publicado el 28 de Julio de

2018: <https://www.youtube.com/watch?v=1nmo94T7JmI>

_____ : *Suite Popular Cubana. III. Invitación al bolero*. Dirección: Octavio J.

Peidró. Video publicado el 7 de febrero de 2013: <https://youtu.be/DOqMyXLgyk4>

_____ : *Suite Popular Cubana - III. Invitación al bolero*. 7 de febrero de

2013. Banda Sinfónica de la Sociedad Filarmónica Alteanense. Concierto de Santa

Cecilia 2012: <https://www.youtube.com/watch?v=DOqMyXLgyk4>

<https://www.britannica.com/art/suite> <https://www.ecured.cu/Trova>

Anexos

Tabla N° 1: La forma musical de la suite. Algunas características presentes en las tres obras.

Compositor/obra	Forma musical	Danzas básicas	Tempo
	Suite	Allemanda Courrante Zarabanda Giga	Lento/moderatto Rápido Lenta Allegro/rápida
Paquito D’Rivera <i>Aires tropicales</i>	Suite	“Alborada” “Son” “Habanera” “Vals venezolano” “Contradanza” “Dizzyness” “Afro”	Lenta Rápida Lenta Rápida Allegro Rubateado Rápido
Félix Darío Morgan <i>Suite popular cubana</i>	Suite	“Homenaje al Danzón” “Son a Gladys Nidia” “Bolero” “Recordando el chachachá”	Moderatto Allegro Adagio Allegro

Yalil Guerra	Suite	“El rapto de las mulatas” “Retrato de Marta”	Presto enérgico Andante amoroso
<i>Las musas de San Alejandro</i>		“Cabeza de mujer ornamentada” “Gitana tropical” “Las hermanas”	Presto agitato Lamento misterioso Prestissimo

Tabla N° 2: El danzón

Tempo	Lento y elegante.
Carácter	Tranquilo pero alegre.
Compás	4/4
Melodía	Dos melodías. La primera de 8 compases. La segunda oscila entre 4, 6, 8 y hasta 12 compases.
Estructura	Introducción (paseo), estribillo, primera melodía, estribillo, segunda melodía, estribillo y montuno (con improvisación).
Ritmos	Cinquillo cubano (es la célula rítmica más utilizada). También utiliza el recurso rítmico del tumbao.

Tabla N° 3: El son

Tempo	Rápido.
Carácter	Alegre.
Compás	2/4
Melodía	Cortas. Generalmente son dos temas de ocho compases cada uno.
Estructura	Generalmente estribillo de cuatro compases, que es el montuno. Cantado a coro y una melodía de aproximadamente ocho compases.
Ritmo	Cinquillo cubano, contratiempos y predominio de la síncopa que se evidencia en el bajo sincopado.

Tabla N° 4: El chachachá

Tempo	Rápido.
Carácter	Jocoso, alegre.
Compás	2/4. A veces 6/8.
Melodía	Dos melodías, cada una de 8 compases.
Estructura	Introducción, exposición de los dos temas con repetición y montuno.

Ritmo	Contratiempos y síncopas. Su célula rítmica característica es semicorchea, corchea, semicorchea y seguidas dos corcheas.
-------	--

Tabla N° 5: El bolero

Tempo	Lento y constante.
Carácter	Sentimental, amoroso, melancólico, trovadoresco.
Compás	4/4
Melodía	Largas, líricas, cargadas de sentimiento.
Estructura	Dos partes de ocho compases, cada una con repetición. Consta de una introducción y conclusión.
Ritmo	En general predomina el ritmo sincopado, es frecuente encontrar el cinquillo cubano.

Tabla N° 6: La habanera

Tempo	Lento/moderatto
Carácter	Melancólico
Compás	2/4

Melodía	Planas, con lirismo romántico. Consta de dos melodías de ocho compases cada una.
Estructura	Introducción, melodía uno y melodía dos.
Ritmo	Está basado fundamentalmente en la célula básica de la habanera: corchea con puntillo, semicorchea, segundas de dos corcheas o semicorchea, corchea, semicorchea seguida de dos corcheas.

Tabla N° 7: La contradanza

Tempo	Allegro moderatto.
Carácter	Tranquilo, reflexivo.
Compás	2/4
Melodía	Dos melodías cortas de ocho compases. Cada una con sus repeticiones.
Estructura	Dos melodías cortas de ocho compases. Cada una con sus repeticiones
Ritmo	Utiliza frecuentemente el ritmo de la habanera, ritmos anticipados como el tresillo y el cinquillo cubano.

Testimonios de Marcos Benemelis y Haskell Armenteros:

En las conversaciones sostenidas a modo de entrevista se destacan ciertos elementos que considero de importancia.

Marcos Benemelis refiere cómo desde los años sesenta, hubo un auge de la música clásica en Cuba, debido a la llegada de profesionales del bloque socialista. Muchos de ellos formaron parte de la Orquesta Sinfónica Nacional y de múltiples agrupaciones de cámara que formaban entre ellos y con músicos cubanos. Además, realizaban una importantísima labor pedagógica que ayudó a impulsar la música clásica en el país.

Recuerda que surgieron organizaciones como la Agrupación Nacional de Conciertos y el Instituto Cubano de la Música. Estas instituciones organizaban los festivales y conciertos en diferentes lugares, como salas, teatros, museos, etc. También organizaban giras por las provincias del país. Todo esto ayudó a fomentar el interés por la música clásica y a su divulgación.

