

Guía didáctica para el acompañamiento del son cubano en la guitarra

Monografía presentada para obtener el título de:

Licenciado en Música

Salomón Ochoa Gracia

Código: 2014175026

Asesor: Marius Díaz Moreno

Universidad Pedagógica Nacional
Departamento De Educación Musical
Facultad de Bellas Artes
Licenciatura En Música
Bogotá D. C. 2020

Resumen

El presente trabajo toma como punto de partida el estudio del son cubano, centrándose en los elementos caracterizadores de esta música, especialmente los que conciernen a la guitarra. Sin embargo, también son abordadas algunas visiones musicológicas relevantes dentro del género así como el componente histórico. Por otra parte se realiza el análisis de piezas musicales interpretadas en guitarra las cuales son presentadas junto a su respectiva transcripción. El trabajo concluye con la presentación de una guía didáctica del son cubano aplicada a la guitarra, la cual aborda todos los elementos expuestos durante el desarrollo de la monografía.

Abstract

This work takes as a starting point the study of the Cuban son, focusing on the characteristic elements of this music, especially those that concern the guitar. However, some relevant musicological visions within the genre are also addressed, as well as the historical component. On the other hand, the analysis of musical pieces performed on guitar is performed, which are presented together with their respective transcription. The work concludes with the presentation of a didactic guide of the Cuban son applied to the guitar, which addresses all the elements exposed during the development of the monograph.

Tabla de Contenido

INTRODUCCIÓN	1
1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN	4
1.1 Descripción del problema	4
1.2 Pregunta de investigación	6
1.3 Antecedentes	6
1.4 Justificación	9
1.5 Objetivos	10
1.5.1 Objetivo general	10
1.5.2 Objetivos específicos.....	10
2. EL SON CUBANO Y LA GUITARRA	10
2.1 El son cubano.....	10
2.1.1 Orígenes	10
2.1.2 Definiendo al son	19
2.1.3 Las claves rítmicas en el Son	26
2.1.4 Híbridos.....	32
2.2 Elementos tecno-estilísticos de la guitarra acompañante en el son	35
3. METODOLOGÍA	50
3.1 Metodología empleada.....	50
3.1.1 Enfoque cualitativo	50
3.1.2 Investigación descriptiva.....	51
3.1.3 Población (muestra).....	51
3.1.4 Instrumentos de indagación.....	53
3.3.5 Ruta metodológica.....	54
3.2 Desarrollo de la ruta metodológica	56
3.2.1 Recopilación y triangulación de datos	56
3.2.2 Transcripción y análisis musical	57
3.2.3 Elaboración a de la guía	98

3.2.4 Aplicación de la guía.....	102
3.2.5 Ajustes.....	108
4. CONCLUSIONES.....	110
5. REFERENCIAS.....	112
6. GUÍA DIDACTICA	117
ANEXOS.....	207

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1. Patrones recíprocos	27
Ilustración 2. Clave de Son	28
Ilustración 3. Clave de Son 3-2	29
Ilustración 4. Clave de Son 2-3	29
Ilustración 5. El manisero.....	30
Ilustración 6. Son de la loma.....	31
Ilustración 7. Patrones del tresillo y el bajo	31
Ilustración 8. Cinquillo con compás complementario.....	32
Ilustración 9. Anticipación armónica en 2/2	37
Ilustración 10. Anticipación armónica en 2/4	37
Ilustración 11. Rayado tradicional	38
Ilustración 12. Rayado tradicional 2	39
Ilustración 13. Ejemplo Rafael Cueto	40
Ilustración 14. Ejemplo Rafael Cueto con anticipación	41
Ilustración 15 Rafael Cueto Variación	41
Ilustración 16 Bordoneo para tango	42
Ilustración 17. Bordoneo de trova.....	43
Ilustración 18. Acompañamiento de Son con un bajo.....	43
Ilustración 19. Bordoneo de Son 1	44
Ilustración 20. Bordoneo de Son 2.....	44
Ilustración 21. Tumbao de bajo 1.....	46
Ilustración 22. Tumbao de bajo 2.....	47
Ilustración 23 Tumbao para tres 1, tipo nengón.....	48
Ilustración 24. Tumbao para tres 2.....	48
Ilustración 25. Tumbao para tres 3.....	48
Ilustración 26. Tumbao tipo nengón con bajo y clave	49
Ilustración 27. Para mi Cuba canto, primera progresión.....	60
Ilustración 28. Para mi Cuba canto, variación sobre primera progresión	60
Ilustración 29. Cadencia Frigia en Em.....	61
Ilustración 30. Aproximaciones cromáticas	62
Ilustración 31. Arpeggio en final de frase	62

Ilustración 32. Cadencia frigia en Dm	63
Ilustración 33. Dame la mano, Progresión armónica	64
Ilustración 34. Dame la mano, segunda progresión armónica.....	65
Ilustración 35. Dame la mano, montuno variación 1	65
Ilustración 36. Dame la mano, montuno variación 2	65
Ilustración 37. Son de la loma, Introducción armonizada	66
Ilustración 38. Son de la loma, II-V relacionado	67
Ilustración 39. Son de la loma, montuno.....	67
Ilustración 40. Fragmentos David Oquendo I	68
Ilustración 41. Fragmento David Oquendo II	68
Ilustración 42. Fragmento David Oquendo III	69
Ilustración 43. Fragmento David Oquendo IV	69
Ilustración 44. Fragmento David Oquendo V	70
Ilustración 45. Fragmento David Oquendo VI.....	70
Ilustración 46. Fragmento David Oquendo VII, ghost notes	71
Ilustración 47. Fragmento David Oquendo VIII, ghost notes	71
Ilustración 48. Fragmento David Oquendo IX.....	72
Ilustración 49. Fragmento David Oquendo X	72
Ilustración 50. Fragmentos David Oquendo XI	73
Ilustración 51. Fragmentos David Oquendo XII.....	73
Ilustración 52. Fragmentos David Oquendo XIII.....	74
Ilustración 53. Modelos de acompañamiento David Oquendo	75
Ilustración 54. Lágrimas negras, introducción	76
Ilustración 55. Lágrimas negras, ritmo.....	77
Ilustración 56. Lágrimas negras, bordoneos.....	77
Ilustración 57. Lágrimas negras, estrofa	77
Ilustración 58. Fragmentos de Lágrimas negras, dominante del quinto grado.....	78
Ilustración 59. Lágrimas negras, montuno	79
Ilustración 60. Razón y sentimiento, progresión armónica	81
Ilustración 61. Razón y sentimiento, bordoneos	82
Ilustración 62. Razón y sentimiento, "chasquidos"	83
Ilustración 63. Razón y sentimiento, Modelos de acompañamiento	84
Ilustración 64. Razón y sentimiento, Montuno	85
Ilustración 65. Canción, introducción	86

Ilustración 66. Canción, Dominantes secundarias.....	86
Ilustración 67. Ejemplo de acompañamiento de Pablo Milanés.....	87
Ilustración 68. Café, introducción y coro	88
Ilustración 69. Café, primera sección de la estrofa	89
Ilustración 70. Café, Segunda sección de la estrofa	90
Ilustración 71, William Vivanco, ejemplos de acompañamiento.....	90
Ilustración 72. EL cinquillo y la habanera usados por Emilio Grenet.....	92
Ilustración 73. Emilio Grenet, anticipación armónica.....	92
Ilustración 74. Patrón base del Bongó.....	93
Ilustración 75. Comparación del martillo del bongó con el rayado de la guitarra	94
Ilustración 76. Coincidencia del bajo de la guitarra con el bongó	94
Ilustración 77. Base rítmica de la conga y rayado de la guitarra.....	95
Ilustración 78. Bajos de la guitarra y golpe abierto de la conga.....	95
Ilustración 79. Patrones rítmicos de las maracas.....	96
Ilustración 80. Patrón de maracas y rayado de la guitarra.....	96

Índice de tablas

Tabla 1. Síntesis de los complejos genéricos	22
Tabla 2. Tipología de los instrumentos usados en el Son	13
Tabla 3. Cuadro de piezas Analizadas.....	58
Tabla 4. Para mi Cuba canto, forma.....	59
Tabla 5. Dame la mano, forma.....	62
Tabla 6. Son de la loma, forma	66
Tabla 7. Lágrimas negras, forma.....	75
Tabla 8. Razón y sentimiento, forma	80
Tabla 9. Canción o De qué callada manera, forma	85
Tabla 10. Café, forma.....	87
Tabla 11. Échale salsita, forma	91

INTRODUCCIÓN

Las posibilidades de la guitarra como instrumento armónico-melódico, junto a su fácil adquisición, han devenido la inserción de la misma en los más variados contextos y su popularización en un marco global. A pesar de sus estándares organológicos, los intérpretes de cada género reinventan y descubren las posibilidades del instrumento para situarla en un contexto determinado y darle voz propia dentro del mismo. Esta versatilidad y adaptación trae consigo un desarrollo paralelo de muchas visiones y maneras de interpretar el instrumento, tan distantes entre ellas que no es posible hablar de una sola técnica guitarrística, y por ende de una sola forma de enseñar y aprender su ejecución.

En el contexto del son cubano la guitarra juega un papel relevante como instrumento armónico, acompaña la evolución natural del género y crece en sus posibilidades interpretativas nutriéndose de otros ritmos. Por muchos años la guitarra sonera se aprendió en el contexto popular cubano lejos de las academias. Con la creciente divulgación y aceptación del son dentro de la Isla, el estudio del género no solo logra integrarse en las escuelas sino también en la propia identidad nacional, llegando a ser declarado patrimonio cultural inmaterial de la nación en 2012.

El lenguaje del son interesa a guitarristas de la escuela clásica cubana, quienes también componen inspirados en la sonoridad del género. Tal es el caso de Leo Brouwer y Carlos Fariñas, en cuya obra se reconoce a incidencia del mismo.

Sin embargo, a nivel internacional la guitarra sonera sigue el camino del aprendizaje empírico. La falta de recursos didácticos y material escrito en partitura fuera de Cuba, específicamente en nuestro país es notable y se traduce como un impedimento para su abordaje por parte de los guitarristas nacionales. Si se tiene en cuenta la alta difusión del género y su influencia no solo en Colombia, sino en todo el sector caribeño, se hace necesario un material escrito para su enseñanza.

Como producto de dicha inquietud nace esta propuesta, cuyo fin es recopilar los elementos técnicos y estilísticos esenciales que un guitarrista debe conocer para lograr una

justa interpretación del son. Con una serie de ejercicios de menor a mayor dificultad - acompañados de apuntes sobre cómo ejecutarlos, audiciones recomendadas o reseñas que ayudan a la contextualización del estudiante dentro del género - se aborda los fundamentos necesarios para una correcta interpretación.

Para la realización de la *guía* fue necesario una indagación profunda del son cubano, en primera instancia definir qué era: ¿Un género, un modo de hacer, un complejo genérico? La riqueza del estudio musicológico en Cuba brindaba una amplia gama de posibilidades, de tal manera que era menester definir al son en alguno de estos conceptos. Finalmente, el que respondió mejor a los requerimientos de este trabajo fue el Son cubano como género.

Una vez resuelta esta cuestión se hizo necesario identificar los elementos primordiales que caracterizaban y constituían al género y de alguna manera validarlos. Para dicho fin la revisión bibliográfica fue igualmente importante ya que ayudó a definir constantes dentro del mismo que concernían a la guitarra, entre ellas: la clave, el tresillo, el cinquillo y el tumbao. Sumado a esto, los análisis realizados y la revisión de material audiovisual como conferencias y clases magistrales grabadas de personajes relevantes dentro del género permitieron no solo corroborar dichos elementos, sino enunciar otros como lo fueron el bordoneo y los contratiempos dentro del son. Finalmente se realizaron varios análisis donde se puso en evidencia la aplicación de los elementos caracterizadores del género dentro de la guitarra.

El paso a seguir fue la creación de ejercicios que sintetizaran dichos elementos y que desembocaran en la guía. Una vez terminado el primer prototipo, el material fue socializado entre estudiantes de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional. A partir de un intercambio de conocimientos señalaron los puntos fuertes y los aspectos a mejorar en el planteamiento de los ejercicios. Esta retroalimentación contribuyó a la reestructuración de algunos elementos de la guía.

El trabajo está organizado en seis secciones: En el primer capítulo, se aborda los aspectos generales de la investigación y se expone los lineamientos previos a la realización del trabajo.

Por otra parte, el segundo capítulo titulado “El son y la guitarra” corresponde al marco teórico y está dividido en dos partes. La primera aborda todo lo relacionado al género, comienza con una reseña histórica que abarca los orígenes hasta su situación actual, presentando las transformaciones y/o evolución del mismo. Seguido a esto el lector encontrará su definición como palabra y concepto donde sobresalen las caracterizaciones del son como género, modo de hacer y complejo genérico. Concluye con un repaso por las claves rítmicas predominantes en el son y una reseña acerca de los híbridos o estilos musicales que derivan de este. La segunda parte trata los elementos técnicos y estilísticos empleados por la guitarra para la interpretación del Son, entre ellos la anticipación armónica, el rayado o rasgueo, el bordoneo y los diferentes tipos de tumbao. Además, aborda algunas características interpretativas del guitarrista Rafael Cueto, personaje de gran relevancia en la guitarra sonera.

El tercer capítulo dedicado a la metodología tiene dos partes: la primera describe el enfoque metodológico escogido para el desarrollo de la presente investigación, así como los instrumentos y la población seleccionada. Finaliza nombrando las cinco etapas sobre las cuales se ejecuta el proyecto: 1. Recopilación y triangulación de datos, 2. Transcripción y análisis musical, 3. Elaboración de la guía, 4. Socialización de la guía y 5. Ajustes. La segunda parte de este capítulo desarrolla cada una de las etapas.

Finalmente se agrega las conclusiones y referencias bibliográficas. Se adjunta, además, la guía didáctica para el acompañamiento del son cubano en la guitarra, producto propuesto; y las transcripciones.

