



Abel Páez Díaz
(Pinar del Río, 1968)



Nació en Consolación del Sur, Pinar del Río, Cuba. Se ha dedicado a la música desde una edad temprana. Se integró en 1989 a la Orquesta Nacional de Conciertos de La Habana y, durante la década de 1990, perteneció a diversos grupos de música cubana, alcanzando un profundo conocimiento de los ritmos y melodías tradicionales de su país. En 1994, emigró a Perú, donde se unió a la Orquesta Filarmónica de Lima, con la cual participó en diversas temporadas de conciertos, ópera y zarzuela, bajo la batuta de maestros como Miguel Harth-Bedoya y Eduardo García Barrios.

Actualmente, está involucrado en dos proyectos musicales: La Sonora Páez, que se enfoca en la música tradicional cubana, y Kebolá, un grupo de Jazz Latino. Trabaja como docente de música en el Colegio Peruano Suizo Pestalozzi y en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En esta última, es responsable del área de ensambles, el área de viento metal y es director de la Latin Perú Big Band.

La Timba en Cuba y en Perú: un análisis musical comparativo entre dos bandas musicales


Timba in Cuba and Peru: a comparative musical analysis between two musical bands

Abel Páez Díaz

Pontificia Universidad Católica del Perú

Pinar del Río, Cuba

apaez@pucp.edu.pe

 <https://orcid.org/0009-0007-5563-6654>



Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 18 de abril

Resumen

La timba es un fenómeno musical de gran impacto social, que expresa las emociones y protestas de un pueblo oprimido por la carencia económica que atravesaba Cuba. Es considerada como un intergénero que surge de la fusión e influencia de música estadounidense como el *jazz*, el *funk*, el rock y ritmos afrocubanos. El objetivo de este artículo es comparar y precisar las diferencias entre la timba cubana y la timba peruana, por medio del análisis musical entre dos temas de las agrupaciones NG La Banda, residente en Cuba, y Los Conquistadores de la Salsa, residente en el Perú. Los hallazgos mostraron que el tema "Fururú Farará" posee un lenguaje musical de influencia "popular comercial" y en el caso del tema "No se puede tapar el sol" se distingue la diversidad de recursos musicales bajo el predominio de la música norteamericana y afrocubana.

Palabras clave

Timba; Cuba; Perú; análisis musical; simplificación musical

Abstract

Timba is a musical phenomenon of great social impact, and one which expresses the emotions and protests of a people oppressed by the economic lack that Cuba was going through. It is considered an intergenre that arises from the fusion and influence of American music such as jazz, funk, rock and Afro-Cuban rhythms. The objective of the article is to compare and clarify the differences between Cuban timba and Peruvian timba, through musical analysis between two songs by the groups NG La Banda, resident in Cuba, and Los Conquistadores de la Salsa, resident in Peru. The findings showed that the song "Fururu Farara" has a musical language of "commercial popular" influence and in the case of the song "No se puede tapar el sol" the diversity of musical resources is distinguished under the predominance of North American and Afro-Cuban music.

<https://doi.org/10.62230/antec.v8i1.216>



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Keywords

Timba; Cuba; Peru; musical analysis; musical simplification

Introducción

Según Rubén López-Cano (2007), la timba se considera un género musical cubano que aparece en la década de 1980 y va desarrollándose en los 90, como una fusión de géneros populares foráneos con ritmos cubanos. Sin embargo, la timba no posee una definición estricta, sino sólo acercamientos a su conceptualización con coincidencias en características específicas, planteados por diferentes musicólogos.

López-Cano (2007) define a la timba como: "un tipo de músicaailable cubana que, por medio de determinados mecanismos semióticos y cognitivos, gestiona, reorganiza, construye y semiotiza la agresividad que los jóvenes cubanos padecen a causa de sus precarias condiciones socioeconómicas" (p.2). Similarmente, Reggiani (citado por Navarro, 2017) considera que la fusión de diferentes géneros musicales que originaron la timba se vio influida por dos aspectos: uno de orden musical y otro de orden político y social, debido a la crisis económica que se vivía en aquella época.

Por medio de estas dos definiciones se comprende que la timba es un fenómeno con una enorme repercusión social, porque cuando se interpreta, se canta o baila, se genera la inspiración y expresión de los sentimientos del pueblo cubano, que eleva su voz como protesta contra un sistema político que originó una crisis socioeconómica.

Al inicio, la timba fue concebida como salsa cubana¹ y luego se convirtió en timba (Acosta, citado por López-Cano, 2007). Por esta razón, Reggiani afirma que la timba puede verse como un nuevo sonido de la salsa, influida por la música estadounidense por encima de la tradicional música de Cuba (citado por Navarro, 2017).

Adicionalmente, González y Casanella (2020) en su artículo "La timba cubana, un intergénero contemporáneo" mencionan que la timba se ha consolidado como el intergénero más simbólico de Cuba, repercutiendo y popularizándose en varias partes del mundo, donde la mezcla de elementos musicales de géneros como el jazz, el bebop, el funk, el rock y los ritmos afrocubanos² abre espacio para el sonido de las trompetas, los trombones y los saxofones, así como el ritmo de la batería y los timbales.

Cultura Cubana (2020) en uno de los extractos acerca de la timba, publicó que:

Entre las características del tratamiento musical que dio lugar a la timba con el paso de los años, se encuentran las nuevas formas de manipular los planos sonoros y los contrastes rítmicos, la colérica tensión y el empleo de sonoridades más vigorosas a cargo de la sección de vientos y de percusión, las cuales inciden en el resultado de una música notablemente dinámica y agresiva. (p.4)

-
1. Baile cubano, generalmente ejecutado en círculo, conforma lo que se denomina Rueda Cubana, o también en modalidad de parejas sueltas. En términos de su estilo de baile, se distingue por su vistosidad, una naturaleza juguetona, su ritmo enérgico y animado (Delgado, 2017).
 2. Es la fusión de las influencias africanas y españolas que dio lugar a muchas nuevas formas musicales, entre ellos los ritmos afrocubanos incluidos en Afro Latin Drum Machine (Rabanal, 2023).

Para complementar, Javier Vera y Joel Vélez (2018) refieren que la particularidad del conjunto de instrumentos de viento (trompeta, trombón y saxofón) es: “la ejecución de frases melódicas distorsionadas y, generalmente, que son desarrolladas en los registros más agudos de los mismos” (p.20). Como lo mencionan González y Casanella (2020), esta sección se complementa con la percusión conformada, a todas luces, por instrumentos de percusión mayor y menor como timbales, batería, congas, etc., los cuales están encargados de mostrar un meritorio trabajo musical con ritmo y agresividad, sumándole la ejecución de los conocidos tumbaos³ en el piano, así como el bajo y los cantantes.

El virtuosismo del que hace gala la sección de vientos, es producto de la formación musical que se brinda en Cuba, en donde los músicos desarrollan una capacidad técnica notable acompañada de una interpretación destacable y virtuosa (Zenet, 2019). Dicha formación musical también encierra el entendimiento de la música popularailable cubana, resultado de la unión de las tradiciones de los ritmos afrocubanos, como la rumba, y de las sonoridades modernas y sofisticadas del más reciente pop afronorteamericano (López-Cano, 2007).

Siguiendo con el recorrido de la timba, una de las primeras agrupaciones en ejecutarla, fue NG La Banda dirigida por José Luis Cortés, “El Tosco”, cerca del año 1988 (NG La Banda, s.f.). Así mismo, dentro de las otras orquestas pioneras en este ritmo, se puede mencionar a la orquesta cubano-peruana (mezcla de músicos cubanos y peruanos) Los Conquistadores de la Salsa, cuyo director, el cubano Robert Armas, la constituyó en agosto de 1996 en La Habana, cuando la timba se encontraba en todo su apogeo. En su página oficial, se relata como la banda llegó a Lima, con el propósito de llevar a cabo una gira promocional durante seis meses. La buena acogida posibilitó que la agrupación decidiera instalarse en la capital peruana.

De igual forma, en una entrevista personal realizada en el 2019 a Robert Armas, director de Los Conquistadores de la Salsa, éste comentó que, al instalarse en Perú, no encontró suficientes músicos peruanos que ejecutaran frases melódicas distorsionadas y con registros muy agudos en instrumentos de viento; por tal motivo, tuvo que recurrir a la simplificación de elementos musicales, cuya definición se explica en el siguiente párrafo. Todo ello con el objetivo de reunir músicos que interpretaran y adaptaran la timba en el escenario peruano. El Perú no carece de músicos virtuosos con la capacidad de interpretar la timba cubana, pero suelen desempeñarse en la música clásica, el jazz y otros géneros musicales alejados de la timba y su nivel musical implica honorarios elevados (R. Armas, comunicación personal, 2019).

El proceso de simplificación musical se puede definir como una reducción en música, la cual consiste en:

Volver a escribir una composición, inicialmente creada para un conjunto amplio de instrumentos o voces, y cuyo resultado es para un grupo más abreviado o también para un solo instrumento. En este caso, la sección de vientos interviene en la creación de los arreglos a distintos niveles debido a que el arreglista en su labor debe tener en cuenta el dominio técnico de cada integrante. (Páez, 2021, p.5)

3. Patrón relativamente conciso de carácter repetitivo y toma forma sobre la base de específicos modelos rítmico-melódico-armónicos. Es un fenómeno de indiscutible repercusión en el contexto cultural de Cuba, sobre todo, debido a la incidencia que ha tenido en el sentir y el quehacer musical del cubano (Alegria, 2006).