Benemelis refiere que conoce a Félix Darío Morgan aproximadamente en 1978, cuando éste tocaba en la Orquesta Sinfónica Nacional y Marcos estudiaba trompa en el Conservatorio Amadeo Roldán con el maestro Fernando Bencomo. Félix Darío ya era un profesional en la música clásica, profesor de la ENA –Escuela Nacional de Artes– y excelente trompista.

De igual forma recuerda que Félix Darío Morgan cursó estudios en Alemania y en otros lugares y que fue un compositor y arreglista muy prolífico que escribió para varios formatos.

Benemelis considera que Morgan no iba al extremo de la música contemporánea, sino que era más tradicional. Respetaba a cada género en estilo, formato y armonías.

También refiere cómo Félix Darío Morgan llevó los diferentes géneros de la música popular o tradicional cubana a la música clásica de cámara y otros formatos más grandes, como las bandas. Valora que su música puede ser escuchada y reconocible en cuanto a

género, por cualquier persona conocedora o no de la música académica. Luego refiere cómo entró al quinteto en 1988, precisamente en sustitución de Félix Darío.

Comenta Marcos Benemelis que permaneció en el quinteto hasta 1994 cuando se fue a Perú. Destaca que en sus principios esta agrupación se llamaba Nueva Camerata, y luego fue que cambiaron el nombre a Quinteto de Viento de La Habana. Recuerda que ya en ese tiempo al final de los conciertos interpretaban si no la suite completa de Félix Darío, alguna de sus partes. Benemelis hace notar cómo la función del corno a nivel general en el quinteto, es la de lograr el equilibrio, al ser el único instrumento de la familia del metal.

Continúa Benemelis analizando que el corno en las obras de Darío poseía la función de otorgar coloratura, apoyo rítmico y base armónica junto con el fagot. Y ahonda en cómo por sus registros graves, el corno interpreta y logra dar un timbre característico a la agrupación. De ese modo Félix Darío trasladó la percusión de los conjuntos originales a la trompa y al fagot, mientras la flauta y el oboe, por sus posibilidades técnicas y tímbricas, eran líderes en su composición.

Prosigue Benemelis refiriendo que esa estructuración de los instrumentos hace posible que sean los encargados de la parte melódica y “las descargas”, así como la presencia del clarinete, una voz intermedia que funciona como catalizador entre las dos secciones, la rítmica y la melódica.

Refiere el músico que “la suite de Darío”, como solían llamarle, es a su entender una obra maestra de lo que es la fusión de la música tradicional cubana y la música clásica. Ya que logró llevar al formato clásico del quinteto de viento-madera la esencia de estos géneros, adaptándolos a las condiciones propias de la agrupación y sin perder un ápice de autenticidad ni rigor académico.

Por su parte, Haskell Armenteros, expresa haber conocido a Félix Darío Morgan a través del Quinteto de Viento de La Habana, y luego Darío fue su profesor de música de cámara y prácticas de conjunto en el Conservatorio Amadeo Roldán y el Instituto Superior de Arte (ISA). Expresa Haskell que le atrapó la manera que tenía Félix Darío de hacer la música y de arreglar.

Comenta que fue Félix Darío Morgan quien le abrió las puertas a la manera de hacer y arreglar la música de cámara tal y como lo hace hasta hoy. Haskell recuerda que hizo un quinteto llamado “Amadeo Roldán” que ganó premio con la obra *El Reino de este Mundo*, de Leo Brouwer, y quien les ayudó a montar la obra fue Félix Darío. Luego, al pasar el tiempo, ambos quedaron con una relación de amistad, hasta que Félix Darío se fue a Colombia.

Considera que la obra creada por Félix Darío Morgan es una manera diferente de hacer música, con armonías muy suyas. Haskell afirma cómo en sus conciertos hasta la actualidad es casi obligatorio tocar alguna de sus obras –si no la suite completa, interpretan alguna de las danzas que la conforman o en su lugar, algunos de sus arreglos, como la danza *El Mensaje*, de Ignacio Cervantes–.

Plantea que Félix Darío Morgan tenía un bagaje técnico y espiritual inmenso respecto a la música cubana. Y que poseía una manera especial de llevar esa rítmica y sentido a la música clásica pues no sólo compuso para música de cámara, sino también para instrumentos solistas, o versiones llevadas a orquesta sinfónica y banda.

Lo destaca como un conocedor de los ritmos cubanos. En este punto se detiene en el ejemplo del Chachachá de la suite: un chachachá de salón, sin perder la cadencia y la textura rítmica cubana del género, con mucha elegancia, llevada a la majestuosidad de la música clásica.

También se refiere a Paquito D’Rivera: lo percibe como el referente de los clarinetistas cubanos, no sólo por su ejecutoria magistral, sino por su composición y como un gran conocedor de la técnica de varios instrumentos, pues toca muchos- clarinete, flauta y saxofón- Haskell destaca cómo Paquito D’Rivera utiliza instrumentos de la familia de los vientos como es el caso del corno inglés en la suite *Aires Tropicales*, logrando timbres muy interesantes además de un tratamiento rítmico muy propio.

Coincide en afirmar que la cubanía de la obra de Paquito D’Rivera está basada en el latín jazz y en su gran conocimiento de la música latinoamericana.

Haskell recuerda conocer a Yalil Guerra por haber sido incluso compañeros de estudio. Esto le permite realizar una comparación: así como Paquito abraza más al jazz, Yalil aborda la música contemporánea. Tiene gran bagaje musical, que se pone de manifiesto en su

obra. Es un músico con perspectivas muy amplias e incluso cuando su música tiene una dirección más enfocada hacia la música contemporánea, incluye elementos de la música cubana en su obra.