1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Descripción del problema

En la actualidad la formación académica de los guitarristas está enfocada principalmente al conocimiento del repertorio solista y al desarrollo técnico del instrumento. Sin embargo, en el medio académico nacional no suele abordarse con la misma profundidad a la guitarra en su rol de instrumento acompañante que, dicho sea, es su función principal en la mayoría de géneros populares.

Al hablar del acompañamiento en la guitarra es de notar que las posibilidades estilísticas y técnicas desarrolladas en cada género hacen necesario en muchos casos un estudio especializado que responda a las particularidades del mismo. En el caso del son cubano, la guitarra, con una amplia trayectoria como instrumento acompañante que se remonta a los orígenes del género, ha desarrollado particularidades interpretativas que, fuera del contexto cubano, no son reconocidas plenamente. Esto deviene una dificultad al momento de su aprendizaje en el contexto nacional.

Adicional a esto cabe decir que el son, como la gran mayoría de los géneros populares latinoamericanos, tiene una historia relativamente reciente dentro del ámbito académico, razón por la cual su enseñanza y aprendizaje aún se da mayormente gracias a la tradición oral.

Es importante señalar el bloqueo económico y cultural al que está sometido Cuba desde 1959 por obra de Estados Unidos, lo que hasta la actualidad constituye una limitante en las relaciones y el comercio exterior del país. Entre dichas limitantes compete hablar del acceso a una buena parte de la literatura especializada producida en la Isla. En este caso textos musicales con un carácter pedagógico.

Las nuevas posibilidades de difusión brindadas por Internet permiten un rastreo de material, a propósito de la guitarra y el son, en las plataformas digitales de algunas instituciones cubanas de gran trayectoria. Pese a la búsqueda en espacios digitales como el

sitio web del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) y su revista digital *Corchea*, la página web de Ediciones Espiral Eterna, encargada de las publicaciones del guitarrista y compositor Leo Brouwer, el boletín *Sincopado Habanero* y el *Boletín Música* de la Casa de la Américas, entre otras; todavía resulta difícil llegar a una bibliografía digital que indague a profundidad sobre la guitarra acompañante en el son.

Por otro lado, buena parte de las partituras de son dedicadas a los instrumentos armónicos, producidas en Cuba y fuera de esta, pertenecen a la literatura pianística y, con menor frecuencia, al tres cubano y al bajo eléctrico. Todas ellas constituyen aportes para la enseñanza y comprensión del género desde la concepción de cada instrumento. Sin embargo, materiales de tal índole que aborden a la guitarra son mucho más escasos y no suelen dar una visión integral del acompañamiento en el son, un ejemplo claro de esto es el libro *Salsa afro cuban montunos for guitar* (Campos, s.f.), escrito por el pianista Carlos Campos, el cual es una adaptación a guitarra de varios tumbaos para piano extraídos de un texto homónimo de su propia autoría, pero dedicado al teclado. Este libro aborda diversas posibilidades del montuno o tumbao, un recurso muy usado en el acompañamiento hecho por el piano y el tres, en el caso de la guitarra un elemento a tener en cuenta, más no el principal ni el más usado.

En cuanto a otros materiales, un grupo significativo está limitado a la escritura de la melodía principal y su cifrado armónico en letras, por lo que no profundiza en el ritmo o las contra melodías presentes en el acompañamiento. Esto puede deberse en buena parte a la tradición oral, como se mencionó anteriormente, protagónica en el sistema de enseñanza-aprendizaje del son. Finalmente, se destaca la escasez de materiales didácticos especializados.

Ante esta situación los textos musicológicos, el análisis musical, los testimonios de maestros cubanos y colombianos que han vivido y estudiado en la Isla y el estudio de textos centrados en la enseñanza de otros instrumentos participantes en el género, son entre otros, las fuentes que permiten la consolidación de un material pedagógico de la guitarra acompañante en el son, útil en el ámbito académico.

1.2 Pregunta de investigación

¿Cuáles son los principales elementos técnicos y estilísticos para desarrollar una guía didáctica de la guitarra acompañante en el son cubano?

1.3 Antecedentes

Al indagar sobre investigaciones previas cercanas al propósito del presente trabajo, se pudo encontrar varios artículos publicados en revistas especializadas. Dentro de estos hay que destacar los trabajos del musicólogo cubano Danilo Orozco. De su trabajo destacan tres artículos, dos de ellos publicados en la revista *Boletín Música* en 2014: “Perfil sociocultural y modo son en la cultura cubana” que aborda la interacción del son con otros géneros de la Isla, y formula que, además de existir como género, es un modo de hacer y componer que impregna gran parte de la música caribeña (Orozco, 2014). Por otra parte, “Nexos globales de la música cubana con rejugos de lo son y no son”, es un artículo más extenso que explora de forma integral los elementos musicales y contextuales del son desde sus inicios hasta las expresiones modernas que derivan del mismo; es posible encontrar en él referencias históricas, musicales y organológicas, entre otras (Orozco, 2014). De este escrito cabe destacar la argumentación sobre la existencia de varios tipos de sones y la conceptualización de los patrones rítmicos, algo realmente esclarecedor para la elaboración de esta tesis.

El tercer artículo de Orozco, “Procesos socioculturales y rasgos de identidad en los géneros musicales con referencia especial a la música cubana”, publicado en 1992 por la *Revista de Música Latinoamericana*, describe entre otras cosas los rasgos tipificadores del son emparentándolo con un complejo genérico de alta interacción con otros géneros (Orozco, 1992). Estos tres artículos resultaron reveladores al momento de construir un concepto sólido acerca del son que no cayera en la simplificación del mismo.

Otros artículos relevantes fueron encontrados en una publicación de 2010, de la revista cubana *Clave*, el primero de ellos, “Dos enfoques sobre la música cubana: Odilio Urfé y Argeliers León”, escrito por el musicólogo Jesús Gómez Cairo (2010) recopila los

aspectos más relevantes en las teorizaciones del contrabajista Odilio Urfé y el compositor Argeliers León, especialmente sobre los complejos genéricos, llevando a cabo un paralelo entre ambos autores (Gómez, 2010). Su relevancia para esta monografía fue el esclarecimiento del concepto y la teoría de los complejos genéricos

El segundo extraído de esta revista fue “Historia y teoría de los complejos genéricos de la música cubana” elaborado por Olavo Alén Rodríguez, donde también el tema está centrado en la teoría de los complejos. Alén, uno de sus principales voceros, expone con detalle los motivos que le llevaron a organizar las músicas cubanas en complejos genéricos. Al igual que el anterior, el aporte de este artículo fue esclarecer la conceptualización de los complejos genéricos, así como el rol del son concebido como complejo (Rodríguez, 2010).

El tercer y último artículo de esta publicación, escrito por la musicóloga Mercedes de León Granda es “Lo cubano en música: un problema de estilo o de género”. Este texto plantea las diferencias entre el estilo y el género musicales, sus interacciones y la difusa línea que los separa en muchos casos (de León, 2010). La importancia de este artículo fue ayudar a entender cómo el son puede integrarse en ambas categorías: estilo y género.

Otro artículo fundamental es “De los complejos genéricos y otras cuestiones”, de la revista *Clave* – publicado en el 2003 y escrito por el intérprete y musicólogo Leonardo Acosta –, que brinda una mirada crítica de los complejos y proporciona datos relevantes acerca de la clave y el cinquillo (Acosta, 2010). Igualmente, es de interés el texto “Acerca de la interacción de los géneros en la música cubana”, del musicólogo Gómez Cairo y publicado en 1980 en la revista *Boletín de Música*, que repasa detalladamente la historia de son y su organología (Gómez, 1980). Con una temática similar al anterior, el artículo “Los motivos del son”, publicado en *La gaceta de Cuba* en 1994 bajo la autoría del musicólogo Radamés Giró, hace una recopilación histórica del son, deteniéndose especialmente en los formatos utilizados dentro del género a través de la historia (Giró, 1994).

Además, son de resaltar los escritos del guitarrista Armando Rodríguez: “Del montuno del son al son montuno” (Rodríguez, 2019), “La canción cubana” (Rodríguez, 2019) y “La metodología de los complejos genéricos” (Rodríguez, 2017). El primero muy oportuno en cuanto a la historia del son, el segundo en cuanto a los híbridos derivados del son, y el tercero nuevamente en cuanto a los complejos genéricos.

Por otra parte, también pudo encontrarse monografías afines a la temática presente, en primer lugar, el trabajo de grado titulado *Sonero Básico*, producido en la Universidad Pedagógica Nacional, por Carlos Hernán Rivas en 1993. Este trabajo trata aspectos históricos y musicales del son cubano a partir de la instrumentación de un formato típico. Para ello, analiza cada instrumento y explica las posibles variaciones y su acoplamiento con otras sonoridades. Además, estudia las estructuras musicales del Son y su relación con el contexto que le vio nacer. Para la presente investigación es significativo el capítulo dedicado a la guitarra, donde se expone diferentes patrones de acompañamiento, tomados de transcripciones hechas por el autor, de música de la agrupación Trío Matamoros.

Otro antecedente relevante es el trabajo de grado llamado *Ideas sobre el tumbao basadas en un análisis comparativo entre el estilo interpretativo de los pianistas Oscar Iván Lozano y Ariacne Trujillo entre los géneros de la salsa y la timba* de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. La autora de esta monografía, Tatiana Angélica Benítez Corredor, aborda la obra de dos pianistas, uno de salsa y otro de timba, y extrae sus patrones y recursos típicos. Paralelamente explica las características del piano en la salsa y la timba, dejando ver las diferencias y similitudes de ambos estilos. El aporte de esta monografía radica en la conceptualización del tumbao, un elemento constitutivo del son y las indicaciones de cómo construirlo según lo planteado por los pianistas analizados.

En cuanto a libros especializados que ayudaron a definir la historia, organología y elementos estilísticos del son podemos nombrar *Música folklórica cubana*, del musicólogo cubano Argeliers León (1964); *El son cubano: poesía general*, de Samuel Feijóo (1986); *Panorama de la música popular cubana*, recopilación de artículos por Radamés Giró (1995); *Músicas cubanas*, de Maya Roy (2003); el *Diccionario de la música cubana*, de Helio Orovio (1992); *Orígenes de la música cubana*, por Tony Évora (1997); *Arsenio Rodríguez, padre de la salsa*, escrito por Pablo Delvalle (2008); *Sin clave y bongó no hay son* de Fabio Betancur (1999); *De lo afrocubano a la salsa*, del Dr. Olavo Alén (1994) y por último el infaltable *La música cubana*, del escritor cubano Alejo Carpentier (1946).

1.4 Justificación

La creación de propuestas pedagógicas especializadas en la música popular de América Latina y el Caribe es importante para los intérpretes y compositores de formación empírica o académica, interesados en una aproximación objetiva a los componentes característicos de la misma. Acorde a lo anterior se puede decir que el son es un género de gran relevancia a nivel local, regional e incluso mundial. Vale la pena recordar que fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación (Cuba) en 2012 y actualmente está en proceso una petición para declararle Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Su importancia y relevancia internacional requiere del desarrollo de diferentes perspectivas para su enseñanza y aprendizaje.

Con el propósito de incorporar esta música al medio educativo profesional, es necesario indagar y organizar la información de tal manera que al estudiante le resulte llamativa y de fácil asimilación. Teniendo en cuenta las dificultades expuestas en torno a la difusión de información especializada producida en Cuba, la relevancia inmediata de una guía didáctica del son es permitir a estudiantes de la guitarra con pocos o ningún conocimiento del género, acceder a los recursos necesarios que permitan lograr una interpretación estilística acertada, ya que aún son pocos los materiales escritos que aborden el tema y puedan adquirirse en Colombia. Por otra parte, hay que resaltar la necesidad de afrontar la enseñanza de la guitarra como instrumento acompañante, además de solista, en el ámbito universitario a nivel nacional, ya que esta es su función en la mayoría de las músicas populares donde se emplea.

Finalmente se pretende que los aportes interpretativos de los músicos analizados sean reconocidos con mayor plenitud, ya que los referentes auditivos de la guitarra en el son, donde es apreciable una labor interpretativa destacable, no son muy comunes.

1.5 Objetivos

1.5.1 Objetivo general

Desarrollar una guía didáctica para la guitarra acompañante en el son cubano a partir del análisis de sus principales elementos técnicos y estilísticos.

1.5.2 Objetivos específicos

- Describir el contexto y las características musicales del son cubano.
- Determinar los elementos fundamentales del acompañamiento ejecutado por la guitarra en el son a partir del análisis de repertorio y los referentes seleccionados.
- Construir ejercicios de acompañamiento para el son cubano de menor a mayor dificultad, síntesis de los elementos musicales analizados.
- Validar, a través de un ciclo de talleres dirigidos a estudiantes de guitarra, la pertinencia y relevancia de la propuesta didáctica.

1. EL SON CUBANO Y LA GUITARRA

2.1 El son cubano

2.1.1 Orígenes

Al hablar de los orígenes culturales del son, primero se debe señalar el largo proceso de transformaciones sociales dadas en la Isla. El gran estudioso de la cultura cubana Fernando Ortiz (1983) señala este proceso como una transculturación. Este término se plantea como la síntesis de otros dos, la desculturación que alude al proceso de

desarraigo o “desajuste” vivido por los inmigrantes y nativos, y la aculturación que se entiende como el tránsito de una cultura a otra. Con esto se busca señalar que todos los componentes étnicos que cohabitan en la Cuba actual, tuvieron que enfrentar un proceso de transformación y mezcla de sus costumbres en mayor o menor medida, a un intercambio cultural constante que con el pasar del tiempo representó la adquisición de una nueva identidad que no se identifica totalmente con ninguna de las culturas originales.

Cuba, como los demás países de Latinoamérica, no tuvo una migración y mestizaje homogéneo en su territorio, por lo cual hablar de la población de occidente no es lo mismo que la de oriente. En esta última es justamente donde muchos estudiosos como Danilo Orozco ubican los primeros sones. De esta región oriental hay que decir que tuvo una fuerte presencia de familias españolas, especialmente canarias y andaluzas, mientras que del lado africano los grupos bantú (llamados congos) y dahomeiano fueron los más numerosos (Roy, 2003). No se desconoce la interferencia de otras nacionalidades y grupos étnicos que también poblaron la zona y fueron partícipes de dicha transculturación. Sin embargo, se debe señalar que en el caso del son las influencias más notables se hallan en estos grupos.

