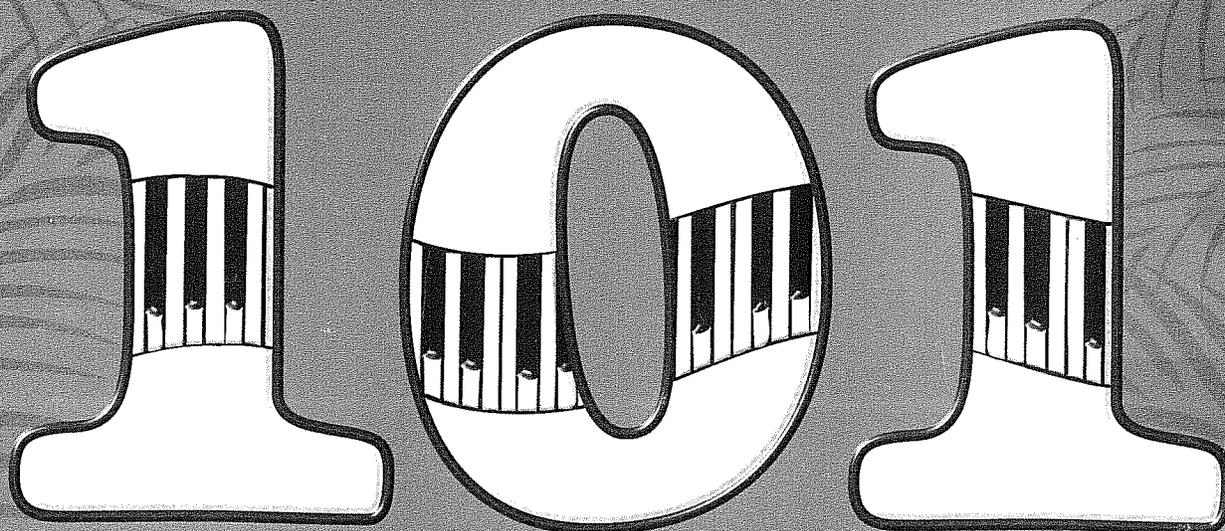


Bi-Lingual (English/Spanish) ❖ Bilingüe (Inglés y Español)

W. Andrew Schloss  
School of Music  
University of Victoria  
Victoria BC CANADA V8W 2Y2  
TELEPHONE: 250 721-7931



# MONTUNOS

by *Rebeca Mauleón-Santana*

Author of the  
*Salsa Guidebook*

2 CDs  
included

SHER MUSIC CO.

\$28

## Part II

### *Foundations of Afro-Caribbean Piano* (1840s-1950s)

In previous centuries, the piano's role in Cuban music evolved primarily from the Western classical tradition; as Cuba was a strategic point for European trade in the Americas, all of the latest musical fads in Europe would immediately become introduced into Cuban concert halls and social clubs reserved for the bourgeoisie. In addition to the symphonic and operatic traditions, music for solo piano was extremely popular, although limited to the latest European styles—the Spanish *zarzuela* being perhaps the most prominent. Likewise, Cuban music and dance styles quickly traveled to Europe—and throughout the Americas—creating new trends with their infectious blend of African and European roots. Perhaps the most important of the early Cuban styles is the *contradanza*, a descendent of the European *contredanse*. In the early 18th century, Cuban composers incorporated many African rhythmic concepts into the popular dance form, creating a truly “Creole” style. The *contradanza* would give birth to several styles which would lead to the development of the *danzón*, one of Cuba's most important creations (also considered the national dance).

On the opposite side of the “upper class” music world, Cuba's rural music was flourishing within an entirely different set of circumstances, mostly through the hardship of slavery. The richness of Afro-Cuban folkloric and “peasant” music brought forth much more of the African presence on the island, particularly through the drum, as well as the improvisational and antiphonal (call-and-response) aspects so common among both sacred and secular styles of African music. Also, Spanish *música campesina* (peasant music) would greatly shape the development of Cuba's popular music, as would Flamenco music and dance. The Spanish guitar became the quintessential instrument in the representation of the *trova* genre, and also inspired the creation of the Cuban *tres*, a double or triple-stringed, three-note guitar, which would become the signature instrument of the most important predecessor to today's popular