Las investigaciones sobre el fenómeno de la simplificación musical son escasas. Sin embargo, entre los estudios encontrados se puede mencionar la *Propuesta de simplificación de la notación musical de dos taquígrafos del Senado de la nación argentina*, en donde se buscó representar la utilización del taquígrafo de la escritura musical con el objetivo de tener mayor precisión y facilidad de lectura (Fernández, 2012). Por otro lado, Sierra y Casado (2012) llevaron a cabo una investigación denominada *Poesía en Música: Guía didáctica para el profesor*, donde concluyen que los compositores del clasicismo vienés, en oposición al barroco, buscaron una simplificación musical, refiriendo que son "líneas melódicas sencillas, una estructura básica de frases antecedentes y consecuentes de ocho compases, regularidad y equilibrio entre bloques temáticos y un menor uso del contrapunto" (p. 17). De aquí surgen géneros tales como la sinfonía, las sonatas para piano y el cuarteto de cuerdas.

El análisis musical comparativo, entre los temas "No se puede tapar el sol" de la agrupación NG La Banda, de Cuba, y "Fururú farará" de la agrupación Los Conquistadores de la Salsa, del Perú, pone el énfasis en la sección de vientos. Dicho análisis se complementa con entrevistas realizadas a seis músicos y productores musicales de timba para indagar acerca de su experiencia y así comparar y contrastar sus respuestas. Con este propósito, el estudio del proceso de simplificación musical jugará un papel central, especialmente con la práctica coincidente de la sección de vientos de la agrupación Los Conquistadores de la Salsa del Perú, como se explicará más adelante.

Definición y características de la timba

Tomando como base las definiciones de López-Cano (2007) y González y Casanella (2020) acerca de la timba, se concluye que ésta es un intergénero⁴ derivado de un híbrido de diferentes géneros musicales, donde se semiotiza elementos característicos del contexto socio político que la ciudadanía cubana atravesaba, mostrados en un ritmo agresivo⁵ y lleno de protestas por las condiciones económicas precarias en las que tenía que vivir el pueblo cubano.

De acuerdo al artículo de López-Cano (2007), "El chico duro de La Habana. Agresividad, desafío y cinismo en la timba cubana", se determinaron ciertas características de la timba con el objetivo de conocerla más de cerca y para complementar el análisis comparativo que se llevó a cabo en este artículo.

4. Se refiere a un híbrido concreto que se nutre de diferentes géneros (o sus rasgos estilísticos derivados), con una mezcla específica y muy dinámica de elementos yuxtapuestos que se muestran en permanente pugna interna o tensiones, que no permiten precisar, de manera estable, los componentes, lo cual no descarta que sea posible una relativa coherencia a través de uno o más comportamientos musicales (González y Casanella, 2020).

5. Característica de la timba, resultado de la ejecución de frases melódicas dislocadas ejecutadas en los registros más agudos que permite el dinamismo de la música y se traspola a lo danzario (López Cano, 2005).

Tabla 1
Características de la timba

Características	Ejemplos
<p>Se caracteriza por tener piezas hondamente seccionadas. Cada sección goza de una individualidad estilística particular y puede diferenciarse una de la otras. Es usual que se inicie con formas más cercanas a la salsa y finalice en sonoridades más enérgicas.</p>	<p>“Un tipo como yo” de NG La Banda (https://youtu.be/wwirkT1S5u8):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 2:07 al 2:19 influencias del <i>funk</i> y rock • 2:51 al 3:08 vientos al estilo <i>funk</i>⁶, • 3:30 al 4:13 bomba o mazacote⁷ • 4:58 al 5:18 vuelven los vientos estilo <i>funk</i>.
<p>No suele iniciarse con el virtuosismo de los metales, sino que comienza de forma súbita en uno de los estribillos que serán cantados a manera de montuno,⁸ procedimiento conocido como ataque por el estribillo. Se puede apreciar mejor en los conciertos en vivo.</p>	<p>“La 5.ª Avenida” de NG La Banda (https://youtu.be/myCJ6VYwVmA):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 0:00 al 0:31 ataque por el estribillo, • 0:32 al 0:42 Introducción de los vientos, • 3:05 al 4:15 repetición del inicio en forma de montuno.
<p>Su apariencia es más cercana a la salsa, pero otras veces a los estilos de baladas románticas y a géneros clásicos (el bolero, el son). Después de las estrofas interpretadas por el cantante principal, se da inicio a los interludios instrumentales conocidos como mambos.¹⁰ La instrumentación dominante la integran las trompetas, trombones y saxofones, mostrando la influencia del <i>jazz</i> y el <i>funk</i>.</p>	<p>“La 5.ª Avenida” de NG La Banda (https://youtu.be/myCJ6VYwVmA):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 0:42 al 0:58 La voz se asemeja al estilo de las baladas románticas, • 0:59 al 1:09 Coro con ritmo charanga,¹¹ típico de la música tradicional cubana, • 2:44 al 3:04 Mambo que evidencia el predominio del <i>jazz</i> y el <i>funk</i>.

6. Música rítmica y bailable, producto de la fusión de soul, jazz y ritmos iberoamericanos, donde se realiza la percusión y el bajo eléctrico (De Gorgot, 2015).

7. Momento de la timba donde resalta la expresión de libertad y de jolgorio (Relatos salseros, s.f.).

8. Es un estribillo de la timba, un fragmento rítmico y melódico breve que se realiza con el baile (Elieíl Lazo, 2011).

9. Repeticiones de una o varias estrofas de una composición, similar al coro (Funk45, 2020).

10. Ritmo sincopado derivado del cinquillo cubano, originario de Cuba que estuvo presente en el escenario durante veinte años, aproximadamente, hasta la década de los 60. Es una parte netamente instrumental, donde se aprecian las cualidades de los instrumentistas (León, 2017).

11. Tipo de conjunto musical cubano, derivado de la orquesta típica o de viento, cuyo formato está constituido por flauta, violines, contrabajo, conga, timbal, güiro y piano, y se le ha incorporado la tumbadora, otros dos violines y tres cantantes (Delgado, 2017).

Características	Ejemplos
<p>Se logra una diferenciación entre la timba y la salsa debido a que en la misma canción puede darse un gran número de estribillos o coros. Usualmente, la letra de un nuevo coro añade o retira información de la letra anterior.</p>	<p>“La 5.ª Avenida” de NG La Banda (https://youtu.be/myCJ6VYwVmA):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 2:04 al 2:30 primer coro, • 3:15 al 4:04 segundo coro, utilizado como comienzo en el tema, • 4:56 al 5:36 improvisación sonera¹² del cantante; influencias del son, • 5:36 al 5:45 tercer coro utilizando información de la letra del coro anterior, • 6:16 al 6:40 cuarto coro, • 6:51 al 7:25 mismo coro fragmentado,¹³ • 7:30 al 8:05 quinto coro.
<p>El bajo sostiene el desarrollo rítmico-armónico influenciado por el jazz y el funk. Su escritura es percusiva y toma modelos de riffs del funk¹⁴ o de la percusión afrocubana, propiciando que la línea melódica se escuche fragmentada. El <i>ostinato</i>¹⁵ rítmico-armónico desarrollado por el piano se fija como base armónica de la canción. El tumbao del piano alcanza niveles complejos.</p>	<p>“La 5.ª Avenida” de NG La Banda (https://youtu.be/myCJ6VYwVmA):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 6:46 al 7:26 El coro logra mezclarse con el mambo de los metales y se crea el “mazacote”.
<p>La sincronía armónica suele ser laxa, la armonía¹⁶ se desgrana y los instrumentos cambian de acorde de forma irregular: la línea del bajo, el tumbao del piano y las melodías del cantante y los metales ingresan a tiempos diferentes a determinado acorde y se abandona con el mismo tipo de desfase.</p>	<p>“La 5.ª Avenida” de NG La Banda (https://youtu.be/myCJ6VYwVmA):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1:19 al 2:03

12. Es una forma de expresión musical espontánea y creativa que los músicos ejecutan sin seguir una partitura pre establecida (Alcalá-Galiano, 2007).

13. Se refiere a una técnica musical en la que un coro se divide en secciones más pequeñas para crear efectos específicos en la interpretación de una pieza (González, 2019).

14. Son breves frases melódicas que se repiten a lo largo de una canción, típicamente ejecutadas en la guitarra, aunque también pueden ser interpretadas en otros instrumentos (De Gorgot, 2015).

15. Es un método de organización, donde se logra un equilibrio en la composición y ejecución de compases mediante la repetición de secuencias de patrones rítmicos, armónicos o melódicos dentro de una frase musical (Aponte, 2022).

16. Concurrencia simultánea de notas, para producir acordes y, sucesivamente progresiones de acordes (Ocampo, 2020).

Características	Ejemplos
<p>En ocasiones, se percibe una superposición de planos tímbricos¹⁷ y de gestos melódico-rítmicos. Desde el lado rítmico y armónico, las secciones de las canciones entran y salen de la organización tonal¹⁸ para tomar por un momento apariencias caóticas, siendo un caos organizado.¹⁹</p>	<p>“La Bruja” de NG La Banda (https://youtu.be/NgF5fGkRnOg?si=7viHLnoccNQYJXWs):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 2:19 al 3:07 caos organizado
<p>En ocasiones, se percibe una superposición de planos tímbricos²⁰ y de gestos melódico-rítmicos. Desde el lado rítmico y armónico, las secciones de las canciones entran y salen de la organización tonal²¹ para tomar por un momento apariencias caóticas, siendo un caos organizado.²²</p>	<p>“La Bruja” de NG La Banda (https://youtu.be/NgF5fGkRnOg?si=7viHLnoccNQYJXWs):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 2:19 al 3:07 caos organizado
<p>Usualmente hay un momento de ruptura donde los tumbaos del bajo y piano transforman sus arreglos <i>jazzeados</i> con el fin de acercarse más hacia el <i>funk</i>, el rock o el <i>hip hop</i>. Usualmente, se denomina <i>moña</i>²³ a los elementos de música negra americana.</p>	<p>“La Bruja” de NG La Banda (https://youtu.be/NgF5fGkRnOg?si=7viHLnoccNQYJXWs):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 3:38 al 4:33
<p>Hay secciones denominadas mazacote, bomba o despelote, donde el fluir rítmico-armónico dominante de la canción hace un pare para dar pase a las improvisaciones percusivas. También pueden aparecer baterías electrónicas y ritmos secuenciados.²⁴</p>	<p>“La Bruja” de NG La Banda (https://youtu.be/NgF5fGkRnOg?si=7viHLnoccNQYJXWs):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 4:20 al 5:12

17. Consiste en organizar los sonidos en diferentes planos o capas sonoras, teniendo en cuenta las características tonales, timbres y frecuencias de los instrumentos o voces (Vega, 2021).