En cuanto a la incidencia de pueblos indígenas en el son para Carpentier es poco o nada probable. Según el propio Carpentier, en la Isla había dos grupos: los Siboneyes, los cuales estaban al borde de la desaparición a la llegada de los españoles y los Taínos, más abundantes en el país. De los últimos se sabe que tenían “areitos” los cuales equivalen a un tipo de canto que se ejecuta en simultaneidad a una danza (Carpentier, 1946). En conclusión, para Carpentier los pueblos nativos desaparecieron rápidamente debido a la violencia y enfermedades traídas por los conquistadores, esto les impidió tener mayor influencia en la actual cultura cubana y por ende en el son.

Sin embargo, el mencionado Acosta (2007) cree que la huella aborigen en la música oriental tiene más supervivencias de lo que se reconoce, y apoya la tesis de Hilario Gonzales y Martha Ezquenazi los cuales dicen es una “mentira histórica” el ocultar estas descendencias indígenas.

Por otra parte, para Danilo Orozco, el son debió surgir hacia 1860 en las zonas rurales del oriente cubano, específicamente en la región comprendida por la Sierra maestra y sus alrededores (Roy, 2003). En un documento publicado en 1893 por Laureano Fuentes,

músico santiaguero, afirma que el primer son del que se tenía noticia era, “*El son de la ma Teodora*” atribuido a Teodora Ginés (Feijóo, 1986) personaje que al parecer vivió en el siglo XVI y perteneció a una pequeña “orquesta” en Santiago de Cuba (Carpentier, 1946). Sin embargo, esta tesis, que por años gozó de aceptación fue desarticulada por el investigador Alberto Muguercia quien alega que la estructura de este son es típica del siglo XIX, además de lo improbable de una transculturación tan temprana en la Isla (Roy, 2003).

Para el musicólogo Argeliers León (1964) las primeras referencias del son aparecen en el siglo XVIII con la guitarra y otros instrumentos de cuerda pulsada como elementos constitutivos. Olavo Alén, también musicólogo cubano, (1994) considera al son como una de las primeras músicas llamadas cubanas, pero reconoce que este no pudo surgir antes del siglo XVIII, argumentando que solo a partir de esta centuria aparecen los primeros rasgos de un pensamiento nacional. Giró (1998) concuerda en que los primeros atisbos de esta música se dan en el siglo XVIII con ciertos cantos anónimos de origen negro de estructura similar al actual son. Por su parte Armando Rodríguez Ruidiaz, guitarrista y estudioso de la música cubana, concluye: “El son, en su modalidad clásica, (...) fue el resultado de un largo proceso evolutivo que comienza aproximadamente en el siglo XVIII, cuando se introducen las primeras modificaciones criollas en los patrones formales europeos”.

Para Muguercia (como se cita en Feijóo, 1986) el primer sonero del que se tiene referencia es Nene Manfugas, procedente de Guantánamo. Este aparece por primera vez en los escenarios de Santiago de Cuba en 1893, acompañado de un tres (instrumento del folclor cubano similar a la guitarra). Por otra parte, Maya Roy (2003), al referirse a este músico, agrega que Manfugas era de origen haitiano y llegó a Santiago en 1892, un año antes de lo dicho por Muguercia. En todo caso prevalece la idea de la importancia de este personaje como uno de los primeros en llevar el son campesino a la ciudad y el responsable de popularizar el tres en esos primeros años.

En sus inicios el son no tenía un formato instrumental definido, pero gracias a la popularización de la bunga, formación integrada por guitarra, tres y voces, a la que pronto se incorpora la botijuela, la marímbula y otros sonajeros como las maracas, las claves y el bongó de un solo parche (Giró, 1998), el son empezó a definir su formato.

Por otra parte, el son tuvo cabida en oriente entre la gente de campo y las clases humildes, manteniéndose alejado de las élites que preferían otros géneros como la contradanza y el danzón. Poco a poco logró expandirse geográficamente y no demoró mucho en llegar a la capital, probablemente a mano de jornaleros que migraban en busca de trabajo y por la creación del “ejército permanente” en 1909 en el cual los destacamentos fueron llevados a regiones diferentes a las de su procedencia (Roy, 2003) lo cual permitió un intercambio cultural en toda la Isla.

Jesús Gómez Cairo organiza la tipología de los instrumentos de las formaciones soneras tradicionales de la siguiente manera:

Tipología	Instrumento
Cuerda pulsada	Tres y guitarra
Bajo	Botija o marímbula o contrabajo
Percusión	
Madera percutida	Claves
Hierro percutido	Cencerro u hoja de guataca oreja de arado
Cuero percutido	Asiento de taburete o bongó -de afinación por calor -de afinación por tensión de alambres -de afinación por tensión de llaves
Fricción o raspado	Güiro o guayo y/o Maracas o cuchillo de raspa sobre hierro

Tabla 1. Tipología de los instrumentos usados en el Son

Fuente: tomado del libro Panorama de la música popular cubana

El son llegó a La Habana a comienzos del siglo XX donde adquirió gran popularidad, lo que ayudó a su divulgación dentro del país. Poco a poco ganó la aceptación de las clases altas, superando el estigma social de ser una música de negros y barracones. A partir de los años 20 se conocieron agrupaciones de gran talla que ayudaron a su difusión. Surgieron los sextetos que en cierta medida se desprendían de las bungas orientales, uno de los primeros fue el Sexteto Habanero, el cual señala Pablo Delvalle (2008) como pionero en

interpretar el son en salones de las clases más acomodadas. Para ello, entre otras cosas, este Sexteto tuvo que incorporar el contrabajo y uniformar a su agrupación, hechos que no se habían registrado anteriormente en otros grupos soneros.

El Sexteto Habanero, que también fue cuarteto y quinteto en su momento, tenía en su formación una guitarra, un tres, voz primera (y claves), una botija que fue reemplazada por la marímbula y finalmente por el contrabajo, un bongó, y las maracas. Hacia 1927 se incorporó una trompeta lo que dio lugar a los clásicos septetos. Esta agrupación logró trascender las fronteras cubanas siendo su principal foco de expansión el área del caribe. Esto fue posible, en parte, por las grabaciones realizadas con la marca Víctor, iniciadas en 1925. Su trabajo influyó en la manera de hacer el son en aquella época y fue un referente para otras agrupaciones emergentes (Giró, 1998).

En 1926 Ignacio Piñeiro fundó el Sexteto Nacional, que agrupó algunos de los mejores músicos del momento. En su formación tenía un contrabajo (Piñeiro), bongoes, un tres (y primera voz), una guitarra y segunda y tercera voz. Pronto se incorporó una trompeta y pasó a llamarse Septeto; este grupo sustituyó, en preferencia del público, al Sexteto Habanero (Delvalle, 2008). Entre los logros alcanzados por Piñeiro con su grupo está el haber incursionado en la combinación de diferentes ritmos con el son, cultivando la guajira-son, el son-pregón, la rumba-son y la guaracha-son entre otros, además de ayudar en la evolución de la estructura del género, al establecer una introducción instrumental que involucra al tres y la trompeta, una exposición más extensa a varias voces, mayor protagonismo del cantante solista y de la trompeta (Roy, 2003).

Gracias a estas agrupaciones (septetos, quintetos, cuartetos) se consolida el llamado son habanero, cuya forma queda bien definida: una introducción donde el tres es protagonista, una sección cantada a coro, seguida de un pasaje que conduce finalmente al montuno (coro-pregón) (Roy, 2003). Como ejemplos de son habanero tenemos el son-pregón *Échale salsa*, pieza canónica del Ignacio Piñeiro y *A la loma de Belén*, del Septeto Habanero.

En 1925 surgió en Santiago de Cuba el Trío Matamoros formado por Siro Rodríguez (maracas y voz segunda), Rafael Cueto (guitarra) y Miguel Matamoros (voz prima y guitarra). El Trío, que posteriormente tuvo otros formatos, debutó en La Habana en

1928 (Delvalle, 2008) donde alcanzó gran éxito e impulsó el son oriental (Feijóo, 1986). Fabio Betancur (1999) en su libro *Sin clave y bongó no hay son* define al son de Matamoros como un son trovadoresco, en parte por el papel protagónico de la guitarra en esta agrupación, en manos de Matamoros y Cueto. De Rafael Cueto hay que señalar sus destrezas como guitarrista, las cuales le permitieron distinguirse por un toque particular que no se parecía al *rayado* tradicional hecho por los trovadores. Este guitarrista aprovechó los bajos de la guitarra para generar un “tumbao” con un diseño melódico, además de agregar elementos de percusión sobre la tapa del instrumento (Giró, 1998).

En otra locación geográfica al oeste de la isla, en la ciudad de Matanzas fue fundado en 1924 El Sexteto Sonora Matancera, conocido en sus primeros años como son de la Tuna. Su formación inicial constaba de dos guitarras (voces), un tres, bongoes, cornetín (voz), timbales y un serrucho que pronto fue sustituido por un contrabajo. Posteriormente la agrupación fue conocida como Tuna Liberal, debido a su afinidad y colaboración con el Partido Liberal de la ciudad. Finalmente, ya con un formato diferente, adoptó el nombre Estudiantina Sonora Matancera. Esta agrupación, además de interpretar sones, tocaba guarachas, guajiras y pregones (Delvalle, 2008).

En 1940 el tresero Arsenio Rodríguez, tuvo la brillante idea de formar un grupo de son con algunas particularidades en su instrumentación, éste estaba compuesto por dos trompetas, un piano, un contrabajo, una guitarra, un tres, claves, bongoes, maracas y tumbadora. Las adiciones del piano, otra trompeta y la tumbadora al septeto tradicional, no tienen antecedentes comprobados (Delvalle, 2008). Aquel nuevo formato denominado conjunto fue muy popular en los años venideros. El pianista Lili Martínez en colaboración con el propio Arsenio, sentaron las bases para la interpretación del son en el piano (Évora, 2003), el cual logra con el paso del tiempo un protagonismo incluso mayor al del tres como instrumento acompañante.

Luego de los conjuntos, hacia la década del cincuenta surgieron los combos cuyo origen según Horovio, tuvo lugar en Puerto Rico al intentar recrear los *combinations* norteamericanos, donde se mezclaban diferentes secciones orquestales con un instrumento por cada familia. En Cuba surgieron como una necesidad, debido a la dificultad que representaba pagar a orquestas de un tamaño mayor. En cuanto a su instrumentación solían

tener trompeta, saxofón, piano, contrabajo, drums, percusión cubana, guitarra eléctrica, aunque su formación podía variar según el caso (Horovio, 1992).

Hacia los años 40 se popularizó también el formato de la charanga que venía de la charanga francesa pero adaptada por cubanos. Estaban especializadas en la interpretación de danzones, pero también interpretaban sones. Sus instrumentos fueron la flauta traversa de madera, los violines y a veces un violoncello como instrumentos melódicos, el contrabajo junto al piano en la sección armónica y el timbal apoyado por güiro en la percusión (Leymarie, 2005). Una de las agrupaciones más recordadas con este formato y que aún hoy está en actividad es la Orquesta Aragón.

El formato más numeroso para la interpretación del son se dio en las Jazz Band cubanas que tenían una instrumentación similar a la Big Band norteamericana, pero incluían la percusión afro-cubana. Para Roy (2003), estas agrupaciones comenzaron a hacer presencia en la década de los 30 y, aunque en un principio su repertorio era norteamericano no pasó mucho antes de que incorporara música cubana. Una de las más importantes bandas de este tipo estuvo en manos del cantante Bartolomé Moré más conocido como Benny Moré. Su orquesta no sólo tocó sones sino una gran cantidad de géneros. Para Leonardo Acosta, Moré no fue un iniciador de algo nuevo, más bien alguien que logró una síntesis en cuanto a toda la música popular cubana del momento (Acosta citado por Roy, 2003).

En 1959 triunfa la Revolución y las posteriores rencillas con Estados Unidos desembocan en el aislamiento de Cuba y el fin de una época para el son donde su éxito de exportación era cada vez mayor. En los años que siguieron surgieron nuevas agrupaciones nacionales que bebieron directamente del son y contribuyeron a su transformación; entre ellas Elio Revé o Juan Formell y sus Van Van.

Por un lado, Revé es usualmente conocido por modernizar el changüí, sacándolo de las tradicionales bungas y llevándolo al formato de orquesta. Como dice Roy (2003), con su orquesta Revé también buscó nuevas posibilidades sonoras y finalmente conformó su “Charangon”, un formato derivado de la charanga, pero con la incorporación de nuevos instrumentos. Este formato tiene piano, tres, guitarra y bajo eléctrico, violines, tres trombones, bongó, tumbadora, batá, timbal, guayo y campana, así mismo la flauta de la

charanga típica ya no está presente. Por otro, Juan Formell exintegrante de la orquesta de Revé, fundó en 1969 los Van Van, una orquesta de gran reconocimiento hasta nuestros días. Se le atribuye a Formell la creación del songo. Según Roy el songo “es una variante del *son* con los parámetros musicales actuales, puede evolucionar en sus ingredientes, pero no en su espíritu en general” (2003, p.165). El formato implementado por Formell para su agrupación es similar al de Elio Revé y es lógico ya que trabajaron juntos y fue Formell quien comenzó estas innovaciones en el Charangón. Según dice Armando Rodríguez Ruidiaz el grupo estaba constituido originalmente por una flauta, tres violines, un violonchelo, piano, guitarra líder, guitarra rítmica y bajo eléctricos, batería, güiro y tumbadora. Este formato fue cambiando, y en los años ochenta su formación tenía tres trombones, dos violines, teclado eléctrico y bajo eléctricos, batería güiro, timbal cubano y tres tumbadoras (Rodríguez, 2019).