## Segunda Parte

### *Fundamentos del Piano Afrocaribeño* (1840-1950)

En siglos anteriores el papel del piano en la música cubana evolucionó primordialmente de la tradición clásica occidental. Siendo Cuba un punto estratégico para el comercio europeo en las Américas, todas las últimas modas musicales de Europa se introducían de inmediato en las salas de concierto y clubes sociales cubanos reservados para la burguesía. Además de las tradiciones sinfónicas y operáticas, la música para solo de piano era popularísima, aunque limitada a los últimos estilos europeos, siendo quizá la zarzuela española la más prominente. Igualmente, los estilos de música y baile cubanos viajaban rápidamente a Europa y a las Américas, creando nuevas corrientes con su mezcla infecciosa de raíces africanas y europeas. Quizá el más importante de los estilos primitivos cubanos sea la *contradanza*, descendiente de la *contredanse* europea. A principios del siglo dieciocho los compositores cubanos incorporaron muchos conceptos rítmicos africanos a esta forma popular de música y baile, creando un estilo verdaderamente criollo. La *contradanza* haría nacer varios estilos que conducirían al desarrollo del *danzón*, una de las creaciones más importantes de Cuba, también considerada como el baile nacional.

En frente del mundo musical de las clases altas, la música rural cubana florecía dentro de un complejo enteramente diverso de circunstancias, sobre todo a través de las penalidades de la esclavitud. La riqueza de la música folclórica y campesina afrocubana trajo a la isla mucho más de la presencia africana, particularmente a través del tambor, así como los aspectos improvisacionales y antifonales (llamada y respuesta) tan comunes entre los estilos sagrados y seculares de la música africana. También la música campesina de España daría forma en gran manera al desarrollo de la música popular de Cuba, como la música y baile flamenco. La guitarra española se convirtió en el instrumento quintaesencial en la presentación del género de la *trova*, e igualmente inspiró la creación del *tres* cubano, una guitarra de doble o triple cuerdas de tres notas, que llegaría a ser el

Afro-Caribbean music: the *son*. It is the *tres* which literally shaped the piano's role within the structure of Cuban popular music in the early 1940's, when the piano would be officially incorporated into dance band format known as the *conjunto*. In the mean time, Cuban pianists stuck to the more through-composed European approach of the common practice period.

## THE CUBAN DANZON AND ITS PRECURSORS

By the early 19th century, Cuban pianists and composers began experimenting with many of the rhythmic elements created on the island, bringing about a new indigenous sound. One of the pioneers of Cuban musical nationalism was Manuel Saumell (1817-1870), whose body of works included many solo piano pieces based on Cuban Creole styles, including the aforementioned *contradanza*, a style written in both 2/4 as well as 6/8 meter. The following is an excerpt of one of his best-known *contradanzas* (in 2/4), entitled "Los Ojos de Pepa" (Fig. A):

instrumento típico del *son*, el predecesor más importante de la música popular afrocaribeña de hoy. Es el *tres* que literalmente formó el papel del piano dentro de la estructura de la música popular cubana a principio de los años cuarenta, cuando el piano se incorporaría oficialmente al formato del grupo musical para baile conocido como conjunto. Mientras tanto, los pianistas cubanos se adhirieron al acercamiento más compuesto europeo del período de la práctica común.

## EL DANZON CUBANO Y SUS PRECURSORES

Para comienzos del siglo diecinueve los pianistas y compositores cubanos empezaron a experimentar con muchos de los elementos rítmicos creados en la isla, produciendo un nuevo sonido indígena. Uno de los pioneros del nacionalismo musical cubano fue Manuel Saumell (1817-1870), cuyo cuerpo de obras incluyó muchas piezas para solo de piano basadas en estilos criollos cubanos, incluyendo la contradanza antes mencionada, un estilo compuesto en compás de 2 por 4 o 6 por 8. Lo que sigue es un fragmento de una de sus más conocidas contradanzas en 2 por 4, titulada "Los ojos de Pepa" (Fig. A):

Fig. A. "Los Ojos de Pepa," by Manuel Saumell, c. 1840.

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a tempo marking of quarter note = 84. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The second system continues the piece, ending with a 'ritard' (ritardando) marking and '(etc.)'.