18. Forma en que se estructura la música alrededor de un tono central (Villegas, 2010).

19. Existencia de organización en los acordes, a pesar de que se plasman armonías y ritmos distintos (Páez, 2021).

20. Consiste en organizar los sonidos en diferentes planos o capas sonoras, teniendo en cuenta las características tonales, timbres y frecuencias de los instrumentos o voces (Vega, 2021).

21. Forma en que se estructura la música alrededor de un tono central (Villegas, 2010).

22. Existencia de organización en los acordes, a pesar de que se plasman armonías y ritmos distintos (Páez, 2021).

23. Una suerte de figura musical repetitiva interpretada por instrumentos de viento. En su concepción original, solía ser improvisada y cumplía la función de conectar dos secciones dentro de un arreglo musical (Ahí nama, 2011).

24. Son los ritmos que están organizados en patrones que se repiten. Es una técnica común en géneros como la música electrónica, el *hip hop* entre otros (Trigueros, 2022).

Características	Ejemplos
El despelote o mazacote usualmente concluye en una cadencia rítmica vigorosa llamada bloque. Al finalizar dicho bloque la música vivencia momentos de silencio absoluto. Inmediatamente, se reinicia con el movimiento y ritmo anteriores.	<p>“La Bruja” de NG La Banda (https://youtu.be/NgF5fGkRn0g?si=7viHLnoccNQYJXWs):</p> <ul style="list-style-type: none"> • 5:36 a 6:20

Nota. López-Cano (2007) y Páez (2021).

Historia de la timba en Cuba

Según González y Casanella (2020), aproximadamente en la década de los 70 la timba nace en Cuba, donde:

La incorporación gradual de nuevas maneras de tratar los planos y contrastes rítmicos, la exacerbada tensión, y sonoridades agresivas, la dislocación de elementos, etc., son algunos de los rasgos fundamentales que irían marcando el estilo compositivo e interpretativo de las jóvenes generaciones de entonces, y dio lugar a una resultante sonora-expresivaailable bien diferenciada de la de épocas anteriores. (párr. 10)

Aunado a esto, *Cultura Cubana* (2020) expone que:

La Timba constituye un término que surgió, dentro del ámbito musical cubano, en la década de los años 90. Es el fenómeno más importante en la música popular cubana de ese período. Musicalmente, se hallan en determinados componentes que fueron aportados por la legendaria banda Irakere, así como también por la rumba, debido a que era muy frecuente y habitual el empleo de la frase: la timba está buena. (párr. 1)

En relación al discurso de la timba, López-Cano (2005) expone que nace de un periodo relevante acaecido en Cuba, siendo esta la situación económica desfavorable a principios de 1990, debido a que el país habanero experimentó una profunda crisis que se extendió por varios años, llevando al gobierno a imponer decisiones drásticas frente a las necesidades económicas y sociales del pueblo.

En la visión de Reggiani (2015), la timba puede ser comprendida como una nueva sonoridad de la salsa, pero con gran influencia de la música originaria de EE. UU., y no solo vinculada a la interpretación musical, sino al escenario sociopolítico denominado “Período especial”, por la crisis económica que se generó a consecuencia de la disolución de la Unión Soviética y el incremento del embargo de EE.UU. a Cuba. Esto demandó que todo lo proveniente de la isla se censurara o prohibiera, desencadenando el pronunciamiento del pueblo (citado en Navarro, 2017).

Según López-Cano (2005) este género está dirigido a un público determinado, en donde se transmite una forma de comportamiento particular con repercusión en la identidad musical que logra diferenciarse de otros estilos musicales. El mismo autor

brinda un ejemplo claro, que cuando el reguetón se instaló en el mundo musical, la timba continuó siendo influyente y consumida y su público no disminuyó. Esto se debió a que este género, con sus características estilísticas, marca una diferencia notable con otros géneros bailables de origen caribeño, incluyendo la salsa. Cabe destacar también que, en la timba, los músicos cubanos hacen gala de su virtuosismo musical proveniente de la formación artística recibida donde el dominio técnico, los arreglos y la interpretación son característicos.

Historia de la timba en el Perú

Cosamalón y Rojas (2020) hacen un recorrido por la historia de la música cubana en el Perú y narran que se remonta a la llegada, desarrollo y expansión del género habanero en Latinoamérica, partiendo del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. La música cubana fue incluida en repertorios de diferentes formatos, entre ellos los dúos. Por ejemplo, el dúo de Eduardo Montes y César Augusto Manrique, quienes se hicieron populares en el año 1911 por sus grabaciones con la compañía norteamericana *Columbia Records*. Esto contribuyó a que la música cubana, junto al vals, la marinera, el tondero, el yaraví, etc. ocupará un lugar importante en el consumo y gusto de los limeños. Así mismo, hubo otros formatos, como las bandas militares, que también facilitaron su popularidad, logrando ser incluidas en los discos y presentaciones en retretas.

Debido al avance tecnológico en la industria discográfica, así como en la radio y el cine, a partir de 1920 el intercambio cultural se vio beneficiado, tanto a nivel nacional como internacional, logrando su expansión por el continente americano y favoreciendo la solidificación de la imagen e identidad de la cultura popular de masas. Cuba se convirtió en uno de los primeros países en incorporar a la industria musical internacional las danzas y los ritmos de raíces afro, respaldados en la década de 1920 por un creciente nacionalismo representado por el movimiento afrocubano, liderados por las élites intelectuales y artísticas de Cuba (Moore, 1997).

A partir de la década de 1925 se dio a conocer una gran variedad de formatos cubanos de son y rumba, entre ellos los tríos, los sextetos y los septetos. Posteriormente, las orquestas con formato de *jazz bands* lograron popularidad en varios países de Latinoamérica, especialmente, en aquella década considerada por los historiadores como "La era dorada del son". Agrupaciones como el Sexteto Habanero y el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro colaboraron en un crecimiento interno y, luego, alcanzaron su internacionalización, firmando contratos para compañías norteamericanas, entre ellas, la *RCA Victor* o la *Columbia Records*, que se encargaron de extender a estas agrupaciones hacia países de la periferia (Gonzales, 2010).

La cultura cubana también logró expandirse por el continente americano gracias a la participación de artistas y músicos cubanos en películas de la industria cinematográfica mexicana, a lo que se suman las giras realizadas durante los años 40 y 50, contribuyendo así a que otros ritmos, instrumentos y bailes fueran más conocidos y logran introducirse en el contexto cultural de diversos países latinoamericanos.

En el caso peruano, en 1919, se encontraba en un proceso político denominado La Patria Nueva, siendo Augusto B. Leguía el presidente de la república. Esta década trajo consigo un contexto moderno y de desarrollo para la capital. Asimismo, el Estado promovió el nacionalismo en el ámbito cultural que se vio reflejado en el apoyo a representaciones

culturales peruanas, facilitando la creación de nuevos circuitos de difusión comercial, por lo que se organizaron actividades públicas sobre las expresiones andinas y criollas. Asimismo, se logró la internacionalización de estilos norteamericanos, como el *one step*, *charleston*, *fox trot*, el tango argentino y posteriormente, los escenarios limeños se vieron dominados por la música cubana al finalizar la década de 1920, extendiéndose a otros lugares del Perú. Agrupaciones como la de Eliseo Grenet, pianista, compositor y director de grandes espectáculos en teatros reconocidos de Lima, representaron la música cubana en aquella época. Otras orquestas dignas de ser mencionadas en los años 30 fueron la *Jazz Band* del maestro Armando Romeu Jr., el Trío Matamoros y el elenco dirigido por Ernesto Lecuona (Cosamalón y Rojas, 2020).

En 1947 llegó al Perú la orquesta Habana Cuban's, cuyo percusionista, coreógrafo y bailarín Guillermo Nicasio Regueira "El Niño", fue un músico que vivió en este país, y contribuyó enormemente debido a que transmitió sus enseñanzas en relación a los conceptos rítmico-sonoros, bailes y cantos de la cultura afrocubana y con la introducción de instrumentos como el bongó y las congas en la música peruana (Cosamalón y Rojas, 2020).

Los mismos autores señalan que la salsa entró con fuerza a Lima en 1970, por medio de coleccionistas, bares, salsódromos, la televisión y la radio. Muchas orquestas que conservaban los formatos tradicionales de sonora, realizaron cambios instrumentales; por ejemplo, la incorporación del trombón en la sección de vientos, e incluyeran en sus repertorios, temas de agrupaciones de moda tanto de Nueva York como de Puerto Rico. Aunque la salsa fue uno de los géneros preferidos de los peruanos en la década de los 80, otros músicos como Óscar D'León y Tito Puente, preservaron un repertorio con temas cubanos, al igual que Celia Cruz, quien mantuvo el son, la guaracha, el bolero, el chachachá y la rumba. Dichos artistas reunieron a grandes multitudes en La Feria del Hogar, evento de gran trascendencia a nivel nacional, entre los años 80 y parte de los 90 (Cosamalón y Rojas, 2020).