En la actualidad el son como género y modo de hacer, ha alcanzado gran difusión a nivel internacional. Su influencia en el caribe americano es notable no solo como género musical, sino también como baile. En el resto del mundo sigue siendo acogido con gran éxito; en este sentido vale la pena resaltar el fenómeno de *Buena Vista Social Club* y todos sus artistas y grupos afiliados que comenzaron actividad en 1996. Gracias a las giras, conciertos, discos y película, la difusión del son tradicional a nivel mundial gozó de un importante impulso. Sin embargo, se le ha hecho varias críticas al mismo como lo expresa Maya Roy, entre otras cosas por la visión distorsionada de la realidad cubana presentada en la película homónima, la remuneración injusta de los “actores”, la omnipresencia descontextualizada del estadounidense Ry Cooder (director) y su hijo en las grabaciones, y finalmente la omisión total de la modernidad en la música cubana del momento (Roy, 2003).

Con todas las críticas que vengan al caso no se puede negar el valor de *Buena Vista Social Club* como elemento catalizador que devino el resurgir del son tradicional en la escena internacional y probablemente nacional ya que, si bien en Cuba nunca se fue, continuó con su evolución o transformación natural hacia expresiones más modernas.

Otro de los factores que han ayudado a la propagación mundial, no solo del son sino de la música cubana y caribeña en general, es la denominada salsa, la cual más allá de la

discusión de si es un género o no, es indudable que bebe del son cubano enormemente. Su impacto a nivel global puede traducirse en un acercamiento del público extranjero a géneros del caribe entre ellos el son. Como muestra de este panorama vale la pena citar los datos brindados por el sitio web *change.org* donde al momento de hacer este escrito hay en proceso una petición para declarar al son Patrimonio cultural inmaterial de la Humanidad, entre los argumentos que respaldan la petición queda establecido que:

“...causa sensación en más de 120 países, que lo incluyen en programas de academias, y cuenta con más de 3000 eventos internacionales anualmente en el orbe; sólo en Cuba se desarrollan cerca de 120 citas habituales de música y danza semanalmente, otros 350 eventos lo incluyen en sus partes festivas; además de las programaciones diarias en casas especializadas, centros culturales, salas nocturnas (con sesiones de matinée incluidas) y más de 30 lujosos cabarets en la pequeña isla, que atraen a miles de seguidores de muchas culturas”. (Change, s.f.)

Hay que recordar que el son fue declarado Patrimonio cultural inmaterial de la Nación (Cuba) en 2012, gracias a la iniciativa del compositor y arreglista de talla internacional Adalberto Álvarez. Su día conmemorativo es el 8 de mayo, fecha en que nacieron Miguel Matamoros y Miguelito Cuní, dos de los grandes exponentes del género.

Con este panorama histórico del son podemos observar que el papel de la guitarra fue vital en los orígenes del género y aún hoy se mantiene como un instrumento relevante en los diferentes formatos. Además, se evidencia que la incorporación del piano y algunos instrumentos con gran sonoridad (trompetas, trombones, tumbadoras, pailas, etc.) implicaron el desplazamiento no solo de la guitarra, sino también del tres, cuyo ensamble pudo ser suplido por las líneas armónico-melódicas del teclado. Sin embargo, hay que reconocer la implementación de la guitarra eléctrica en el ya mencionado songo y la timba, pero con un tratamiento diferente donde se aprecian recursos del funk o del rock.

El panorama actual del son es muy diverso, su capacidad interactiva le ha permitido filtrarse en los más variados contextos y géneros musicales, por lo que resulta difícil hablar de formatos o estilos definidos en el presente. En cuanto a la guitarra es destacable la labor del reconocido tresero Efraín Ríos que se ha preocupado por elaborar materiales didácticos, mayormente para el tres, pero también algunos videos pedagógicos para la guitarra sonera.

También es de resaltar el trabajo realizado por el guitarrista Eliades Ochoa y los treseros Pancho Amat y Renecito Avich que persisten en el uso de formatos tradicionales. En estas agrupaciones la guitarra encuentra un espacio más apto para su desarrollo, pero sin resistirse a los cambios estilísticos propios de la época, llevando este tipo de son a un reconocimiento internacional. Además, en la situación actual de cuarentena es rescatable la participación de los dos últimos en conciertos virtuales que ayudan a la difusión del son aún en estas condiciones.

2.1.2 Definiendo al son

En las últimas décadas musicólogos, compositores, intérpretes, historiadores, teóricos e investigadores se han cuestionado acerca del fenómeno del son ¿Cómo definirlo? ¿Qué representa? ¿Cuál es su magnitud y repercusión? ¿Qué géneros y/o subgéneros lo conforman? Esta búsqueda los ha llevado a coincidir o discernir en diferentes puntos.

En primer lugar, sobre el concepto de son el *Diccionario de la real academia española* define: “sonido que afecta agradablemente el oído, especialmente el musical” (DRAE). Actualmente, este término es asociado al género musical cubano, sin embargo, ya tenía una connotación musical de siglos atrás. El escritor e investigador cubano Samuel Feijóo (1986) expone que incluso antes del siglo XIV en España la palabra *son* se usaba para referirse a un aire musical o un ritmo, para demostrar esto Feijóo selecciona algunos textos de la época, como piezas teatrales y poemas, donde es posible ver el empleo de esta palabra para referirse a algún tipo de música o danza.

Por su parte, Latinoamérica, como heredera de la cultura y lengua españolas, dio uso a la palabra con igual significación. El novelista y musicólogo Alejo Carpentier (1946, p. 187) expresa “(...) del siglo XVI al siglo XVIII, la palabra *son* aludía a formas imprecisas de música popular bailables”. Esto es apoyado por Maya Roy en su libro *Músicas cubanas*, quien afirma “en su origen el termino son designa, (...), una fiesta colectiva en la que se practicaban estos cantos y danzas” (2003, p.128). Por su parte Radamés Giró, importante musicólogo cubano, dice: “en Cuba se denominó son a cualquier

aire musical melódico y rítmico” pero advierte que “en su desarrollo ulterior el contenido de esta palabra fue cambiando hasta significar un estilo de canto y baile” (Giró, 2007, P. 162).

Algo similar afirma el musicólogo español Otto Mayer cuando escribe “Son: nombre genérico de gran variedad de bailes de tipo popular (...). En Cuba se desarrolló como un géneroailable de rasgos definidos...” (Mayer, 1947). Es difícil saber el momento exacto, lo cierto es que con el paso de los siglos la palabra son perdió en Cuba su carácter general para ser asignada a una música particular.

Justamente, esta música particular es el son netamente cubano. Sobre el mismo el diccionario Oxford de la música se refiere a éste de la siguiente manera:

El son cubano originario de la región oriental de la isla es hoy una de las danzas más populares en Cuba y una de las más conocidas fuera de su país de origen, se compone de una frase de longitud indeterminada, cantada por una voz sola y el “montuno” de cuatro compases que el coro entona dos veces entre cada solo. (Scholes, 1980).

El mencionado Giró (2007), en su diccionario define al son como un:

Género cantable yailable en compás de 2/4, su forma de canto es de solo-coro en el cual se utiliza la cuarteta (...) en su formación convergieron dos raíces fundamentales que confluyeron de manera decisiva en la formación de la cultura nacional: África y Europa. (p.162)

Por su parte el investigador y musicólogo cubano Helio Orovio (1992) afirma:

Género vocal, instrumentalailable que constituye una de las formas básicas dentro de la música cubana. Presenta en su estructura elementos procedentes de las culturas africanas (bantú) y españolas, pero ya fundidos en lo cubano, confluyendo en él giros rítmicos, estribillos, modos percutivos, entonaciones y sonoridades de las cuerdas pulsadas que denuncian sus dos fuentes originales. (p. 455)

La mayoría de estas definiciones enmarcan al son en el concepto de género, sin embargo, al revisar la bibliografía musicológica se observa otras posturas que han

devenido en una discusión que aun hoy tiene vigencia. Como dice la musicóloga Mercedes de León Granda (1996) al analizar la postura de varios estudiosos, el son se comporta como algo más que un género ya que su esencia está presente en muchas expresiones musicales de la isla, que abarcan desde géneros populares hasta la música culta. Por esto se le ha denominado “lo son”, “Complejo genérico del son”, “Antigénero son”, “estructura son”, “modelos de lo son”, “género síntesis”, “forma padre”, y “sistema de signos”, todos estos nombres que buscan enmarcar al son más allá de un género.

De las denominaciones anteriores, una de las más relevantes y con impacto en la musicología cubana es la correspondiente a la de los denominados complejos genéricos, la cual propone agrupar varios géneros y subgéneros en categorías determinadas que dan nombre a cada complejo. Aunque fue el musicólogo e investigador Argeliers León el primero en organizar las músicas cubanas en grandes categorías y esbozar los complejos (Rodríguez, 2017) en sus textos *Del canto y el tiempo* y *Música Folklórica Cubana*, fue su discípulo Olavo Alén Rodríguez, quien consolidó esta concepción de la música a partir de complejos genéricos.

Alén propuso en un primer momento cinco complejos genéricos: son, rumba, canción cubana, danzón y punto guajiro. Más adelante identificó un sexto complejo, el de la música afrocubana (Alén, 2010). Dichos complejos están integrados por varios géneros que comparten, según él, cierta homogeneidad en sus características ya sean de estilo, interpretativas, organológicas e incluso antropológicas (Alén, 1994). En el caso del complejo del son, por ejemplo, vemos que además del género que da nombre al complejo, este incluye entre otros al changüí, género que surge de forma paralela al son y comparte su origen oriental.

Además, el changüí y el son comparten el uso del tres, el bongó, la marímbula o botijuela, el guayo (raspador) y las maracas; así como el carácter antifonal del canto, sin embargo, el primero no presenta uso de la guitarra ni inserción de la clave sonera. Estos elementos, entre otros, son los que permiten filiar ambos géneros al denominado complejo del son. Como se ve al hablar del complejo del son se hace referencia a una categoría que a su vez contiene al género son.

Respecto al concepto de complejos multi-genéricos, fue posiblemente Odilio Urfé el primero en adoptarlo, aunque se ha dicho que no dejó un modelo teórico o escrito contundente al respecto (Gómez, 2010). Alén nos dice que la noción de Urfé en relación a la palabra complejo era muy distinta a la de él. Para Alén es un concepto teórico cuyo fin es ordenar y clasificar las músicas cubanas, mientras que para Urfé, complejo es un indicador de simultaneidad de varias manifestaciones artísticas, no solo lo musical (Alén, 2010).

Como síntesis de lo expuesto por el maestro Alén, sobre los complejos genéricos se presenta el siguiente cuadro:

Complejo	Instrumentos propios	Géneros o subgéneros
Del son	El bongó y el tres cubano.	El son, el changüü, el nengón, el kiribá, el sucu-sucu, la guarachason, son-pregon, bolero-son el pilón, el songo y la timba (entre otros).
De la rumba	Las tumbadoras.	El guaguancó, la columbia, el yambú, la conga, las comparsas y el mozambique.
De la canción cubana	La guitarra.	El bolero, la canción, la trova, el filin y la nueva trova.
Del danzón	El formato de charanga.	La contradanza cubana, el danzón, el danzonete, el mambo y el cha cha chá.
Del punto guajiro	El laúd cubano.	El punto cubano libre y fijo.

Tabla 2 Síntesis de los complejos genéricos

Fuente: el autor

El musicólogo cubano Danilo Orozco, también adoptó en una primera etapa la idea de los complejos, aunque con “restricciones nuevas muy especiales y específicas” (Orozco, 2010). Este afirma que el caso del son tiene características particulares que le permiten jugar un papel diferenciado en la música cubana. En su argumentación, a partir del análisis

estructural a por lo menos 1.500 piezas de todos los llamados complejos, se tiene en cuenta el componente sociocultural e histórico como parte integral del surgimiento de estos complejos (Orozco, 1992).

Algunas características expuestas por Orozco pretenden visibilizar cierta supremacía del son (complejo) sobre los demás complejos, siendo este el que mejor se ha interrelacionado con los demás. En *Procesos culturales y rasgos diferenciados en los géneros musicales con referencia a la música cubana* del propio Orozco, entre otros aspectos se expresa:

- De todos los complejos genéricos, el del son es el que mantiene mayor equilibrio en cuanto a lo vocal, instrumental y la versificación; en él estos aspectos comparten similar protagonismo, así como su desarrollo ha sido más o menos equilibrado y constante.
- Es el complejo que funciona mejor como vehículo integrador e interrelacionador con los demás complejos, además que algunos de sus elementos rigen el desarrollo de otros géneros y complejos. Así mismo, ha sido el de mayor trascendencia internacional llegando a ser un cimiento importante de la denominada salsa.
- En la interrelación del complejo sonero con el danzonero se estabiliza y acentúa el uso del cinquillo sincopado y su redistribución el tresillo.
- Es el complejo en el que mejor se evidencia amplia representatividad tanto en lo folclórico, lo popular y la música culta ya sea directa o indirectamente. (Orozco, 1992)

Esta organización por complejos, si bien goza de una amplia aceptación, algunos investigadores no se han mostrado a su favor. Leonardo Acosta, músico y musicólogo, señala que el problema con esta categorización es no tener en cuenta la unidad e interacción entre las músicas de la Isla, por lo cual segmenta y delimita estos géneros, presentándolos como expresiones separadas y autónomas (Acosta, 2007). Para el caso particular del complejo sonero, Acosta argumenta que este deviene una “mezcolanza” donde se confunden “variantes regionales con variantes históricas”, así como sincronía (simultaneidad espacial) con diacronía (diversidad espacial y evolución) (Acosta, 2007),

todo en la misma categoría “complejo”. En concordancia a lo anterior el changüí (genero paralelo con características autónomas) no debiera ubicarse en la misma categoría del llamado son habanero (que se comporta mejor como variante regional que como género).