Another of Cuba's most prolific early nationalists was pianist/composer Ignacio Cervantes (1847-1905), whose skill as a

Otro de los más prolíficos nacionalistas primitivos de Cuba fué el pianista y compositor Ignacio Cervantes (1847-1905), cuyo

classical pianist is reflected in his numerous works for solo piano. His command of the work of Beethoven, Liszt, Chopin and Bach—coupled with his devotion to Cuban nationalism—led to the creation of numerous works in the *danza* style. The *danza* is a more elaborate genre than its predecessor—the *contradanza*—and is the precursor to the *habanera* (mentioned shortly). In the following two excerpts of Cervantes’ compositions, note the rhythmic similarity to the North American Ragtime style. Cervantes spent some time in the US in the late 1870’s, and frequent travel between Cuba and the U.S.—particularly New Orleans—was not uncommon among musicians. The first excerpt is from a piece entitled “Danza Cubana No. 2,” which has a similar structure to that of Saumell’s *contradanza* (Fig. B):

talento como pianista clásico se refleja en sus numerosas obras para solo de piano. Su dominio de la obra de Beethoven, Liszt, Chopin y Bach, junto con su devoción por el nacionalismo cubano, lo llevó a la creación de múltiples obras en el estilo de la *danza*. La danza es un género más elaborado que su antecesor, la *contradanza*, y es la precursora de la *habanera* que pronto mencionaremos. En los dos fragmentos que siguen de las composiciones de Cervantes, nótese la similitud rítmica con el estilo norteamericano del Ragtime. Cervantes pasó algún tiempo en los Estados Unidos a fines de 1870, y entre los músicos no era infrecuente viajar entre Cuba y Estados Unidos, particularmente Nueva Orleans. El primer fragmento es de una pieza intitulada “Danza cubana número 2,” que tiene una estructura similar a la *contradanza* de Saumell (Fig. B):

Fig. B. “Danza Cubana No. 2,” by Ignacio Cervantes, c. 1875.



This second excerpt is much more complex, introducing more syncopation, as well as an increased degree of difficulty (Fig. C):

El segundo fragmento es mucho más complejo, e introduce más sincopación, así como un mayor grado de dificultad (Fig. C):

## C. "La Carcajada," by Ignacio Cervantes, 1878.

$\text{♩} = 84$

(etc.)

A similar phenomenon existed with the Puerto Rican version of the *danza*, which emerged during the mid 19th century as a combination of the Spanish *contradanza* with influences brought by Cuban immigrants to Puerto Rico. At one time considered vulgar by high society, the Puerto Rican *danza* became the island's consummate expression of national identity. Among the important innovators of the genre were pianist and composer Manuel G. Tavárez—considered one of its early pioneers—and Juan Morel Campos, a student of Tavárez, and one of the most prolific composers of the *danza*. Interestingly enough, much of the Cuban influence in the Puerto Rican *danza* style came from the Cuban *habanera* (mentioned below), particularly in the way it was danced. There are two general classifications of the Puerto Rican *danza*: romantic and festive, with many structural similarities to other Creole genres of

Un fenómeno similar existió con la versión puertorriqueña de la danza, emergida durante la mitad del siglo diecinueve como una combinación de la contradanza española con influencias por los inmigrantes cubanos a Puerto Rico. Considerada un tiempo vulgar por la alta sociedad, la danza puertorriqueña se convirtió en la suprema expresión de la identidad nacional de la isla. Entre los innovadores importantes del género estuvieron el pianista y compositor Manuel G. Tavárez, considerado uno de sus pioneros primitivos, y Juan Morel Campos, estudiante de Tavárez y uno de los más prolíficos compositores de la danza. Un fenómeno interesante es que mucha de la influencia cubana en el estilo de la danza puertorriqueña vino de la *habanera* de Cuba, particularmente en la manera en que aquella se bailaba. Hay dos clasificaciones generales de la danza puertorriqueña: romántica y festiva, con muchas similitudes

the era. As with most Afro-Caribbean styles, improvisation played an integral role in the development of the *danza* in Puerto Rico.<sup>9</sup>

Considered one of Cuba's most universal musical genres, the *habanera* became an instant international sensation, inspiring composers throughout the world, including Georges Bizet, who incorporated the style into his famed opera, *Carmen*. The *habanera* features a particular rhythmic pattern which is truly the signature of the style, and one that would be highly influential in the development of the Argentine *tango*, also called the *ritmo de tango* (shown in Part I):



Note that this rhythmic cell is already present in Saumell's piece (Fig. A) in the left-hand part of measures 3, 4 and 7.