Las agrupaciones timberas llegan a Lima junto al logro de su internacionalización, en los años 90, haciendo un recorrido por diversos escenarios cuya representación estuvo a cargo de orquestas como NG la Banda, Paulito FG, Issac Delgado, La Charanga Habanera, Manolito Simonet y su Trabuco, Juan Formell y los Van Van, Van Van. Aunado a un público fanático y bailarín, las casas productoras de espectáculos y diversos *disc jockeys* facilitaron su ampliación y formalización en EE.UU., Europa y Latinoamérica, generando atención y aceptación de un porcentaje significativo de seguidores y amantes del *latin jazz*, la salsa y la música cubana (Acosta, citado en Gómez, 2017).

Johnny Hidalgo, *manager* y productor de espectáculos, refiere que orquestas como La Charanga Habanera y Manolito Simonet y su Trabuco lograron ingresar con fuerza en el escenario musical limeño, aproximadamente, a finales de los 90, popularizando el nuevo ritmo de la música cubana y consolidándose en distritos como San Juan de Lurigancho, La Victoria, Los Olivos, e incluso en El Callao. Dicho productor también manifiesta que la principal acogida que tuvo la timba en la ciudad de Lima fue en el público más joven, por lo que su popularidad se acuñó en las discotecas de los barrios de la capital, acompañada de una fuerte campaña de difusión en la radio y la televisión peruana. Hasta el día de hoy, este público juvenil continúa apreciando y estableciendo vínculos con la timba, desde su baile espontáneo hasta la adquisición

de gestos, hábitos, vocabulario y costumbres que forman parte de su puesta en escena. Hidalgo afirma que La Charanga Habanera con los temas “El Temba” y “Lola, Lola” y Manolito Simonet y su Trabuco con “Y todavía no” y “El Águila” fueron las orquestas que rompieron con las fórmulas establecidas por la salsa, imponiéndose en las radios salseras, en la prensa escrita y los programas de televisión, mostrando la vitalidad de la timba al Perú (J. Hidalgo, comunicación personal, 2018).

Reseña de Ng La Banda y Los Conquistadores de la Salsa

En el artículo denominado Los sonidos de la música cubana: *Evolución de los formatos instrumentales en Cuba* publicado por Armando Rodríguez en el año 2015, se describe al grupo musical cubano NG La Banda, creado por el flautista José Luis Cortés, “El Tosco”, como “La inventora y promotora del estilo musical denominado *Timba*, el cual es motivo de controversias y críticas por parte de algunos sectores de la sociedad e intelectualidad cubana” (p. 67). Dicho grupo musical fue caracterizado como una banda que impone algo particular: “Un timbre, un estilo, una manera de hacer la músicaailable cubana de una gran riqueza rítmica y armónica con fuerza en los metales” (Delirio Habanero Rumba Bar, 2019, párr. 2).

NGLaBanda hizo una combinación de las innovaciones de grupos que le antecedian con canciones propias, creando un estilo musical que no era songo, rumba, rock, *jazz* o *funk*. Sin embargo, sí incluía estos estilos mezclados entre sí, siendo su elemento más destacado, algo nuevo, que nació en los barrios de La Habana. Cortés, su fundador, le denominó Timba a este nuevo estilo, por lo cual se convirtió en una agrupación influyente en la mayor parte de las bandas de timba (Moore, 1997).

Por otro lado, Robert Armas, director de Los Conquistadores de la Salsa, relata que la agrupación se fundó en 1996 en la ciudad de La Habana, en pleno apogeo de la timba. En 1997 viajan a Lima contratados por algunos salsódromos, como menciona Pabel Fernández, trompetista y fundador de la orquesta, tenía el propósito de competir con orquestas que en aquel entonces gozaban de prestigio, por lo que fue necesario organizar un repertorio con canciones de agrupaciones de salsa, dejando de lado su repertorio de temas originales de timba (R. Armas, comunicación personal, 2019). Y es que, en el Perú, los productores de este género, con el transcurrir del tiempo tuvieron que adaptar la timba con el fin de hacerla más comercial, para el consumo del público.

Esta adaptación se dio, precisamente, al realizar la simplificación de los elementos musicales. Así mismo, Armas refiere que, posteriormente, la agrupación buscó seguir conquistando los escenarios limeños con orquestas conformadas por grandes músicos peruanos y cubanos, y a pesar de que no desechó la idea de mantener la timba como género principal, la unión de músicos con diferentes formaciones y culturas, significó la mezcla de interpretaciones musicales diferentes de este intergénero, lo cual propició que la timba tomara otras características sonoras. En 1998, Los Conquistadores de la Salsa graban su primera producción discográfica, considerada el primer disco de timba producido, masterizado y difundido en el Perú. Aquí se aprecia el uso de elementos musicales característicos de la timba, entre los que se pueden mencionar las intervenciones de las voces en idioma inglés con elementos de *rap*, la batería electrónica y los sintetizadores heredados de la fusión de la música cubana con la norteamericana (López-Cano, 2007). En esta producción, uno de los componentes de mayor importancia

es el tumbao del piano, el cual aportó a la orquesta un sello propio y original que la caracteriza hasta ahora. A diferencia de la salsa, donde el tumbao cumple el rol de acompañante, en la timba tiene un papel protagónico, proporcionando un elemento más llamativo y creativo al ensamble, diferenciándolo de las otras orquestas, por lo que fue tomado como un gancho comercial.

Hallazgos

En esta sección se plasmarán los hallazgos encontrados por Abel Páez en su tesis de maestría *La Timba en Cuba y en Perú: Un análisis musical comparativo de los temas "No se puede tapar el sol" de NG la Banda y "Fururu Farará" de Los Conquistadores de la Salsa* realizada en el año 2021. Dichos hallazgos se obtuvieron del análisis musical de los conceptos armónicos, melódicos y rítmicos en la sección de vientos de los temas antes mencionados para comparar las diferencias musicales.

Análisis del tema "No se puede tapar el sol"

Nos enfocaremos en el análisis de la forma del arreglo y de los diversos recursos rítmicos utilizados por el arreglista.

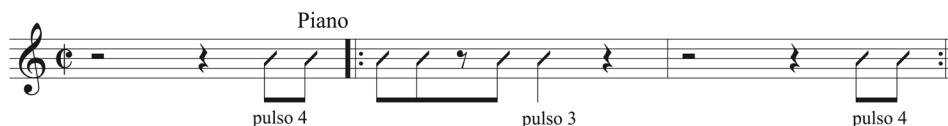
a) Estructura y recursos rítmicos:

Introducción

- El piano ejecuta el "tumbao" representativo del arreglo. El arreglo inicia con el piano ejecutando como único instrumento el patrón rítmico-melódico que servirá de acompañamiento en secciones posteriores.

Figura 1

Tumbao de piano



Nota. Elaboración propia.

Un segundo paso es identificar el recurso rítmico que caracteriza a esta sección del arreglo. En este caso en particular, encontramos que el inicio y final de frase coinciden con las acentuaciones marcadas por la clave de son 2-3.

Figura 2
Clave 2-3



Nota. Elaboración propia.

Las secciones de vientos y de percusión se integran con un nuevo riff y aparece un nuevo patrón rítmico, esta vez ejecutado por la sección de vientos acompañada por el resto de la banda.

Figura 3
Riff sección de vientos



Nota. Elaboración propia.

A diferencia del patrón de piano inicial, este invierte la frase a una clave 3-2. Usualmente, este tipo de tratamiento de la clave necesita de una justificación. En este caso, el factor de iniciar con el piano sin acompañamiento es lo que mitiga el efecto de conflicto rítmico producido por el cambio de clave.

Solo de vientos 1 - Cambio la clave a rumba 3-2

En esta sección los vientos adquieren un rol protagónico desarrollando líneas melódicas,²⁵ a diferencia de los patrones previamente ejecutados.

Figura 4
Línea melódica sección de vientos



Nota. Elaboración propia.

25. Se trata de la sucesión de notas que conforman la melodía principal de una canción. Esta estructura sirve como fundamento para los instrumentos musicales y las voces que intervienen en la pieza (Fabián, 2022).

Además, si analizamos la estructura rítmica de las frases, se nota que la clave se ha modificado. La primera frase concluye en el contratiempo del pulso 4, coincidiendo con la clave rumba 3-2.

Figura 5
Clave 3-2



Nota. Elaboración propia.

Coro - Estrofa

- Coro sobre el patrón de piano inicial. Regresa a la clave de son 2-3: Para realizar el cambio de clave, el arreglista agrega un compás a la sección anterior, dando un total de compases impares. Ese compás contiene una frase de percusión que complementa la entrada de las voces al coro, además de definir los acentos de la clave original que se mantendrá a lo largo del arreglo.

Figura 6
Coro



Nota. Elaboración propia.

- Estrofa en contrapunto con la sección de vientos: El arreglista retoma el recurso de las líneas melódicas en los vientos, esta vez con la intención de complementar la línea melódica ejecutada por el cantante. El diálogo entre coro y estrofa se repite cuatro veces antes de continuar con la siguiente sección.

Solo de vientos 2

- Transición: Se inicia con una frase melódica ejecutada en unísono por los instrumentos melódicos de la banda, seguido de un espacio de 4 compases donde la sección rítmica establece el ritmo y armonía de la nueva sección. La línea melódica principal se caracteriza por el uso de tresillos²⁶ como recurso rítmico:

Figura 7*Tresillos*

Nota. Elaboración propia.