El propio Orozco en un escrito más reciente *Nexos globales de la música cubana con rejuegos de lo son y no son*, parece cambiar de opinión frente a la visión generalizada de los complejos. Para el caso del son, Orozco considera que no hay una manifestación unitaria con un único origen y desarrollo, sino que existen varios tipos de sones con procesos paralelos en diferentes locaciones y zonas del oriente cubano sobre todo desde mediados del siglo XIX. Más tarde se conformarán ciertos “tipos-modelos” con características generales que dan paso a un “presunto *son* único o en bloque” (Orozco, 2014). En consecuencia, agrupar todas estas manifestaciones (protosones, parasones y transiciones) que gozan de cierto parecido en un mismo complejo, solo resulta en “bolsas homogéneas” que no permiten vislumbrar aspectos relevantes en cada tipo de son que devienen esenciales para su interpretación estilístico-artística (Orozco, 2014).

En otro texto, *Perfil sociocultural y modo son en la cultura cubana*, el mismo Orozco aborda los géneros síntesis, los cuales tienen analogía con los complejos, pero entendidos de forma diferente:

“...se detecta un mayor grado en la síntesis o integración de fuentes y sus diferentes constituyentes, una posible interacción con la creación y el quehacer profesional en algunos casos, y adquieren una determinada representatividad específica de lo nacional cubano sin desconocer su relación dinámica con diferentes contextos culturales (relación inter-culturas)”. (Orozco, 2014, p.1)

Según esta visión, el son (tipos de son) se considera como un género síntesis por su gran capacidad integradora y de interacción. En concordancia el musicólogo Jesús Gómez Cairo resalta que la proliferación de variantes como la guajira-son, el bolero-son, o la canción-son reflejan la inserción de este género en otras músicas, así como su carácter abierto y capacidad de asimilación (Gómez, 1980). Esta capacidad integradora lleva a Orozco a considerar la existencia del llamado “modo son”, el cual no solo se refiere a los elementos caracterizadores del género, sino también a la forma en que estos se ejecutan y cómo se constituyen en una manera o modo expresivo particular. Estos rasgos son una

proyección y derivación del género homólogo, aunque no por ello se encuentren siempre en él (Orozco,2014). Este “modo de hacer” está ampliamente generalizado en la música cubana, y refuerza la concepción del son como genero síntesis.

Al respecto, la musicóloga cubana Mercedes de León propone tener en cuenta la diferenciación entre género y estilo. Por un lado, el género entendido como un sistema actúa en diferentes niveles, los cuales se asocian a ciertos rasgos distintivos o elementos rectores del sistema. El primer nivel está determinado por la función social (folklórico, popular, música culta). El segundo corresponde a lo organológico (género vocal, instrumental, vocal-instrumental); y el tercero abarca los géneros propiamente dichos (son, danzón, etc.) con sus especificidades, y queda definido por rasgos de la forma artística (de León, 2010). Esta concepción del género es apenas un bosquejo, como reconoce la misma autora, pero constituye una propuesta inicial que busca aclarar lo referente a género desde una visión cubana.

En cuanto al estilo, la autora señala que en teoría del arte es definido como “lo común” a varias obras o piezas. De León sostiene la existencia de los denominados estilo de época, estilo nacional y estilo individual, los cuales aparecen como subsistemas de un sistema estilístico general, con ellos se comprueba la dialéctica entre lo “común” y “distintivo” (de León, 2010). Sin embargo, los parámetros exactos que separan cada uno de estos sub-estilos aún no están claros para la musicología.

La relación entre el estilo y el género es compleja y algo difusa, de León dice que los géneros permiten dilucidar elementos de un estilo y para caracterizar un género probablemente hay que remitirse al estilo, también hay casos de géneros subordinados a ciertos estilos como otros que trascienden a muchos estilos (la misa, la pasión). Un ejemplo de esto es el género de la canción, que va más allá de los estilos de nación, época o individual. La autora presenta un mínimo de cuatro opciones para vincular ambas categorías:

- Géneros que pertenecen a un solo estilo nacional, epocal (de época) y en menor medida individual.
- Géneros que evolucionan y se transforman a través de épocas, naciones y autores.

- Estilos caracterizados por el surgimiento o presencia determinante de uno o varios géneros.
- Estilos que no crean géneros propios y adoptan otros ajenos (de León, 2010).

Al referirse al son, la musicóloga concuerda con Danilo Orozco al afirmar que éste se comporta como algo más que un género ya que su esencia está presente en el resto de manifestaciones de música cubana, popular e incluso culta, lo que de todas formas lo ubica mejor en la segunda categoría. De modo que al entender al son como género hay dos posibilidades: que los rasgos de este género hayan trascendido a otras expresiones musicales cubanas, o que esos rasgos ya existieran dispersos en otras músicas y en el son encuentran su mayor expresión (de León, 2010). Con esto, de León concluye que el son podría calificarse como un género definitorio del estilo nacional cubano, y el “modo son” de Orozco, citado por la autora como “lo son”, se comporta como un rasgo de estilo nacional.

La presente monografía aborda al son como género, pero sin desconocer su capacidad de interacción y gran influencia sobre otros géneros, no solo en Cuba sino en la región caribe. Hecha esta claridad diremos que los siguientes títulos abordan al son siempre entendiéndolo como un género musical.

2.1.3 Las claves rítmicas en el son

Marcos Valcárcel en su libro *La percusión cubana, sus instrumentos y sus ritmos*, al hablar de claves rítmicas las define como “*llaves* o patrones a partir de los cuales se derivan sistemas rítmicos” (Valcárcel, 2016). Por otra parte, Rebeca Mauleón en su libro *101 Montunos* expresa que al hablar de clave hay tres elementos a diferenciar, las claves como células rítmicas de origen africano que llegan a América por medio de la migración forzada de esclavos, la clave o claves como instrumento con el cual se ejecutan dichas células, y la clave como concepto base para la “correcta” interpretación (Mauleón, 1999). El son, como muchos otros géneros de origen afrocubano está sujeto a una clave, un ostinato rítmico

presente, explícita o implícitamente en una pieza sonera, mejor conocida como clave de son o clave blanca.

En torno al origen de la clave, Danilo Orozco propone la existencia de cuatro “patrones recíprocos” de origen africano (bantudahomeyano): los denominados tresillo, quintillo, anfíbraco/ tanguillo y habanerosa. La importancia de estos patrones o células rítmicas se debe a la enorme incidencia de los mismos en diversos contextos de forma paralela, llegando a ser elementos constitutivos en variados géneros. Estos patrones son para Orozco un “núcleo-Matriz” ya que en ellos puede darse una “presencia simultánea, a veces yuxtapuesta y en continuo intercambio recíproco” (Orozco, 2014, p.14). Como puede verse en la siguiente imagen los patrones coinciden rítmicamente en varios momentos, lo que permite la interacción entre ellos y por ende entre los géneros que los usan.

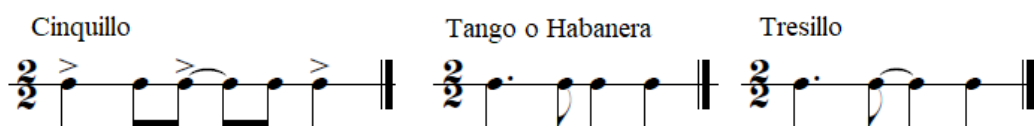


Ilustración 1. Patrones recíprocos

Respecto al patrón anfíbraco/tanguillo, Cooper y Meyer lo ubican dentro de los cinco agrupamientos básicos asociados al estudio clásico de la prosodia: débil, fuerte (yambo), fuerte-débil (troqueo), débil-débil-fuerte (anapesto), débil-fuerte-débil (anfíbraco) (Cooper y Meyer, 2001). Dicho análisis está fundamentado en las relaciones fuerte débil en vez de corto largo. Según lo anterior y teniendo en cuenta lo expuesto por Orozco quien asegura que los patrones recíprocos pueden yuxtaponerse entre ellos, es posible encontrar dicho patrón anfíbraco en una simplificación del patrón de la habanera, cuando se le omite la primera negra con puntillo y se mantienen las tres figuras restantes: corchea (débil), negra (fuerte) y negra (débil).

Para Orozco los patrones recíprocos se comportan como “módulos reguladores de relaciones para incidir e incluso remodelarse en nuevos núcleos básicos” (Orozco, 2014, p.14), lo que quiere decir que dichos patrones no son invariables y pueden sufrir transformaciones o adaptaciones según el contexto. En el caso del son el musicólogo sostiene que los patrones recíprocos establecen la base ritmo-articulatoria de tipos de sones y protosones tradicionales incluso llegando a incidir en expresiones modernas derivadas del son como la timba.

El caso de la llamada clave de son no es más que una derivación de uno de estos patrones recíprocos, el tresillo (A), al cual es adicionado un compás complementario subdividido en cuatro negras (B) donde la primera y cuarta son silencios.

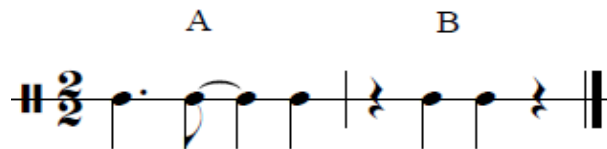


Ilustración 2. Clave de Son

Orozco afirma que es posible encontrar fragmentos de este patrón clave o incluso de forma completa en toques-guías de ciertas músicas tribales en Nigeria central, lo que nos aproxima a su origen. Por otra parte, Orozco expresa que esta clave se utiliza en tipos de sones clásicos de oriente y occidente desde comienzos del siglo XX (Orozco, 2014).

En concordancia a lo anterior y respecto a la capacidad de remodelación o adaptación de los patrones recíprocos, es común ver que la clave varíe su sentido o dirección, con lo cual el compás que contiene al tresillo (la cabeza) no es siempre el que inicia la secuencia, pudiendo ser antecedido por el compás complementario (la cola). Orozco aclara que esto “depende de cómo viene el patrón conductor del instrumento tres (o de su equivalente) y de cómo se distribuyen los acentos en la melodía principal” (Orozco, 2014, p. 54). La dirección de la clave puede denominarse 3-2 o 2-3 dependiendo de dónde se ubique el tresillo, en el primer compás 3-2 y en el segundo 2-3.

Clave de son 3-2

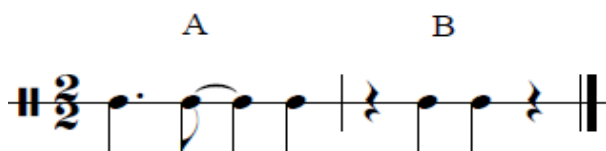


Ilustración 3. Clave de Son 3-2

Clave de son 2-3

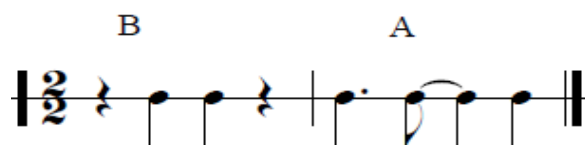


Ilustración 4. Clave de son 2-3

Orozco señala que la clave no es necesariamente un elemento rector, que puede ser “relativa” y se “Subordina a otras relaciones”, tal y como pasa en ciertos nengones y Changüis donde puede ser irrelevante o incluso incongruente, o en la timba donde es posible mezclar diferentes claves. En el caso del son tradicional, aclara, si llega a comportarse como parte de la sintaxis del género.

Manuel Valcárcel expone algunos ejemplos donde se aprecia la interacción y coherencia de la clave con el fraseo y los acentos de una pieza musical.

"El Manisero"

Moisés Simons

etc...

Ilustración 5. El manisero

fuente: tomado del libro *La percusión cubana, sus instrumentos y sus ritmos*

El ejemplo anterior, corresponde al son-pregón *El manisero* de Moisés Simons. En él es fácil determinar que la clave empleada es la 2-3 ya que la coincidencia de los tiempos fuertes de la misma con los de la melodía son evidentes a simple vista, sin embargo, esto no siempre es así, en tal caso para definir cuál es el sentido de la clave Valcárcel recomienda tener en cuenta el fraseo melódico, señalando que normalmente la melodía reposa en el compás correspondiente al tresillo (2016).

Son de la loma

Miguel Matamoros

Claves

$\text{♩} = 80$

etc...

Ilustración 6. *Son de la loma*, versión Orquesta Aragón.

En concordancia con lo anterior, Valcárcel presenta un extracto del *Son de la loma* de Miguel Matamoros donde es posible observar el reposo de la melodía en los compases que corresponden al tresillo en la clave, y en contraparte un mayor movimiento de la melodía en el compás complementario.

Del tresillo hay que decir que no solo está presente en la clave como patrón reiterativo, al examinar los patrones instrumentales que no corresponden a la base rítmica es de notar el uso de este patrón en el tumbao del bajo. Aquí el tresillo está implícito todo el tiempo, pero con una variación, ya que la última nota de compás está ligada a la primera.

Tresillo

patrón rítmico del bajo

Ilustración 7. Patrones del tresillo y el bajo

Del cinquillo, otro patrón recíproco, Carpentier (1946) expresa que pudo introducirse en Cuba gracias a la migración de negros provenientes de Haití a la región oriental del país, producto de los levantamientos dados a finales del siglo XVIII. Ya en la Isla, el cinquillo se incorporaría primero a la contradanza y luego al danzón. Sin embargo, el propio Carpentier reconoce la posible existencia del mismo en el país antes de la llegada de los llamados “negros franceses”. Por su parte Acosta (2007) sostiene que el cinquillo, llegó a Cuba mucho antes de dicha inmigración estando presente desde los primeros siglos de la colonia. El mismo Acosta, señala que es posible encontrar la figura del cinquillo en músicas de origen bantú y yorubá (ambas culturas de procedencia africana).

Es posible afirmar que si bien la migración haitiana no trajo consigo al cinquillo, al menos si promovió o popularizó su uso en Cuba. Acosta señala que su presencia no sólo está en la contradanza y el danzón, también en la trova, el bolero y en sones antiguos (2007). Es importante recordar que el cinquillo suele escribirse seguido de un compás complementario constituido rítmicamente por cuatro negras.