Another of Cuba's prolific pianist/composers was **Ernesto Lecuona** (1895-1963), whose body of over 600 works includes over 70 *danzas*, numerous theatrical scores and songs. Lecuona is perhaps the most recognized Cuban composer throughout the world. In a hauntingly beautiful *danza* entitled "Danza Lucumí," Lecuona introduces a left-hand ostinato pattern which coincidentally matches the signature cell of the Cuban *danzón*, the final descendent in the evolution of the *contradanza* and *danza*. This cell (in measure 1) is known as the *cinquillo* pattern (also shown in Part I) (Fig. D):

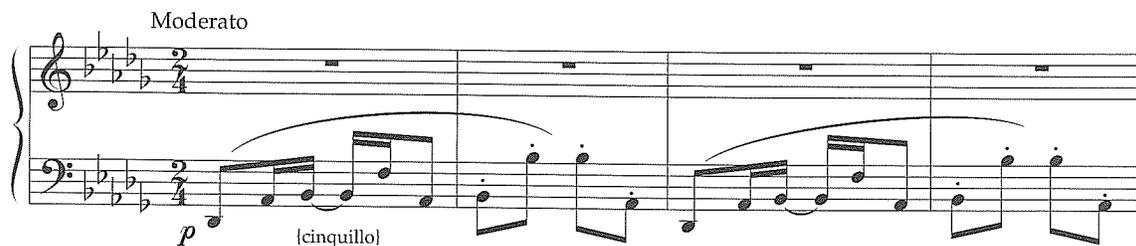
estructurales a otros géneros criollos de la época. Al igual que con la mayoría de los estilos afrocaribeños, la improvisación jubaba un papel integral en el desarrollo de la danza puertorriqueña.

Considerada uno de los géneros musicales de Cuba más universales, la *habanera* se convirtió en una sensación internacional instantánea, inspirando a compositores a través del mundo, incluyendo a Georges Bizet, quien incorporó este estilo en su famosa ópera *Carmen*. La *habanera* destaca un patrón particular rítmico que es realmente la firma del estilo, y que influiría altamente en el desarrollo del tango argentino, llamado también el *ritmo de tango*. (Véase en la Primera Parte):

Nótese que ésta célula rítmica está ya presente en la pieza de Saumell (Fig. A) en la parte izquierda de los compases 3, 4 y 7.

Otro de los prolíficos pianistas y compositores de Cuba fue **Ernesto Lecuona** (1895-1963), cuyo cuerpo de más de 600 obras incluye más de 70 *danzas*, numerosas obras teatrales y canciones. Lecuona es quizá el compositor cubano más renombrado del mundo. En una embrujada y bella *danza* intitulada "Danza lucumí," Lecuona introduce un patrón ostinato para la mano izquierda que coincidentalmente iguala la célula firma del *danzón* cubano, final descendiente de la evolución de la *contradanza* y *danza*. Esta célula (en el primer compás) se conoce como el patrón *cinquillo* (también manifiesto en la Parte Primera) (Fig. D):

[Fig. D. Fragment of "Danza Lucumí" by E. Lecuona & cinquillo pattern]



Unlike earlier forms, the *danzón* is slow in tempo, and much more varied structurally than the *contradanza* or the *danza*. Also, it was not necessarily meant for solo piano performance. The *danzón* developed within orchestral settings, and was first interpreted by the *orquesta típica*, an ensemble consisting of woodwinds, brass, strings and timpani drums (and also the primary instrumentation used to interpret the *contradanza*). The very first *danzón* was written in 1879 by Miguel Failde, and is entitled “Las Alturas de Simpson”. Here is an excerpt (Fig. E):

A diferencia de formas anteriores, el *danzón* es de compás lento y mucho más variado estructuralmente que a *contradanza* y la *danza*. Tampoco fue necesariamente concebido para solo de piano. El *danzón* se desarrolló dentro de conjuntos orquestales y fue interpretado al principio por la *orquesta típica*, conjunto consistente en instrumentos de viento, metal, cuerdas y tímpanos, y primera instrumentación usada para interpretar la *contradanza*. El primer *danzón* fue compuesto en 1879 por Miguel Failde, y se intitula “Las Alturas de Simpson.” He aquí un fragmento (Fig. E):

Fig. E. “Las Alturas de Simpson,” by Miguel Failde, 1879.

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a tempo marking of quarter note = 84. The first system contains two staves with a repeat sign. The second system also contains two staves with a repeat sign. The third system contains two staves with first and second endings marked '1.' and '2.' respectively. The piece concludes with '(etc.)'.