Coro 1 - Mambo 1

- Coro - Guía sobre el patrón inicial del piano. El diálogo entre cantante y coristas se repite tres veces antes de pasar al mambo 1.
- Mambo: La frase melódica de los vientos mantiene la estructura rítmica de la clave previamente establecida. Se repite tres veces al igual que el coro.

Coro 2

- Los coristas introducen un nuevo coro; sin embargo, el marco musical se mantiene igual. Los instrumentos melódicos retoman la frase en unísono del inicio de la sección D, con la finalidad de hacer una transición a la siguiente sección.

Coro 3 - Mambo 2

- Nuevo Coro - Guía sobre el patrón inicial del piano. La misma idea musical de los anteriores coros. La característica propia de esta sección es que el arreglista introduce un coro sin acompañamiento armónico, únicamente acompañado por la sección rítmica.
- Mambo 2: El arreglista introduce una nueva frase para los vientos, manteniendo los recursos rítmicos previamente presentados.

26. Secuencias de tres notas que deben ejecutarse en el lapso temporal correspondiente a una negra musical (Morales, 2016).

Sección final: Coro 4 - improvisación - melodía final

- Los cantantes utilizan la estructura del coro para improvisar nuevas letras y melodías. Como sección final el arreglista utiliza el saxofón tenor y un sintetizador para presentar una melodía final acompañada de una nueva progresión armónica.

a) Recursos armónicos: Los cantantes utilizan la estructura del coro para improvisar nuevas letras y melodías. Como sección final el arreglista utiliza el saxofón tenor y un sintetizador para presentar una melodía final acompañada de una nueva progresión armónica.

Progresiones diatónicas (dentro de la tonalidad)

- Cadencias perfectas: La introducción del piano expone la cadencia armónica del coro de la canción. En este caso, el arreglista utiliza una cadencia perfecta de dominante - tónica como base armónica.

Figura 8

Cadencia perfecta



Nota. Elaboración propia.

- Cadencia II - V - I: Además de la cadencia perfecta, el arreglista utiliza la cadencia II - V - I, cadencia popularizada en la música norteamericana.

Figura 9

Cadencia I-V-I



Nota. Elaboración propia.

- Dominantes secundarias. En el diálogo entre la voz y la sección de vientos de las estrofas, el arreglista incorpora estos acordes.
- Cadencia II - V - I: Además de la cadencia perfecta, el arreglista utiliza la cadencia II - V - I, cadencia popularizada en la música norteamericana.

Figura 10

Dominantes secundarias

The musical notation for Figure 10 consists of two staves. The first staff begins with a C#m75b chord. The melody then moves to F#7, which is labeled as the 'dominante secundario del grado VI'. This is followed by a Bm7 chord. The second staff starts with a G chord, then moves to A7alt, D6, and finally B13, which is labeled as the 'dominante secundario del grado II'. The piece concludes with a double bar line.

Nota. Elaboración propia.

Progresiones modales

- Por otro lado, se puede apreciar el uso de recursos armónicos alejados del concepto diatónico. Por ejemplo, el uso de los modos.

Figura 11

Progresiones modales

The musical notation for Figure 11 consists of two staves. The first staff is labeled 'Ab lidio' and contains the chords Gm7/Ab and Fm#7/G. The second staff is labeled 'G lidio' and contains the chords Gm7/Ab and Fm#7/G. The melody is characterized by the use of triplets throughout.

Nota. Elaboración propia.

En el gráfico podemos observar el uso del modo lidio en la línea melódica, ejecutada por la sección de vientos al final de los solos de vientos 2. Otro ejemplo se da en el final del arreglo, donde el saxo tenor y el sintetizador ejecutan una melodía teniendo como base armónica diversos modos sobre un pedal de dominante:

Figura 12

Modos

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff is labeled 'A mixolidio' and 'A 13sus4'. The second staff is labeled 'A locrio', 'Bbmaj7/A', and 'Bm7'. The notation includes various chords and melodic lines.

Nota. Elaboración propia.

Modulaciones

- El arreglista utiliza las progresiones II-V-I y desarrolla modulaciones por nota común. Cabe señalar, que es el primer solo de vientos donde se utiliza este recurso.

Figura 13

Modulaciones por nota común

The image shows three staves of musical notation in F major. The first staff is labeled 'F mayor', 'Gm7', 'C13b9', and 'Fmaj7'. The second staff is labeled 'Eb mayor', 'Fm7', 'Bb13b9', and 'Ebmaj7'. The third staff is labeled 'Db mayor', 'Ab13sus4', and 'A13sus4'. The notation includes various chords and melodic lines.

Nota. Elaboración propia.

- Otra alternativa de ejecutar las modulaciones es por movimiento paralelo. El arreglista modula el acorde modificando su altura, pero manteniendo la misma función del acorde.

Figura 14
Modulaciones mayores y menores

The musical score consists of three staves. Staff 1 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a triplet of eighth notes, followed by a melodic line leading to a G13 chord. A modulation to a major second (upward) is indicated, leading to an A13sus4 chord. Staff 2 starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It features a triplet of eighth notes, followed by a melodic line leading to a Bb13 chord. A modulation to a minor second (upward) is indicated, leading to a B7(b9) chord. Staff 3 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a 'break' section with a D/G chord, followed by a modulation to a minor second (downward) indicated by a C# and F# chord. The melodic line continues through a C/E chord and a B/D# chord, ending with another 'break' section.

Nota. Elaboración propia.

a) Disposición y conducción de voces: A continuación, un análisis de los recursos usados por el arreglista en la disposición de voces de la sección de vientos.

Súper estructuras: Cuatriadas

- A lo largo de la pieza, el arreglista utiliza estructuras de cuatriadas²⁷ que tienen como nota base una extensión del acorde al que pertenece. A este recurso se le conoce como súper estructuras y es particularmente desarrollado por pianistas de jazz.

Figura 15
Cuatriadas

The musical score shows a sequence of four-note chords (cuatriadas) over a series of chords. The chords are labeled as A13sus4, A13b9, A13sus4, and E7b13b9/A. The notes are arranged in a way that they overlap with the notes of the underlying chords, creating a smooth transition between them.

Nota. Elaboración propia.

En el gráfico podemos observar que el primer *voicing*²⁸ de vientos es un *sim7* sobre el acorde de *la* suspendido, utilizando las notas propias de la escala para formar la estructura de cuatro notas.

Este tipo de recursos permite una conducción de voces fluida hacia los acordes dominantes, ya que usualmente el cambio de acorde conduce las voces por movimiento oblicuo.

27. Se refieren a acordes compuestos por cuatro notas que se superponen con intervallos específicos con respecto a la nota fundamental (Ramírez, 2011).
28. La disposición de las notas de un acorde que puede ser ejecutado en un instrumento musical (Vicent, 2020).

Figura 16*Movimientos oblicuos*

Nota. Elaboración propia.

Esta vez el arreglista emplea una súper estructura sobre un acorde menor. La estructura es la de un acorde de *si bma*7.

Súper estructuras: Triadas

- El arreglista emplea en los solos de vientos 2 las triadas como súper estructura. En este caso, la conducción de voces dentro de una cadencia armónica tonal no es tan efectiva como en las cuatriadas, por lo que el arreglista emplea un movimiento armónico paralelo entre voces. En este caso el movimiento se da por medio tono descendente.

Figura 17*Movimiento paralelo*

Nota. Elaboración propia.

Análisis del tema "Fururú Farará"

- Estructura y recursos rítmicos:** Al igual que en el ejemplo anterior, nos enfocaremos en el análisis de la forma del arreglo y de los diversos recursos rítmicos utilizados por el arreglista. El piano expone el montuno inicial. Las secciones de voces y de percusión se integran al montuno del piano. La clave rítmica es la clave rumba 2-3. El número de compases de la sección es impar, lo que facilita una transición a una nueva clave rítmica.

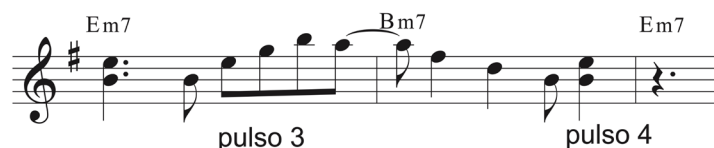
Solo de vientos 1

- La sección de vientos ejecuta un material melódico nuevo. Éste se caracteriza por introducir una clave rítmica. Al pasar de una sección con cantidad de compases impar, el arreglista ejecuta un cambio hacia la clave de son 2 - 3.

Figura 18*Clave 2-3*

Nota. Elaboración propia.

Este tipo de recurso, de interrumpir la resolución de clave, exige que la nueva clave se invierta, pero en este caso, el arreglista utiliza un silencio en el último compás antes de cambiar de sección, aprovechando así el efecto de la clave interrumpida para resaltar la nueva sección.

Figura 19*Clave interrumpida*

Nota. Elaboración propia.

Estrofa 1 (Balada)

- El piano ejecuta una breve introducción previa a la primera estrofa de la canción. Esta sección se caracteriza por la ausencia de instrumentos de percusión y de clave. Resalta el uso de sonidos sintetizados de cuerdas y un acompañamiento de piano orquestado, alejado del tradicional montuno.
- El cantante expone la primera estrofa: el arreglista incorpora una frase ejecutada por todos los instrumentos de la banda con la finalidad de pasar hacia una sección con una orquestación más densa.

Figura 20*Piano orquestado*

Nota. Elaboración propia.