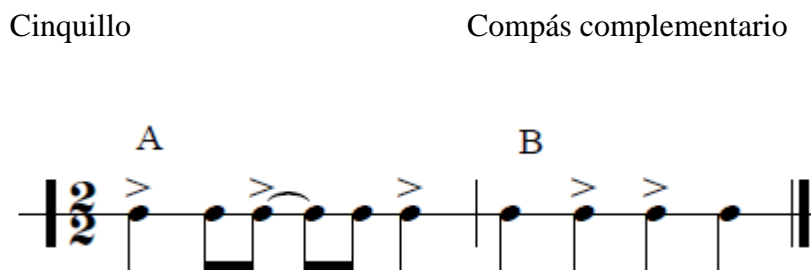


Ilustración 8. Cinquillo con compás complementario

Al observar los acentos del cinquillo con su compás complementario es fácil notar que coinciden con los golpes de la clave 3-2, de esta manera la clave es en realidad una simplificación del cinquillo ya que está contenida dentro de él.

2.1.4 Híbridos

Como se dijo antes, estas figuraciones rítmicas no son exclusivas del son y aparecen en mayor o menor medida en otras músicas de origen afrocubano. Esto, sumado a otras características propias del son, ha hecho posible su mezcla e integración con diversos

géneros. Al respecto, Acosta (2007) señala que en estas mezclas encontramos las fusiones y los híbridos, las primeras corresponden a géneros o subgéneros como el mambo o el cha cha chá, y los segundos a las variaciones ya nombradas, el bolero-son, la guajira-son, el guaguancó-son, la guaracha-son, etc. donde los elementos del son aparecen mucho más claros y de los cuales nombraremos los de mayor recurrencia.

Para el musicólogo Jesús Gómez Cairo (1980) el son en su estado primario recibe el nombre de son montuno o maniguero, el cual es de origen campesino y obedece a la estructura ya nombrada de coro y estribillo desarrollado en constante alternancia. En momentos posteriores con el desarrollo del son y la evolución de su estructura, la palabra montuno pasa a denominar solo la sección del estribillo. El montuno en el son tradicional suele tener una armonía sencilla que propicia la improvisación tanto vocal como instrumental. Algunos ejemplos de armonías usuales pueden ser I-IV-V-IV, I-V-V-I, II-V-I, Im-bVII.

Argeliers León señala que la llegada del son al medio urbano revolucionó el medio musical de aquella época influyendo a compositores de otros géneros cantables como el bolero y la guajira, que en un intento por mantener dichos géneros los comenzaron a llamar bolero-son y guajira-son (León, 1982). En el caso de la guajira-son es notable la diferencia con su homónima la guajira, ya que la métrica de la primera es binaria mientras que la segunda es ternaria alternando en el 3/4 y el 6/8. Según Carpentier (1946) el origen de esta guajira está en la contradanza cubana en 6 por 8, de la cual también se desprendieron otros géneros como la clave y la criolla. En cuanto a la guajira-son esta tomó algunas características de su antecesora tales como la temática bucólica en su lírica y las progresiones armónicas.

Por otra parte, Según Mauleón (1999) en su libro *101 montunos*, la guajira-son es más lenta que el Son montuno, así como más elaborada y con más arpegios. En ésta destaca la improvisación de la voz que suele cantar décimas y otras formas de poesía lírica. Además de la progresión I-IV-V-IV-I para tonalidad mayor y menor, la progresión I-bVII-bVI-V (cadencia andaluza) es recurrente en tonalidades menores. Tres claros ejemplos de guajira-son pueden ser la famosa *Guantanamera* atribuida a José Fernández Díaz, *Rumba guajira*

de Arsenio Rodríguez (cuya progresión deriva de la cadencia frigia o andaluza, pero con elementos adicionales) y *Guajira, el son te llama* del grupo Afro cuban all stars.

Otro de los híbridos más comunes es el bolero-son. Al hablar de la relación del bolero y el son, el investigador Armando Rodríguez nos aclara respecto al bolero tradicional (nacido al oriente de la Isla) que estableció el cinquillo como su patrón base, probablemente por influencia del danzón. Este llegó a interpretarse con el formato del septeto sonero, donde el tres hacía su ejecución sobre la rítmica del cinquillo, a medida que el son ganó mayor influencia, el bolero reemplazó la marcada pulsación del cinquillo por el *martillo* que ejecuta normalmente el bongó para el acompañamiento sonero (2019).

Esto nos permite observar la estrecha relación entre bolero trovadoresco del oriente cubano y el son montuno, evidente, en la discografía de grupos como el Trio Matamoros que ejecutaron indistintamente sones y boleros. A Miguel Matamoros se le atribuye la creación del primer bolero-son: *Lágrimas negras*, estrenada en 1930. Esta pieza presenta una introducción soneada, mientras que los versos se desarrollan en un aire de bolero para finalizar con un montuno o estribillo propio del son. Así, en correspondencia con lo dicho, Danilo Orozco expresa: corresponde a una pieza con partes inherentes a ambos géneros, aunque también es posible hablar de un bolero “soneao” en cuyo proceso de realización confluye la psicología amorosa o de sufrimiento, típica del bolero, con “patrones variables de acentuación” (rasgos de estilo) tomados del son (Orozco, 2010). Esto último, evidencia la existencia del “modo son” en el género bolero.

El modelo que integra elementos de ambos géneros logró consolidarse como un canon para la creación de este tipo de sones, siendo reproducido hasta nuestros días. Otros ejemplos de bolero-son pueden ser *Martica* también del Trio Matamoros, *La flor y la hoja seca*, en la versión de Jóvenes Clásicos del son, *Ojos malignos* en la versión del grupo son del oriente y *tú no creas* de Miguelito Cuní. En cuanto al bolero “soneao” resulta difícil identificar ejemplos ya que hay cierta ambigüedad que favorece una visión poco objetiva.

Otra de las variantes usuales en el repertorio sonero es la guaracha-son. Helio Orovio describe la guaracha como un género cantable yailable donde confluye lo hispano y lo africano para constituir algo netamente cubano. Durante el siglo XIX estuvo ligada al teatro bufo cubano, su texto se caracterizó por temáticas picarescas, satíricas o burlonas,

este género presenta alternancia en su métrica ya que combina 2/4 con 6/8 (Orovio, 1992). Leonardo Acosta considera “redundante” hablar de una guaracha-son ya que el son absorbió a la guaracha como género (Acosta, 2007), esto se debe a que durante el siglo XX la guaracha perdió su alternancia de métrica para adoptar un tempo binario.

Para Rebeca Mauleón la guaracha difiere del son en la complejidad rítmica de sus patrones, especialmente en la tumbadora, la cual tiene un rol protagónico. Además, tiene mayor velocidad que el son tradicional y maneja una armonía más trabajada (Mauleón, 1999). Si bien estos rasgos no se cumplen a rajatabla en todos los casos, la característica que parece más generalizada (heredada de la guaracha del teatro bufo) es la lírica de carácter picaresco o burlón. Por lo demás la guaracha-son mantiene la misma estructura del son. Algunos ejemplos son *Cuidadito compay gallo* o *Que bobo Juan* de Ñico Saquito y el más conocido *Bilongo* de Guillermo Rodríguez Fiffe.

Para concluir esta visión general del son cubano, diremos que lo anteriormente presentado es solo una breve contextualización sobre esta música, ya que la incidencia del son en otros géneros, las variantes regionales y los llamados protosones y parasones, quedan fuera de este escrito. La recopilación hecha en este acápite no pretende encasillar al son en la información aquí brindada, más bien es una muestra, una invitación al lector a seguir indagando sobre el universo que representa el son cubano.

2.2 Elementos tecno-estilísticos de la guitarra acompañante en el son

Ya en el siglo XVIII Jean-Jacques Rousseau (1768) aborda la cuestión del acompañamiento musical en su *dictionnaire de musique* en el cual nos dice acerca del mismo “es la ejecución de una armonía completa y regular en un instrumento apropiado para producirla, tal como el órgano, el clave, la teorba, la guitarra etc.” (Pg 62). A pesar de que este diccionario está enfocado en el estilo y la música europea de la época, vale la pena rescatar las sugerencias que hace Rousseau para “acompañar con inteligencia” teniendo en cuenta que más allá de las reglas están “el uso y el buen gusto”. Dichas sugerencias en forma concreta son las siguientes.

1. Tener en cuenta la posibilidad de omitir notas en un acorde para disminuir su dureza, sobre todo si son disonantes, a veces se suprime la séptima, la quinta o incluso las dos, para evitar quintas y octavas consecutivas se puede evitar duplicar la quinta o la octava, si la nota sensible está en el bajo no se duplica, en cambio sí lo hace la tercera o la sexta, además evitar notas consecutivas por la dureza de su disonancia, en conclusión hay que buscar un acompañamiento “agradable y sonoro”, que “sostenga y refuerce el bajo en lugar de cubrirlo y mitigarlo”.
2. El acompañamiento debe embellecer el canto sin cubrirlo o dañarlo, debe ir acorde al carácter de la música y los instrumentos o voces que acompaña, si es una agrupación grande quizás deba ser un acompañamiento de gran densidad, si solo se acompaña una voz, por ejemplo, se suprimen notas y se arpegia.
3. Cuando se tocan las mismas notas para prolongar su duración lo mejor es hacerlo en el tiempo fuerte o el inicio de compás.
4. Cuando se acompaña música vocal el acompañante debe guiar y apoyar la voz, impedir que esta se pierda.

A modo de conclusión el autor nos dice que “la armonía del acompañamiento contribuye a la recreación del canto afirmando más sus sonidos, haciendo su efecto más delicado, la modulación más sensible, y suscitando en el oído un satisfactorio testimonio de afinación” (Rousseau, 1768. P. 62). Estos conceptos de acompañamiento a pesar de haber sido propuestos en un contexto y época diferente son en su mayoría aplicables al son y a la guitarra y se presentan como un buen recurso para un diseño de acompañamiento más elaborado.

Por otra parte, no se puede desconocer que cada género musical tiene sus particularidades, en el caso del son se destaca la polirritmia producto de la interacción de los instrumentos que constituyen la base (percusión y sección armónica). Al examinar el papel de la guitarra dentro de las agrupaciones soneras es posible ver que ésta juega diferentes roles según el tamaño del grupo y los instrumentos manejados, en algunos formatos se desempeña como un simple relleno ritmo-armónico y en otros desarrolla

elementos más complejos incorporando patrones de distintos instrumentos como el bajo, el piano o el tres, claro está adaptados al lenguaje y posibilidades técnicas del instrumento.

Una de las características del son, imprescindible para entender cómo funciona el género y que aparece en los patrones ejecutados por todos los instrumentos armónicos independientemente del formato, es **la anticipación armónica**. Ésta obedece a un carácter más rítmico que melódico y se constituye en una cualidad definitoria del son (Feijoo, 1986). La anticipación armónica obedece a una síncopa externa en la cual se adelanta la armonía del siguiente compás. En un compás de 2/2 se da en la cuarta negra o (con menos frecuencia) en la última corchea, en compás de 2/4 en la última corchea y semicorchea. Es usual que la nota que presenta la anticipación esté ligada a la primera del siguiente compás, lo que genera una constante sensación de ritmo sincopado, Feijoo nos dice que este es el rasgo definitivo que permite diferenciar un son de un bolero, de una canción y demás géneros cubanos (1986).

Ejemplo de anticipación en 2/2

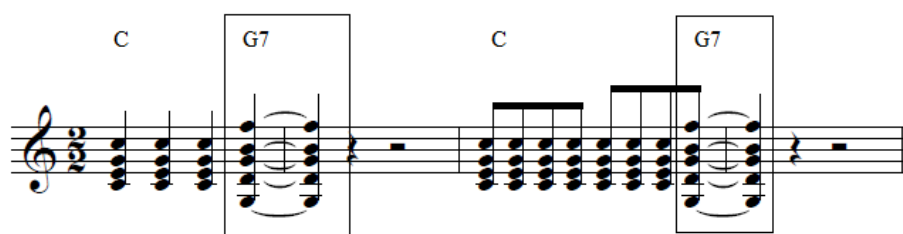


Ilustración 9. Anticipación armónica en 2/2

Ejemplo de anticipación en 2/4

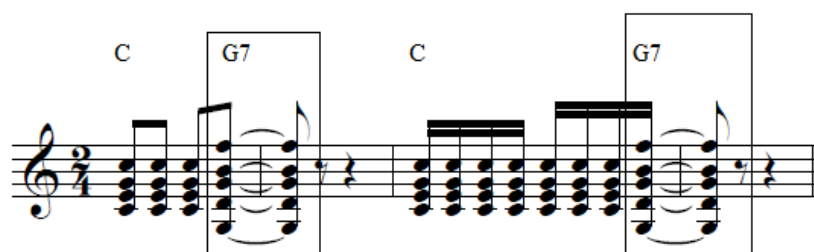


Ilustración 10. Anticipación armónica en 2/4

En cuanto a la forma de acompañar el son en la guitarra Carpentier expone en *Músicas cubanas* (1946) que las guitarras tienen una función más “percutante” que melódica, esto debido a la influencia africana, donde predomina el componente rítmico. Respecto a esto Helio Orovio hace mención del **rayado**, el cual define como un rasgado semi-percutido ejecutado invariablemente por la guitarra, que da como resultado el equivalente a dos grupos de cuatro semicorcheas en 2/4 o dos grupos de cuatro corcheas en 2/2 a (Orovio, 1992), el rayado es la manera más tradicional de acompañar el son con la guitarra, y su función es igualmente rítmica y armónica. Hay que recordar este tipo de acompañamiento es el más común en sextetos y formatos parecidos, donde la guitarra es el registro intermedio entre el tres, que maneja el registro más alto, y el contrabajo o sus equivalentes la marimbula y la botijuela en el registro grave. Como es de esperarse el rayado debe tener presente la anticipación armónica, con lo cual se establece el patrón base de acompañamiento en el son.

Ej. de acompañamiento “rayado” en 2/2 con anticipación armónica en la última negra (dos últimas corcheas) de cada compás. Las flechas indican la dirección del ataque de la mano derecha y los cuadros donde se da la anticipación.