By the early 20th century, a smaller instrumentation emerged called the *charanga francesa* (later simply called the *charanga*), which consists of one wood flute (replacing both the woodwinds and brass of the *orquesta típica*), two violins, piano, contrabass, the *timbales* and the *güiro*. (The *conga* drum would be added in the 1940's). The typical *danzón* form consists of three sections, "A" being the introduction, which includes the *paseo*, "B" being the principal melody, which features the flute (which is followed by a repeat of "A"), and "C", which features the string section. In 1910, composer José Urfé added rhythmic elements of the Cuban *son* to the final section ("C"), further defining the form, which remained "ABAC".

Development of this section continued in the late 1930's, when brothers Orestes and Israel "Cachao" López expanded the *danzón* style with a section called *nuevo ritmo* ("new rhythm"), later called *mambo*. This new "D" section incorporated new instrumental and harmonic elements, and established a vamp over which the flute, violin or piano would improvise. While the piano part in the typical *danzón* form tends to be quite elaborate, often embellishing the melodic passages played by the flute or strings, the new vamp section keeps a fairly steady groove, often centering on the dominant of the *danzón* key (or moving ii-V over a V pedal).

The following is an excerpt of an original *danzón*, and although interpreted by solo piano with *güiro* accompaniment, features the bass and other percussion joining in at the *mambo* section, which features a syncopated piano *montuno* (or vamp) over the dominant of the original key (*the audio examples on the CD begin here*) (Ex. 1):

Para principios del siglo veinte emergió una instrumentación menor llamada la *charanga francesa*, o simplemente *charanga*, consistente en una flauta de madera (que reemplazó a los instrumentos de metal y de viento de la *orquesta típica*), dos violines, piano, contrabajo, los *timbales* y el *güiro*. (La tumbadora o conga se le añadiría en los años cuarenta.) La forma típica del *danzón* consiste en tres secciones: "A" que es la introducción e incluye el *paseo*, "B" que es la melodía principal, destacada por la flauta y que es seguida por una repetición de "A," y "C," destacada por la sección de cuerdas. En 1910 el compositor José Urfé añadió elementos rítmicos del *son* cubano a la sección final ("C"), ampliando la forma, que se quedó en "ABAC."

El desarrollo de esta sección continuó en los últimos años 30, cuando los hermanos Orestes e Israel López "Cachao" expandieron el estilo del *danzón* con una sección llamada *nuevo ritmo*, llamada más tarde *mambo*. Esta nueva sección "D" incorporó nuevos elementos instrumentales y armónicos, y estableció un tipo de ostinato o *montuno* sobre el cual la flauta, el violín o el piano improvisarían. Mientras que la parte del piano en la forma de *danzón* típico tiende a ser muy elaborada, embelleciendo con frecuencia los pasajes melódicos tocados por la flauta o las cuerdas, la nueva sección de *montuno* mantiene una puntuación fija, centrándose frecuentemente en la dominante de la clave del *danzón* (o moviéndose II-V sobre un pedal V).

El siguiente es un fragmento de un *danzón* original, y aunque interpretado por piano solo con acompañamiento de *güiro*, luego incorpora una sección rítmica con el bajo y otros instrumentos de percusión en la parte del *mambo*, donde se destaca un patrón sincopado de piano (también llamado *montuno*) sobre la dominante de la clave original (los ejemplos de audio en el CD comienzan aquí) (Ex. 1):

CD 1  
Track  
1

## Ex. 1. "El Panameño," by Rebeca Mauleón, © 1997

Notice that the recording demonstrates several variations of the montuno pattern. To illustrate these variations, let's take a look at the most common patterns, beginning with the *montuno* of the 1940s classic *danzón* "Almendra," written by Abelardito Valdés (Ex. 2):

THIS IS ALSO THE BASIS FOR "OYE COMO VA" BY TITO PUENTE, LATER DONE BY CARLOS SANTANA

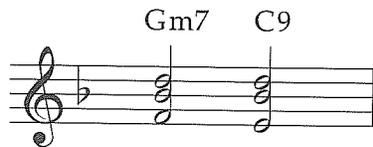
Nótese que la grabación demuestra algunas variaciones del patrón del montuno. Para ilustrar tales variaciones, echemos una vista a los patrones más comunes, comenzando con el montuno del *danzón* clásico de los años 40, escrito por Abelardito Valdés e intitulado "Almendra" (Ex. 2):