Estrofa 2 (Salsa)

- La banda completa se incorpora a la nueva estrofa de la canción. Esta sección establece el ritmo de salsa sobre la clave de son 2-3. Además, se caracteriza por un constante diálogo entre la sección de vientos y la voz principal.
- Final de estrofa: la sección rítmica cambia el acompañamiento. El cierre de esta sección se caracteriza por un cambio en la sección rítmica y una nueva estrofa en la letra de la canción. Lo más resaltante es el piano que cambia el montuno por un patrón de influencia cha-chá.

Solos de vientos y Pre - coro

- Re-exposición de los solos de vientos para pasar a una nueva sección vocal. Esta sección retorna al patrón rítmico de salsa sobre la clave son 2-3, basándose en la introducción del arreglo.
- Pre-coro basado en el cierre de la anterior sección. Al igual que el final de estrofa, la sección rítmica cambia el acompañamiento; sin embargo, en la continuación de la estrofa, la orquesta vuelve al patrón de salsa que acompaña la mayoría del arreglo.

Figura 21

Tumbao de piano

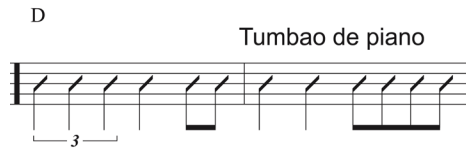


Nota. Elaboración propia.

- Coro y "mambo" de vientos de conclusión: Los cantantes ejecutan el coro expuesto en la introducción del arreglo. Luego, los vientos ejecutan un "mambo" para ir hacia un nuevo coro.

Coro 2

- El piano retoma el montuno del inicio del arreglo para pasar hacia el coro. Al igual que el coro anterior, el arreglista vuelve a presentar el montuno de piano antes de ir al nuevo coro. Esta vez no cambia de clave, pero incorpora una frase que anticipa el "tumbao".

Figura 22*Tumbao de piano anticipado*

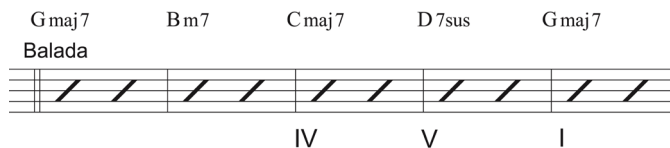
Nota. Elaboración propia.

- Coro y “mambo” nuevo: Siguiendo el mismo esquema, el arreglista introduce un nuevo coro seguido de un “mambo” de vientos para dirigirse hacia una nueva sección. Sin embargo, esta vez el “mambo” es un diálogo entre las voces y la sección de vientos. Las voces se encargan de anticipar el coro de la siguiente sección.

Coro final

- Nueva sección, diálogo entre coristas - bomba. Esta vez el coro se reparte en 2 frases. La primera armonizada en voces y la segunda en unísono. Esta sección se caracteriza por la ausencia de una línea de bajo, ejecutando en su lugar efectos rítmicos. A este recurso se le conoce popularmente como “bomba”.
- Re-exposición del coro. La sección rítmica retoma sus roles de los coros anteriores.
- Mambo final y conclusión. Se retoma el mambo del coro 1, para finalizar el arreglo con un acorde en el pulso uno del compás final.

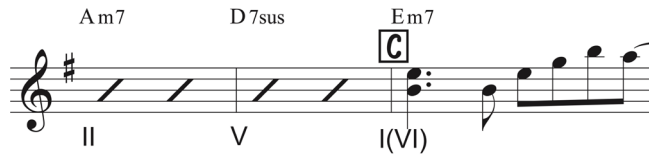
- a) **Recursos armónicos:** El lenguaje armónico empleado en el arreglo se caracteriza por un sonido comercial, el cual según Huron (1989) son los sistemas de sonido utilizados para entornos comerciales cuyo objetivo principal es crear un ambiente agradable e influir en los estados emocionales. Influenciado por la música popular de la década de los 90.

Progresiones diatónicas (dentro de la tonalidad)**Figura 23***Cadencias perfectas*

Nota. Elaboración propia.

Figura 24

Progresiones II - V - I



Nota. Elaboración propia.

Dominantes sustitutas

- Son los acordes dominantes que comparten el mismo intervalo de tritono en su composición y pueden reemplazarse entre sí.

Figura 25

Dominantes sustitutas

D7sus D^b7(#11) Cmaj7



Nota. Elaboración propia.

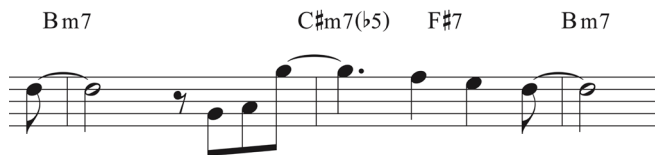
En este ejemplo, *reb7* reemplaza a la dominante de *do* que es *sol7*. Ambos acordes contienen las notas *fa-si* que conforman el intervalo de tritono.

Dominantes secundarias

- Acordes fuera de tonalidad, pero con función diatónica al conducir a un acorde dentro de la tonalidad.

Figura 26

Dominantes secundarias



Nota. Elaboración propia.

En este caso *fa#7* resuelve hacia el tercer grado de *sol* mayor, *si* menor.

- a) **Disposición y conducción de voces:** El arreglista se limita al uso de recursos propios de la música popular. La sección de vientos ejecuta en su mayoría líneas en unísono o de diálogo entre trompetas, trombón y saxo. Por otro lado, la sección rítmica interpreta libremente el esquema armónico del arreglo, sin utilizar disposiciones especificadas por el arreglista. Sin embargo, podemos identificar un recurso en el penúltimo mambo de vientos.

Conducción por terceras

- El arreglista utiliza intervalos de terceras para repartir las voces entre los vientos.

Figura 27

Conducción por terceras



Nota. Elaboración propia.

Conclusiones del análisis comparativo de las 2 canciones

- El análisis realizado sugiere que existen similitudes y diferencias entre los arreglos musicales de dos piezas que comparten la influencia afrocubana, pero provienen de distintas épocas y diferentes contextos.
- La canción "No se puede tapar el sol", presenta una variedad de recursos musicales de influencia norteamericana y afrocubana. El lenguaje innovador del arreglo se caracteriza por la confluencia de dichos elementos musicales. Asimismo, hay una clara explotación del uso de la sección de vientos, resaltando las líneas melódicas, cambios armónicos con modulaciones constantes y superestructuras. Además, el dominio de los recursos rítmicos afrocubanos por parte del arreglista, queda evidenciado en los cambios de clave rítmica entre secciones, incluso se emplea un lenguaje armónico que abarca desde las progresiones más elementales hasta las más complejas presentes en corrientes musicales alternas a la música cubana.
- Por otro lado, la canción "Te veo Fururú farará" presenta un lenguaje musical de influencia "popular comercial". Mientras la estructura del arreglo es bastante similar al de "No se puede tapar el sol", son los recursos y el lenguaje musical los que marcan la diferencia. Un lenguaje armónico diatónico caracteriza el desarrollo del arreglo. Además, el énfasis en la sección vocal coloca a la sección de vientos en un plano secundario.
- A través de estos análisis, con respecto a la evolución del género musical conocido como "timba", se concluye también que el enfoque experimental de los arreglos de NG La Banda da paso a una visión comercial y de comunicación masiva que tienen Los Conquistadores de la Salsa.

El siguiente cuadro muestra de manera esquemática las conclusiones antes descritas:

Tabla 2
Análisis Comparativo

	“No se puede tapar el sol”	“Te veo Fururú Farará”
Recursos armónicos	<ul style="list-style-type: none"> • Influencia rítmica afrocubana. • Uso de la clave son 2 - 3, 3 - 2, rumba 3 - 2. • Se estructura en 8 secciones: Introducción, solo de vientos 1, coro-estrofa, solo de vientos 2, coro 1 - mambo 1, coro 2, coro 3 - mambo 2, sección final. 	<ul style="list-style-type: none"> • Influencia rítmica afrocubana y pop. (balada) • Uso de la clave son 2 - 3 y rumba 2 - 3. • Se estructura en 8 secciones: Introducción, solo de vientos 1, estrofa 1 (balada), estrofa 2 (salsa), solo de vientos - pre coro, coro, coro 2, sección final - coro final.
Recursos armónicos	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de progresiones diatónicas: Cadencias perfectas, II - V - I, dominantes secundarias. • Progresiones modales. • Modulaciones por nota en común y movimiento paralelo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de progresiones diatónicas: Cadencias perfectas, II - V - I, dominantes secundarias y dominantes sustitutas.
Disposición y conducción de voces	<ul style="list-style-type: none"> • Super estructuras: Cuatriadas, conducción oblicua. • Super estructuras: Terceras, conducción paralela. 	<ul style="list-style-type: none"> • Conducción de voces por terceras.

Nota. Elaboración propia.

El análisis detallado de la sección de vientos en las composiciones “No se Puede Tapar el Sol” y “Fururu Farara” ofrece una visión exhaustiva de las características musicales en cuanto a composición e interpretación de la timba. Se observa una marcada distinción entre la influencia comercial y las raíces vanguardistas de este género, así como las adaptaciones necesarias para responder y satisfacer tanto al público como al mercado musical. Asimismo, se resalta la importancia de la formación musical y la destreza técnica de los músicos al interpretar la timba, especialmente en el contexto peruano, donde la lectura de partituras presenta desafíos significativos (O. Huaranga, comunicación personal, 2019). La colaboración entre músicos cubanos y peruanos emerge como un factor crucial que influye en el sonido y el estilo de la timba en el Perú, contribuyendo con nuevas perspectivas a su evolución y expresión artística. En síntesis, este estudio ilustra la complejidad y la diversidad inherentes a la timba como género musical, así como los retos y oportunidades que enfrentan los arreglistas y músicos en la composición, interpretación y difusión musical.