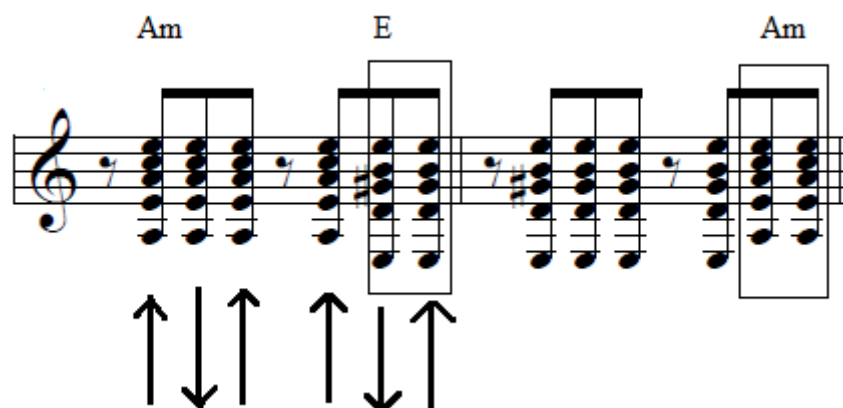


Ilustración 11. Rayado tradicional

Otra posibilidad muy usual para hacer el rayado es cambiar las dos últimas corcheas del compás por una negra, manteniendo el mismo esquema en la mano derecha:

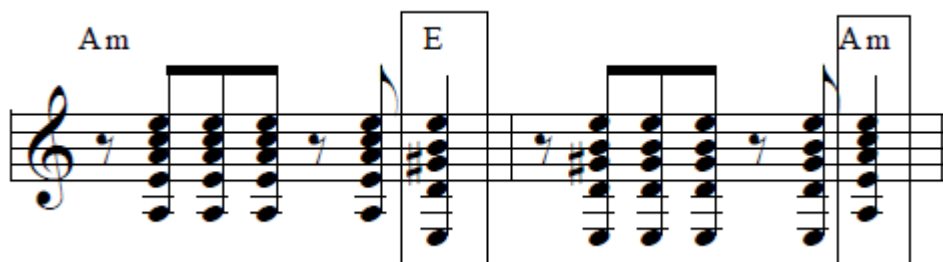


Ilustración 12. Rayado tradicional 2

Con el surgimiento del Trio Matamoros y gracias a su divulgación, las posibilidades de la guitarra acompañante se amplían. Recordemos que el trio tenía en su nómina a Siro Rodríguez como voz segunda y maracas, Miguel Matamoros en la voz primera y guitarra solista y Rafael Cueto en la guitarra acompañante. Casi todos los músicos y musicólogos concuerdan que los aportes del trio al son fueron numerosos, al hablar en términos de la guitarra sobresale la figura de Rafael Cueto. Este guitarrista originario de Santiago de Cuba aprendió a tocar la guitarra de forma autodidacta, y logró un estilo que resultó muy novedoso en su época. Radamés Giro escribe:

“Cueto, guitarrista acompañante, no hacía el *rayado* característico de la mayoría de trovadores orientales, sino un movimiento melódico-armónico que realizaba con los bajos de su guitarra que es lo que se llama “tumbao”, al que Cueto le añadía algunos elementos de percusión en la tapa de su instrumento, que se yuxtaponían al rayado hecho por Miguel en la guitarra rítmica” (Giró, 1998, p.203)

Helio Orovio nos brinda un fragmento de una transcripción en la cual se evidencia esta particular forma de tocar de Cueto, lamentablemente no indica de que pieza se trata.

The image shows a musical score for voice and guitar. The top staff is labeled 'Voz' and the bottom staff is labeled 'Guitarra'. Both are in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The voice part consists of a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and a half note. The guitar part consists of a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and a half note. There are three measures shown. The guitar part has a 'V' above the staff in each measure, indicating a percussive element on the guitar body.

Ilustración 13. Ejemplo Rafael Cueto

Fuente: tomado del Diccionario de la música cubana de Orovio (1992, p.126)

Orovio agrega una explicación a esta partitura que vale la pena citar textualmente:

Las figuras tipos romboide (x) significan golpes que se producen sobre la tapa de la guitarra, en las inmediaciones de la boca. Este efecto se logra con los dedos de la mano derecha completamente abierta. La línea ondulada expresa el glisado, pero realizado en forma inversa al natural o normal. En este caso se desliza el dedo índice de la mano derecha desde la primera cuerda hasta la tercera o la cuarta. El pequeño ángulo que habremos colocado sobre la línea ondulada, indica lo que acabamos de expresar; esto es que el glisado se realizará desde el agudo al grave. (Orovio, 1992, p.126-127)

Nos permitimos realizar esta cita algo extensa ya que aparte de las grabaciones con el Trio Matamoros, cuya calidad no siempre permite reconocer lo que hace la guitarra, este es uno de los pocos materiales donde además de una transcripción, se da una explicación técnica acerca de la singular forma de interpretar la guitarra por parte de Cueto.

Aunque en el ejemplo anterior el ritmo no presenta la anticipación armónica, nos da una idea clara acerca del uso de la mano derecha por parte de Cueto. Por otra parte, si se colocan las notas correspondientes y se hace la ligadura de la última negra de cada compás con la primera blanca, obtendremos un ritmo de son que en su sonoridad es bastante similar al empleado por Cueto en el son *Comentario del solar* grabado con el trio Matamoros.

Ejemplos del guitarrista R. Cueto. *Comentario del solar*

Musical notation for Illustración 14, showing guitar chords and rhythmic patterns. The notation is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first line shows chords E, B7, E, B7, A/C#, B7, and A/C#. The second line shows chords A, B7, E, B7, E, and B. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some 'x' marks above notes, likely indicating a specific technique like 'golpe'.

Ilustración 14. Ejemplo Rafael Cueto con anticipación

Fuente: Transcripción hecha por el autor

En este extracto del son *Comentario del solar* se aprecia la anticipación armónica siempre presente en los bajos, así como el golpe en la tapa característico representado por (x). Por otra parte, se mantiene referencia al rayado tradicional en los grupos de corcheas. En la sección del interludio es posible ver algunas variaciones basadas en arpeggios o alteración del ritmo en los acordes:

Musical notation for Illustración 15, showing guitar chords and rhythmic patterns. The notation is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first line shows chords E, B7, A, E, B7, and E. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some 'x' marks above notes, likely indicating a specific technique like 'golpe'.

Ilustración 15 Rafael Cueto Variación

Fuente: Transcripción hecha por el autor

Esta forma de tocar el son por parte del trío Matamoros se relaciona mucho con la trova tradicional cubana de la cual también son grandes exponentes, Según Radamés Giro la trova nace bajo la influencia de la ópera italiana, empero el instrumento acompañante con la que se identificó mayormente fue la guitarra (Giró, 1997). En la trova la guitarra

desarrolló otras posibilidades o recursos de los que se nutre la guitarra sonera, uno de estos recursos es el **bordoneo**. Según el diccionario Oxford de la música, la bordona se refiere al tubo, la cuerda, la voz o el registro más bajo que aparece como nota pedal, o para un acompañamiento grave que suele repetirse. Dependiendo de la música o el instrumento los bordones pueden aparecer en todo momento o de manera intermitente (Scholes, 1980). En el caso de la guitarra este término se suele utilizar para referirse a las cuerdas *bordonas* que son las tres cuerdas más graves, y **bordoneo** al movimiento melódico que se produce en estas, usualmente obtenido por la acción del pulgar.

Este termino ha sido acuñado con frecuencia en el ámbito del tango argentino, el guitarrista argentino Julián Graciano define al bordoneo como “un recurso que en la guitarra se representa tocando una frase sobre la 6ta., 5ta. O 4ta. cuerda denominadas *bordonas*. Es de vital importancia para decorar un acompañamiento en el tango” (Graciano, 2016, p.21). El guitarrista cubano Dayron Ortega Guzmán denomina al bordoneo como un “sistema de acompañar con el bajo e ir rellenando con los dedos” (master series de Cuba La guitarra, 2004), además asegura que el bordoneo aparece con recurrencia en la trova. El bordoneo ayuda a la conducción melódica de un acorde a otro sin perder el carácter de acompañamiento, logrando en ocasiones melodías que contrapuntean con la voz principal. Aunque su uso es más usual en la trova, en el son es posible encontrar diversos ejemplos de la utilización de este recurso. A continuación, algunos ejemplos de cómo se maneja el bordoneo en los géneros nombrados anteriormente.

Ejemplo de bordoneo para tango propuesto por Julián Graciano:



Ilustración 16 Bordoneo para tango

Fuente: tomado del libro Método de guitarra tango

Ejemplo de bordoneo en trova por Dyron Ortega:

♩=80

Em B7/F# Em/G

3

E7/G# Am Am/B Am/C D C G/B G

6 C C#dim7 G E Am D G

Ilustración 17. Bordoneo de trova

Fuente: Transcripción hecha por el autor

Las siguientes transcripciones hechas a partir de un video didáctico realizado por Efraín Ríos, tresero y guitarrista de gran trayectoria, presentan varios ejemplos de acompañamiento con variaciones progresivas para son cubano, partiendo de un motivo simple en los bajos hasta desarrollar un verdadero bordoneo.

Ejemplo 1 con bajo sencillo:

A E7 A E7 A

Ilustración 18. Acompañamiento de son con un bajo

Ejemplo 2 con bordoneo:



Ilustración 19. Bordoneo de son 1

Ejemplo 3 con bordoneo:



Ilustración 20. Bordoneo de son 2

En el ejemplo 1 se observa que el movimiento del bajo es estable y sin movimiento, claro está siempre anticipando la armonía, este sería el esquema básico de acompañamiento según Ríos. En el ejemplo 2 y 3 el bajo tiene, aunque rudimentario, un sentido melódico construido a partir de notas acordes que ayudan a enriquecer el acompañamiento. Para Dayron Ortega, guitarrista cubano, un acompañamiento de este tipo funciona mejor en un formato donde no haya bajo, ya que este bordoneo buscaría suplir dicha función (master series de Cuba la guitarra, 2004). Este acompañamiento con bordoneo o canto en los bajos es ideal para pequeñas agrupaciones tales como las ya nombradas bungas, o tríos como el de Matamoros donde el rayado de una guitarra interactúa con el bordoneo de la otra dando potencia al acompañamiento.

Por último vale la pena resaltar una particularidad técnica muy usual entre los guitarristas soneros. Como ya se dijo, las bordonas suelen tocarse con el pulgar de la mano derecha. Este toque, sin embargo, a diferencia de la técnica clásica se da mayormente en pulsación apoyada. El maestro de la guitarra Emilio Pujol señala en su *Escuela razonada de la guitarra* que la manera correcta de ejecutar este tipo de pulsación es “atacando la cuerda

sin doblar la última falange y apoyando la pulsación en la cuerda superior inmediata” (Pujol, 1958, p.47). Este ataque apoyado es posible encontrarlo en las interpretaciones de los ya mencionados Rafael Cueto, Efraín Ríos y Dayron Ortega, siendo muy común su utilización, aunque no por ello una regla, la razón puede deberse a la búsqueda de mayor sonoridad y profundidad en el bajo.

El siguiente concepto, muy usado en el contexto del acompañamiento es el denominado **tumbao**, también conocido como **montuno** (no entendido como sección) o **guajeo**. En realidad, cada una de estas palabras puede referirse a algo distinto, pero en la práctica es común que se usen indiferenciadamente. Danilo Orozco, se refiere al término tumbao como:

un modelo o patrón básico y fundamental —en instrumentos como tres, bajos, teclados— que dan el carácter y propician sutiles interrelaciones en muchas músicas de son, y se extiende a otras interconectadas. En diferentes etapas, y para uno u otro género o estilo, se ha nominado tumbao al patrón elemental que da la base (casi siempre en el bajo o en parte del piano-teclado (Orozco, 2014, p. 26)

Es importante recordar que estos patrones llamados tumbaos poseen un carácter tanto rítmico como melódico y armónico. Por otra parte, suelen tener más presencia o protagonismo en la sección del montuno, donde se desarrolla la alternancia coro-pregón, y quizás por esto algunos consideren sinónimos ambas palabras: tumbao y montuno. El mencionado tresero Efraín Ríos escribe en su texto pedagógico *El tres y el montuno* acerca de la palabra montuno. “Es usada para nombrar la repetición de los motivos, periodos, o semifrases que forman los patrones de acompañamiento de instrumentos y/o vocalistas. Pueden ser tocados por la Guitarra, el Tres, el Laúd, el Piano, el Acordeón, etc.” (Ríos, p.4). Para Ríos la connotación de montuno es semejante a la de tumbao propuesta por Orozco.

En cuanto a la palabra guajeo Orozco la diferencia de tumbao al asegurar que se refiere a la relación o juego que se da a partir de la yuxtaposición de tumbaos realizados por diferentes instrumentos (Orozco, 2014). Se explica mejor al sugerir los siguientes ejemplos:

“...en agrupaciones tradicionales de los años treinta, la relación entre el bajo y específicos patrones del tres. En los años cuarenta y cincuenta y posteriores, sería la contraposición del tumbao bajo-piano con peculiares patrones de saxos en jazzband, o con patrones complementarios de violines en las charangas, y así similares”.
(Orozco, 2014, p.26)

Como ya se dijo antes estos tres términos en la práctica musical suelen ser usados con la misma caracterización, sin embargo, es importante señalar las posibles diferencias con el propósito de estandarizar conceptos que ayuden a la teorización de estas músicas. En el presente trabajo se asumen las palabras tumbao y montuno como sinónimos, claro está recordando que montuno también se corresponde a la sección de una pieza, sin embargo, para la palabra guajeo se adopta la definición propuesta por Orozco que se refiere a esta como la interacción de varios tumbaos.