CD 1  
Track  
2Ex. 2. Traditional *montuno* pattern: *mambo* section of "Almendra," by Abelardito Valdés

This pattern may seem familiar to many readers; it is the same pattern from the Tito Puente classic “Oye Como Va,” which was made famous by Carlos Santana. Actually, Puente’s composition is based on the song “Chanchullo,” which was popularized by Cachao. The harmonic voicings of example 2 represent the most common piano voicing for II-V progressions in Afro-Caribbean music:

Este patrón quizá parezca familiar a muchos lectores; es el mismo patrón del clásico “Oye cómo va” de Tito Puente, hecho famoso por Carlos Santana. De hecho, la composición de Puente se basa en la canción “Chanchullo,” popularizado por Cachao. Las voces armónicas del ejemplo 2 representan la voz más común de piano para las progresiones de II-V en la música afrocaribeña:

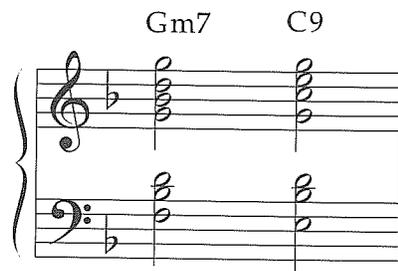
**II-V Voicing**



The left hand plays this voicing, while the right hand sometimes plays a root-position triad based on the II-chord, and a second inversion major triad on the V-chord (both chords with the bottom note doubled an octave above):

La mano izquierda toca esta voz, mientras la mano derecha toca a veces una tríada basada en el acorde II (supertónico), y una tríada mayor en segunda inversión de la dominante (V), ambos acordes con la nota de fondo doblada una octava arriba:

**Two-hand II-V voicing**



In a minor key, the II-chord would be a minor seventh chord with a flatted fifth degree (written throughout this book as *m7b5*):

En clave menor, el acorde II sería una séptima menor con quinta bemol (e indicada en el texto como *m7b5*):

**Minor II-V Voicing**



Another common *montuno* pattern consists of a left-hand, up-beat pattern against a right-hand, half-note or pulse pattern, such as the *montuno* from Félix Reina’s classic danzón, “Angoa” (Ex. 3):

Otro patrón de *montuno* común consiste en un patrón de contratiempo con la mano izquierda y la mano derecha tocando una pulsación de negras o blancas, como el *montuno* del clásico danzón escrito por Félix Reina, “Angoa” (Ex. 3):

CD 1  
Track  
3

Ex. 3. *Montuno* from "Angoa," by Félix Reina

The above example is interesting for several reasons, first and foremost because of its rhythmic pattern, and also because of its atypical harmonic progression: *i-im6-iim7b5-V7*. As previously mentioned, the most common *mambo* sections in early *danzón-mambos* consisted entirely of dominant chord *montunos* (with II-V progressions over a dominant bass *tumbao*).

A variation on this new pattern consists of a simple arpeggiation of the chords in ascending motion (Ex. 4):

El ejemplo de arriba es interesante por varias razones, primero que todo por su patrón rítmico, y también por su progresión armónica inusual: *i-im6-iim7b5-V7*. Como antes mencionado, las secciones de mambo más comunes del *danzón-mambo* primitivo consistían en *montunos* de acordes dominantes (con la progresión II-V sobre un pedal dominante tocado por el contrabajo).

Una variante de este nuevo patrón consiste en un sencillo arpeggio de los acordes de manera ascendente (Ex. 4):

CD 1  
Track  
4

Ex. 4. *Montuno* variation: arpeggiated chords

The earlier syncopated *montuno* (from example 3) is considered the most common pattern for the *cha-cha-chá* style, and will be discussed shortly.

In order to really appreciate these (and all) patterns, it is strongly recommended that the reader listen to the original recordings, in order to understand the placement of the patterns within the rhythm section.

*Suggested Listening: "Almendra," "Angoa," "Tres Lindas Cubanas," and other danzones.*

El primitivo *montuno* sincopado (del ejemplo 3) es considerado el patrón más común para el *cha-cha-chá*, que será presentado en breve.

Para realmente poder apreciar estos (y todos) los patrones, se recomienda que el lector escuche las grabaciones originales de las obras citadas en este libro para entender cómo se colocan estos patrones dentro de la sección rítmica.

*Música recomendada: "Almendra," "Angoa," "Tres lindas cubanas," y otros danzones.*