Análisis de las entrevistas personales

Para complementar el análisis musical comparativo, se recopiló información relevante proveniente de entrevistas realizadas a seis músicos y productores musicales con una sólida experiencia musical y con conocimientos en el ámbito de la timba. Esta información incluyó la evaluación de las opiniones y experiencias compartidas por los entrevistados.

Dichas entrevistas han sido realizadas por Abel Páez en su tesis de maestría *La Timba en Cuba y en Perú: Un análisis musical comparativo de los temas "No se puede tapar el sol" de NG la Banda y "Fururu Farará" de Los Conquistadores de la Salsa* (2021) a seis músicos y productores musicales de timba.

En el análisis musical realizado se observó que el tema "Fururu Farara" presenta un lenguaje musical de influencia "popular comercial", la estructura del arreglo es similar al de "No se puede tapar el sol", y los recursos y el lenguaje musical detallan la diferencia. Un lenguaje armónico diatónico que caracteriza el desarrollo del arreglo y el énfasis en la sección vocal sitúa a la sección de vientos en un rol secundario.

Así mismo, se percibe en una de las secciones del tema, la carencia de instrumentos de percusión y de clave y se destaca el uso de sonidos sintetizados de cuerdas y un acompañamiento de piano orquestado que se aparta del tradicional montuno. Así, el lenguaje armónico utilizado en el arreglo se particulariza por un sonido comercial, influenciado por la música popular de la década de los años 90.

Además, el arreglista se restringe al empleo de recursos característicos de la música popular. En su mayoría, la sección de vientos ejecuta líneas en unísono o dialoga entre trompetas, trombón y saxofón. En contraste, la sección rítmica interpreta el esquema armónico del arreglo de forma libre, prescindiendo de las disposiciones especificadas por el arreglista.

Así mismo, en estas diferencias de interpretación de un mismo tema por músicos peruanos o cubanos, se ha observado que en los procesos de creación musical que muestran los arreglistas-orquestadores cubanos de la música popularailable cubana en los 90 se han desarrollado sobre una base de inteligencia histórica permitiéndoles llevar a cabo síntesis musicales de manera efectiva. La creación musical cubana debe entenderse como un resultado de la identidad nacional y cultural de Cuba. A todo esto, se suma el virtuosismo derrochado por los músicos cubanos proveniente de un sistema educativo artístico que ha fomentado una excelente formación musical, lo cual ha contribuido al gran dominio técnico de los músicos en los arreglos y en la interpretación.

Por ende, la diferencia entre las interpretaciones del mismo tema radica en dos aspectos cruciales: los arreglos musicales que por su alto nivel y complejidad son accesibles, únicamente, a músicos con formación académica de Cuba o similar a ella, de manera que deben ser adaptados para ser interpretados a un nivel técnico por músicos de las orquestas de Lima. En segundo lugar, otros aspectos son la adecuación, modernización o adaptación de los elementos musicales, los cuales se simplifican con el fin de entretener al público.

En consecuencia, la agrupación Los Conquistadores de la Salsa simplificó el tema "Fururu Farará" con el propósito de hacerlo más atractivo al público consumidor joven y aficionados al baile. En esta simplificación se eliminaron las improvisaciones

instrumentales donde se resaltan el virtuosismo y el soneo, así como los arreglos inspirados en elementos jazzísticos, los cuales requieren de un alto nivel técnico.

Para conocer a mayor profundidad las razones detrás de la simplificación de los elementos musicales en el tema "Fururú Farará", se requiere comprender que dicha técnica implica un importante cambio en el formato original. Este consiste en la transcripción y en la realización de arreglos de una composición que inicialmente fue concebida para un conjunto más extenso. Es así que, esta técnica se seleccionó con el objetivo de alcanzar ciertos propósitos, como simplificar el tema para hacerlo más sencillo y lograr mayor aceptación por parte del público.

Así mismo, este aspecto se puede relacionar con la escena musical timbera peruana, donde las orquestas se desenvuelven dentro de un margen ajustado debido al emergente mercado musical interno. Y es que estas orquestas suelen rotar de discoteca en discoteca y disponer de 30 a 60 minutos en cada presentación, obligándolos a reducir sus repertorios y enfocarse en interpretar las partes más comerciales.

Una de las entrevistas realizadas fue a Oscar Huaranga (2019), músico, productor y arreglista musical quien manifiesta que hay músicos locales de salsa o de timba que han llegado a un alto nivel de ejecución. Dicho productor considera que en promedio solo el 30% al 40% de los músicos de salsa o timba han completado sus estudios superiores, y en el caso de los instrumentistas de viento, este porcentaje alcanza hasta el 60%. A estos músicos les cuesta leer partituras o un arreglo nuevo, acentuando como dificultad principal el nivel de entrenamiento técnico musical.

Oscar Huaranga revela que él fue quien grabó la primera versión original de "Fururú Farará", en los 90 y la versión moderna fue grabada en su estudio. La diferencia que encontró fue que la primera vez había más cubanos y solo dos peruanos. En la última versión tocaron dos peruanos la percusión, sin embargo, no presentaba la misma esencia. Huaranga considera que muchas veces al buscar actualizar el arreglo o estilizarlo se pierde la esencia del tumbao, de esa bomba que se aprecia en la primera versión del tema. Así pues, revela que el objetivo de los músicos cubanos es grabar con sus propios músicos, pero en Lima, a pesar de tener la misma idea, no existen músicos preparados para una grabación, porque no poseen el nivel técnico ni la experiencia.

Al seguir indagando en los testimonios se halló que, para Pabel Fernández, trompetista y fundador de la orquesta Los Conquistadores de la Salsa, uno de los objetivos por el cual se contrataba algunas orquestas era para que compitieran con otras con mayor reconocimiento o popularidad, por lo que se tuvo que montar un repertorio basado en canciones de otras orquestas o agrupaciones, renunciando así a su repertorio original de timba. Y es que los productores de timba en el Perú, como es el caso de Robert Armas, con el paso del tiempo han ido adaptando la timba con el objetivo de que el público la consuma mucho más, es decir, se ha buscado que sea más comercial (P. Fernández, comunicación personal, 2019).

Robert Armas, fundador de la orquesta Los Conquistadores de la Salsa considera que la agrupación, musicalmente hablando, ha tenido una evolución y madurez a lo largo del tiempo, y es que, en términos de grabación, la tecnología actual ofrece nuevos dispositivos con una calidad de sonido mejorada. Sin embargo, en

vivo, la experiencia es diferente, puesto que se produce un enriquecimiento musical y una prolongación del tema debido al contacto directo con el público. Durante las presentaciones en vivo, se hace hincapié en los coros y en la interacción de los cantantes con el público (R. Armas, comunicación personal, 2019).

Sin embargo, el músico César Vega, ex director de la Banda Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música refiere que la versión de Los Conquistadores de la Salsa refleja un claro desinterés por la integridad musical y es que al parecer su principal objetivo es simplemente entretener al público. Vega resalta una notable falta de afinación, ausencia de cohesión en la sección de metales y desorden en la percusión. Por lo que no solo simplificaron la música, sino que también la desfiguraron. Las improvisaciones vocales, en lugar de destacar el virtuosismo y el soneo, se centran en temas sociales superficiales que no contribuyen a la calidad de la interpretación (C. Vega, comunicación personal, 2019).

Así mismo, Rubeldys López manifestó en la entrevista que sin lugar a dudas hay una clara diferencia en la sonoridad. Aunque el director realizó algunos ajustes al arreglo, la segunda versión fue interpretada por músicos diferentes, muchos de los cuales pertenecían a la nueva generación. López agrega que él de manera personal escuchó interpretar el tema a la agrupación y, refiere que lo extendieron aún más, siendo esta una característica distintiva de la timba. Así mismo, añade que en este género es crucial interactuar con el público, yendo al ritmo del ánimo y entusiasmo de este (R. López, comunicación personal, 2019).

Otro testimonio a considerar es el de Johnny Hidalgo, manager y productor de espectáculos quien afirma que el tema original "Fururú Farará" es de Robert Armas. Sin embargo, al transcurrir los años, Armas observó que algunos acordes, especialmente en el tumbao, requerían modernizarse o simplificarse, y de esto resultó la versión actual. Dicho tema tiene veinte años aproximadamente y la generación actual tiene otras influencias musicales. Es por eso que, grupos dedicados a la timba que poseen popularidad en el público joven, poseen una sonoridad diferente. El mismo productor plantea que Robert no intenta copiar esa sonoridad, pero sí necesitó simplificar la versión original, haciéndolo más sencillo y simple para que el público actual lo asimilara más rápido (J. Hidalgo, comunicación personal, 2018).

Como conclusión de esta información se considera que, en Perú, muchas orquestas que se dedican a la timba han experimentado una evolución significativa, han simplificado sus arreglos musicales, adaptándolos a géneros más comerciales como el timbatón o el reguetón. Esta simplificación involucró una reducción en la complejidad musical, favoreciendo la accesibilidad para el público peruano y buscando una mayor aceptación comercial. A pesar de ello, dicha adaptación ocasionó cambios resaltantes en la sonoridad y en la ejecución de la música, caracterizados por acordes modernizados y una improvisación mayor, distanciándose de la esencia original de la timba cubana. Y es que la timba cubana se caracteriza por tener sus propios repertorios y una interpretación más arraigada a sus raíces y la timba peruana tiende a basarse en covers y adaptaciones, con un enfoque variado entre la percusión y la armonía.

Por tanto, un ejemplo concreto de esta evolución es la agrupación Los Conquistadores de la Salsa que han simplificado temas como "Fururú Farará" para

hacerlos más atractivos para un público joven y bailador. Esta simplificación ha llevado a la omisión de partes instrumentales más complejas, como improvisaciones y arreglos jazzísticos, adaptándolos a un nivel técnico más accesible para los músicos de las orquestas de Lima.

Además, se pueden apreciar diferencias notables entre la versión original de un tema como "Fururú Farará" y una versión más moderna. En la última, interpretada por músicos peruanos, se evidencian dificultades para reproducir los arreglos originales, que requirieron un alto nivel técnico y musical. La versión más actualizada tiende a presentar desafinaciones, falta de cohesión en la sección de metales y percusión, debido a la adaptación de los acordes y la falta de experiencia en la interpretación de la timba cubana.

La evolución de la timba en el Perú ha generado cambios significativos en la sonoridad, la interpretación y la ejecución musical. Si bien esta adaptación busca una mayor aceptación comercial, también ha implicado una pérdida de la esencia y la complejidad musical presentes en la timba cubana original.

Rol de autores Credit

APD:

Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento

La investigación fue autofinanciada por el propio autor.

Conflicto de interés

El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas y códigos de conducta para la investigación realizada, de acuerdo al código de ética de la Universidad Nacional de Música y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

- Alcalá-Galiano, C. (2007). *La improvisación en la historia de la música y de la educación: estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 a 14 años* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. Biblios-e Archivo. <http://hdl.handle.net/10486/2404>
- Ahínama. (2011, octubre 01). *Moña (música)* [Publicación en foro]. WordReference. <https://forum.wordreference.com/threads/mo%C3%B1a-m%C3%BAsica.2257552/>
- Alegria, D. (2006). Timba y tumbao, juntos y/pero no revueltos: estrategias de producción musical y gestualidad en la actual música popularailable cubana. *Revista Ensayos: Historia y teoría del arte*, (11), 133-144. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/49917>
- Aponte, E. (2022). *Estrategias didácticas tecnológicas para mejorar el ritmo musical en los estudiantes del tercer grado de educación secundaria de la I.E. La Inmaculada, Bagua 2021* [Tesis de maestría, Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo]. Repositorio de Tesis USAT. <http://hdl.handle.net/20.500.12423/5731>
- Cosamalón, J. y Rojas, J. (2020). *¡Qué cosa tan linda! Una introducción al estudio de la salsa en el Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Cultura Cubana*. (2020, julio 16). *La timba*. <http://culturacubana.net/12-2-1-la-timba/>
- De Gorgot, E. (2015). *Guía básica para entender el funk*. Jot Down. https://www.jotdown.es/2015/12/guia-basica-para-entender-el-funk/#google_vignette
- Delgado, B. (2017). *Salsa y década de los ochenta. Apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsera de Bogotá* [Tesis doctoral, Universidad de Valladolid]. UVaDOC Repositorio Documental. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/25706>
- Delirio Habanero Rumba Bar. (2019, 10 de abril). *NG LA Banda* [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/deliriohabaneromx/photos/a.929113117290006/1193812400820075/?type=3&eid=ARD540kJS2CDKDXlydzT-gSL-CWVJHvyHj7Zlx47AQxkHHVoU9ilWSS4xEIM5z8oBloFeEQoOQ9JcC0X>
- Eliel Lazo. (2011, 15 de abril). *Marcha son montuno o tumbao* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=rJjRXCcq4ls#:~:text=La%20marcha%2C%20son%20montuno%20o,hacen%20mover%20al%20mundo%20entero>
- Fernández, D. (2012). Propuestas de la simplificación de la notación musical de dos taquígrafos del Senado de la Nación Argentina. *Revista Cruz de Sur*, (3), 137-169. https://www.revistacruzdelosur.com.ar/Numeros_001-010/RHCZDS-00304-Fernandez_Calvo-Notacion_musical.pdf

- Fabián, D. (2022). *Relación entre el lenguaje musical y la interpretación del repertorio de los estudiantes de piano de la carrera profesional de música del Conservatorio Regional de Música del Norte Público "Carlos Valderrama", 2018* [Tesis de pregrado, Conservatorio Regional de Música del Norte Público "Carlos Valderrama"]. Renati. <https://renati.sunedu.gob.pe/handle/sunedu/3311972>
- Funk45. (2020). *¿Qué es un estribillo en la música? Definición y ejemplos*. <https://funk45.com/es/que-es-un-estribillo-en-la-musica/>
- Gómez, J. (2017, 04 de enero). *Leonardo Acosta y su otra visión de la música popular cubana. Géneros musicales y fusión. La Jiribilla*. <http://www.lajiribilla.cu/leonardo-acosta-y-su-otra-vision-de-la-musica-popular-cubana-generos-musicales-y-fusion/>
- González, A. (2019). *Coro consciente: la conciencia en el trabajo coral por medio del desarrollo del oído interno* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional Javeriano. <http://hdl.handle.net/10554/44201>
- González, N. y Casanella, L. (2020, 7 de noviembre). *La timba cubana, un intergénero contemporáneo*. CidMuc. Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. <https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2020/11/07/la-timba-cubana-un-intergenero-contemporaneo/>
- Huron, D. (1989). Music in Advertising: An Analytic Paradigm. *The Musical Quarterly*, 73(4), 557-574. <https://doi.org/10.1093/mq/73.4.557>
- León, J. (2017). *Aplicación de los recursos armónicos, rítmicos, melódicos y orquestales del jazz afrocubano utilizados por Tito Puente en la década de 1950 a 1960, en composición inédita* [Tesis de pregrado, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil]. Repositorio Digital UCSG. <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/9532>
- López-Cano, R. (2005, diciembre). Del barrio a la academia. Introducción al dossier sobre timba cubana. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9), 1-17. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/165/del-barrio-a-la-academia-introduccion-al-dossier-sobre-timba-cubana>
- López-Cano, R. (2007). El chico duro de La Habana. Agresividad, desafío y cinismo en la timba cubana. *Latin American Music Review*, 28(1), 24-67. <https://doi.org/10.1353/lat.2007.0014>
- Moore, R. (1997). *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. University of Pittsburgh Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vkh3b>
- Morales, S. (2016). *Caracterización del estilo musical por fraseo* [Tesis de maestría, Instituto Politécnico Nacional]. SABER. <https://www.saber.cic.ipn.mx/SABERv3/Repositorios/webVerArchivo/26080/1>

- Navarro, C. (2017). Vera, J., y Vélez, J. (2018). *Timba de altura, desde Ecuador para La Habana: Evolución del lenguaje, técnica, estilo y formato de la batería y los timbales en la timba* [Tesis de pregrado, Universidad de Las Américas]. RE-UDLA. <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/6725>
- NGLaBanda.(s.f.). Biografía NGLaBanda. <https://web.archive.org/web/20161012131306/http://www.nglabanda.net/es/biografias>
- Ocampo, D. (2020). *La yuxtaposición armónico-métrica y el bajo eléctrico* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional Javeriano. <http://hdl.handle.net/10554/52885>
- Páez, A. (2021). *La Timba en Cuba y en Perú: Un análisis musical comparativo de los temas "No se puede tapar el sol" de NG la Banda y "Fururu Farara" de "Los Conquistadores de la Salsa"* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/19606>
- Rabanal, R. (2023). *Construcción del Tumbao en el Bajo Eléctrico de "Sal" Cuevas dentro del lenguaje de la Fania All Stars* [Tesis de pregrado, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio Académico UPC. <http://hdl.handle.net/10757/660173>
- Ramírez, R. (2011). *Generación de música con gramáticas formales* [Tesis de maestría, Instituto Politécnico Nacional]. Repositorio Digital IPN. <http://www.repositoriodigital.ipn.mx/handle/123456789/9241>
- Relatos salseros.(s.f.). *Timba cubana: historia y características*. <https://relatossalseros.com/cultura/salsa-que-es/timba-cubana-historia-y-caracteristicas/>
- Sierra, J. y Casado, A. (2012). *Poesía en Música: Guía didáctica para el profesor*. Fundación Juan March, Departamento de Actividades Culturales. <https://recursos.march.es/web/musica/jovenes/poesia-en-musica/pdf/guia-poesia-en-musica.pdf>
- Trigueros, J. (2022). Ritmos, arte y geometría. *Revista Pensamiento Matemático*, 12(1), 85-137. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8447537>
- Vega, V. (2021). Ni la lira, ni el bongó... La construcción de la Música Nueva en Cuba desde la órbita de Musicalia (1927-1946). *Resonancias*, 26(50), 242-247. <https://doi.org/10.7764/res.2022.50.14>
- Vera, J., y Vélez, J. (2018). Arreglos musicales para dos pasillos ecuatorianos aplicando recursos melódicos, rítmicos y orquestales de la timba cubana [Tesis de pregrado, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil]. Repositorio Digital UCSG. <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/11785>
- Vicent, C. (2020, 26 de febrero). *Voicings drop 2 y 4*. El blog de Carlos Vicent. <https://carlosvicentblog.com/2020/02/26/voicings-drop-2-y-4/?fbclid=IwAR23xiOezWFARNz4jbWaiuSpm9lomYoMXr9VAv5F6VX46XSIUdCxJWuCW2o>

Villegas, D. (2010). *Individualidades armónicas – estudio sobre el concepto lúdio-cromático de organización tonal* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional Javeriano. <http://hdl.handle.net/10554/4489>

Zenet. (2019, 29 de marzo). Zenet: “En Cuba hay tantos buenos músicos por la formación que reciben allí” / Entrevistado por José Durán. Diario *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/musica/entrevista-zenet-nuevo-disco-guaperia-boleros-cubanos-antiguos>