En el caso se la guitarra, se puede lograr varios tipos de tumbao: un tumbao construido a partir de elementos del bajo puede entenderse también como un bordoneo, así en el ejemplo número 2, de bordoneo para son, la disposición melódica es una forma de tumbao, la posible diferencia entre un bordoneo y un tumbao de bajo radicaría en un mayor desarrollo melódico del bordoneo y su función de contra melodía (ejemplo 3), mientras que el tumbao de bajo se comporta mejor como un obstinato rítmico con algunas variaciones. A continuación, veremos algunos ejemplos de tumbaos para bajo extraídos del libro *Afro-cuban bass grooves*:

Ejemplo 1 tumbao base para bajo:

Ilustración 21. Tumbao de bajo 1

Fuente: tomado del Libro *Afro-cuban bass grooves*

Ejemplo 2 tumbao para bajo:

The musical notation consists of two staves. The top staff is in bass clef with a 2/4 time signature. It contains a melodic line with notes and rests, and a series of chords: C, F, G7, F, C, F, G7, F. The bottom staff shows a bass line with fingerings: (3) 5 5 3 5, (5) 7 5 3 3, (3) 5 5 3 5, (5) 7 5 3 3.

Ilustración 22. Tumbao de bajo 2

Fuente: tomado del libro Afro-cuban bass grooves

Como puede verse en estas líneas la anticipación armónica y la síncopa interna y externa siempre están presentes, el ejemplo 1 representa el acompañamiento base, en el ejemplo 2 hay una pequeña variación, sin embargo, se observa que los patrones son reiterativos en ritmo y estructura melódica. Dichos tumbaos son aplicables a la guitarra tal y como se vio en la forma de tocar de Cueto. Al igual que el bordoneo, estos tumbaos suelen ejecutarse con el pulgar y el toque apoyado.

Por otra parte, la guitarra también puede implementar fácilmente tumbaos realizados en el tres. Efraín Ríos propone algunas características para la realización de montunos (tumbaos) en este caso para el tres, aunque aplicables a los hechos por el bajo:

1. “El montuno no es un arpeggio, puede tener dos, cuatro o más compases en dependencia de la progresión armónica. Sus posibles variaciones deben estar relacionadas con la clave”.
2. “El montuno se construye en forma de preguntas y respuestas, para que puedan ser repetidos.” (Ríos, p.24)

A continuación, vamos a ver algunos ejemplos sencillos de montunos en 2/4 tomados del mismo libro de Efraín Ríos:

Ejemplo 1 de tumbao para tres:*Ilustración 23 Tumbao para tres 1, tipo nengón**Fuente: tomado del libro El montuno y el tres***Ejemplo 2** de tumbao para tres:*Ilustración 24. Tumbao para tres 2**Fuente: tomado del libro El montuno y el tres***Ejemplo 3** de tumbao para tres:*Ilustración 25. Tumbao para tres 3**Fuente: tomado del libro El montuno y el tres*

En estos tumbaos la anticipación armónica es igualmente frecuente tal y como se ve en los ejemplos 1 y 2, por lo que al momento de elaborar un montuno de este tipo no solo es importante considerar los acentos de la clave, también la presencia de la anticipación. Los tumbaos o montunos anteriores pueden ser interpretados fácilmente en la guitarra, lo que permite construir un acompañamiento guitarrístico a partir de este tipo de patrones, a pesar de ello, la diferencia tímbrica entre el tres y la guitarra posiblemente hará que al tocar estos montunos en la guitarra, no se consiga una sonoridad lo suficientemente “llena” o

“robusta” obtenida por el tres gracias a sus órdenes dobles en unísono y octava. En contraparte la guitarra, al tener seis órdenes simples, puede ofrecer más posibilidades a nivel polifónico que el tres. Esta característica le posibilita reunir un tumbao del bajo con otro propio del tres. A continuación, un ejemplo donde se superponen un tumbao de bajo con uno de tres.

The image shows a musical score for guitar and claves in 2/4 time. The guitar part is written in G major with a key signature of one flat (F major) and a 2/4 time signature. It consists of four measures. The first measure has a C7 chord, the second an F chord, the third a C7 chord, and the fourth an F chord. The guitar part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The claves part is written in a 2/4 time signature and shows a rhythmic pattern with circles indicating coincidences between the guitar and claves parts.

Ilustración 26. Tumbao tipo nengón con bajo y clave

Fuente: elaborado por el autor

Como puede verse en la imagen de arriba la guitarra puede yuxtaponer dos tumbaos. Este recurso obedece a un estilo de acompañamiento más complejo que exige mayor disociación rítmica al intérprete. Los círculos señalan las coincidencias rítmicas de la clave con una o más notas de cada tumbao; con esto se observa la relación intrínseca entre el patrón de la clave y la creación de tumbaos.

Todos los elementos presentados anteriormente pueden funcionar de forma paralela en una misma pieza, alternando entre sí o combinando posibilidades de cada recurso según lo requiera el caso. El son, como ya se vio, es un género de alta interacción e influencia, de ahí que sea posible hallar sonos con estilos muy variables, esto se evidencia en las armonías empleadas, las cuales han evolucionado de un simple I-V a progresiones de gran extensión y complejidad donde son usuales las sustituciones de acordes y las agregaciones o extensiones de los mismos. Este componente armónico se verá con más detalle en los análisis realizados más adelante.

3. METODOLOGÍA

3.1 Metodología empleada

3.1.1 Enfoque cualitativo

Según el antropólogo Carlos Arturo Monje Arias “la investigación cualitativa plantea, por un lado, que observadores competentes, cualificados puedan informar con claridad, objetividad y precisión acerca de sus propias observaciones del mundo social, así como de las experiencias de los demás” (Monje, 2011, p.32). Por otra parte, para los investigadores Álvarez y Barreto (2010) el enfoque cualitativo da gran protagonismo al investigador por lo que sus resultados tienen un alto componente subjetivo. Para evitar un exceso de subjetividad el investigador debe adiestrarse en el tema de estudio, así como apoyarse en la crítica de especialistas en el tema, entendidos estos como personas conocedoras del tema en cuestión. Como parte de la validación de la guía fue empleada la figura del taller, donde el material realizado se compartió con guitarristas en formación, este procedimiento es descrito más adelante.

En la epistemología cualitativa la triangulación es una de las estrategias más usadas, en esencia consiste en utilizar más de un enfoque sobre el objeto investigado para sopesar la concordancia de los diferentes puntos de vista (Álvarez y Barreto, 2010). La triangulación puede aplicarse a varios aspectos: la triangulación de datos, de investigador, teórica, metodológica y disciplinar, todas con el fin de abordar elementos de la investigación a partir de varias miradas. En el caso de la presente, la triangulación de datos es la principal fuente de indagación, ya que son tomadas diversas fuentes: textos, videos, audios, conferencias, clases magistrales, documentales, entre otros; para llegar a puntos de encuentro y realizar una propuesta teórica y práctica respaldada.

Otro de los elementos del enfoque cualitativo que es aplicable a esta investigación es buscar proponer una hipótesis o teoría, no centrarse en comprobar una anterior (Álvarez y Barreto, 2010), en este caso la guía didáctica elaborada es una propuesta original que

organiza los contenidos considerados necesarios para el aprendizaje autónomo de la guitarra acompañante en el son.

Para concluir nos apoyamos en lo dicho por Álvarez y Barreto al hablar de la labor investigativa con enfoque cualitativo “El método, (...) resulta ante todo *un instrumento para un fin*, y no puede ser esgrimido como un molde indoblegable” (Álvarez y Barreto, 2010), con lo cual aclaramos el presente trabajo como la mayoría con este enfoque, no contempla el método como una regla estricta sino como un elemento que se adapta y funciona análogamente al objeto de investigación (Álvarez y Barreto, 2010).

3.1.2 Investigación descriptiva

La investigación descriptiva tiene como finalidad “especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis” lo cual se logra al “medir o recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o las variables” (Hernández, Fernández, & Baptista, 2002). Acorde a la investigación descriptiva esta monografía realiza una caracterización detallada de los elementos técnicos y estilísticos que definen las formas de acompañar el son cubano en guitarra.

3.1.3 Población (muestra)

La guía didáctica propuesta como producto final de esta investigación fue compartida en su etapa de prueba con un grupo de guitarristas en formación que ayudó a la comprobación de la pertinencia de los ejercicios allí propuestos. Este grupo estuvo conformado por estudiantes de guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional entre los semestres séptimo y décimo, que ya tenían bases teóricas sólidas y un manejo suficiente del instrumento. Se trabajó con personas entre 18 y 30 años que a pesar de su experiencia como instrumentistas no habían tenido una aproximación al son cubano desde la guitarra y

deseaban adquirir algún conocimiento acerca de su interpretación. El grupo constó de cinco personas contactadas por el autor.

Reseña biográfica de los participantes:

Felipe Guevara Forero: Nació el 24 de marzo de 1997, su primer acercamiento a la guitarra fue a la edad de 14 años cuando cursaba el bachillerato. Comenzó sus estudios de guitarra clásica en la casa de la cultura del municipio Sibaté con el maestro Fabián Pinzón, a la par tocó la guitarra y el cello en un ensamble de música clásica y fusión. En el año 2015 ingresa a la Universidad Pedagógica Nacional a la Licenciatura en música en la Cátedra de guitarra clásica bajo la dirección de los maestros: Jaime Arias Obregón, Andrés Villamil y Mario Riveros. Actualmente cursa los últimos semestres de la carrera y trabaja como profesor de Gramática musical y Guitarra en la Academia Fundación Frans Brüggén.

Eider Yardanys Alvarado: Actualmente cursa octavo semestre en la Universidad Pedagógica Nacional. Inició sus estudios en la guitarra formalmente bajo la tutoría de William Almonacid, un egresado de la misma institución. Ha tomado clases con los guitarristas León Salcedo y Mario Martínez, y actualmente es estudiante del maestro Mario Riveros. En el campo de la pedagogía ha realizado procesos de formación en educación popular, puntualmente en la localidad de Usme. Allí trabajó en la construcción de instrumentos musicales de viento y ensamble, a través del uso de metodologías musicales como la de Maurice Martenot.

Ruth Arias Valbuena: Estudiante de la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional, cantante y guitarrista. Además, realizó estudios en la Academia Luis A. Calvo. Ha participado en varios escenarios interpretando principalmente música de Brasil y Colombia. Su repertorio, además, incursiona en otros géneros como el jazz, el flamenco y diferentes músicas latinoamericanas. Tiene una amplia trayectoria de aproximadamente veinte años.

Germán Leonardo Sánchez Barrantes: Comenzó sus estudios de teoría musical en el Colegio INEM Carlos Arturo Torres de Tunja. En el año 2013 ingresa a la UPTC (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja) a la Licenciatura en música en la Cátedra de guitarra acústica donde tomó clases con Daniel Andrés Forero Pulido. Con la

guía del mismo Forero y junto a tres amigos guitarristas conformó el Cuarteto LAUNE con el que pudo recibir clases magistrales de guitarristas como Daniel Saboya y Andrés Villamil. Con la misma agrupación participó en eventos tales como la Semana de la guitarra y “Concientizándonos”, ambos realizados en la UPTC. En el 2015 ingresó a la Universidad Pedagógica Nacional tomando clases de guitarra con el maestro Andrés Villamil. Actualmente sigue sus estudios en la misma Universidad.

Thomas Ochoa Gracia: Inició sus estudios musicales en guitarra clásica a la edad de 14 años bajo la guía de su padre. A la edad de 17 años ingresó al Programa de música de la Universidad Sergio Arboleda, donde cursó dos semestres. Posteriormente, ingresó a la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional, allí cursó seis semestres de guitarra clásica bajo la tutela del maestro Jaime Arias, y dos semestres de guitarra eléctrica junto al maestro Andrés Leiva. Durante sus años universitarios además de estudiar música clásica se interesó por otros géneros como el jazz, el folclore colombiano y músicas étnicas indígenas de Colombia y Latinoamérica. En este periodo como guitarrista, durante un año y medio, hizo parte del grupo *La blue vain* el cual le permitió acercarse a los géneros blues y el rock, y a prácticas musicales como la improvisación.

Es menester aclarar que, para el estudio y óptimo desarrollo del aprendizaje de la guía, son necesarios conocimientos básicos de teoría musical y del propio instrumento, que hagan posible la adecuada lectura e interpretación de los diferentes ejercicios. La dificultad de los mismos se presenta de forma progresiva, lo que permite al estudiante, además de una aproximación al estudio del son, desarrollar su técnica y expresividad.

3.1.4 Instrumentos de indagación

Revisión documental:

Consiste en la búsqueda y estudio de material bibliográfico, discográfico, cibergráfico y material de video a propósito del objeto de estudio.

Transcripción y Análisis musical:

Se realiza la selección de discografía musical que reúna los requisitos de idoneidad para su transcripción y estudio en este caso a propósito del son cubano y la guitarra.

El taller:

Según Ander-Egg el taller es “una forma de enseñar y sobre todo aprender, mediante la realización de algo que se lleva a cabo conjuntamente. Es un aprender haciendo en grupo” (1991, p.10). En concordancia a lo anterior la guía didáctica será socializada con una finalidad de aprendizaje mutuo, tanto del profesor como de los estudiantes. Ander-Egg recalca entre los principios pedagógicos del taller el “aprender haciendo”, lo que acentúa la importancia de adquirir los conocimientos (teóricos) de una forma práctica. En cuanto a esta monografía la mayor parte del contenido de los talleres corresponde a una serie de ejercicios cuyo objetivo es abordar el componente teórico desde lo práctico.

Otro elemento a desatacar, según el mismo autor es la relación alumno-profesor. Aquí ambos son protagonistas del proceso enseñanza aprendizaje por lo que hay una “superación de todo tipo de relaciones dicotómicas jerarquizadas y la superación de relaciones competitivas de los alumnos” (Ander-Egg, 1991, p.16), por lo que en la realización del taller el docente tiene una función de orientador y asesoría (Ander-Egg, 1991).

3.3.5 Ruta metodológica

El presente trabajo se desarrolló en 5 etapas: 1. Recopilación y triangulación de datos, 2. Transcripción y análisis musical, 3. Elaboración de la guía, 4. Socialización de la guía y 5. Ajustes.

1. Recopilación y triangulación de datos (etapa de indagación):

Objetivo: adquirir una visión objetiva del son cubano a partir del cotejo de varias fuentes, que permita a su vez, identificar sus elementos constitutivos.

Metodología

- Búsqueda de bibliografía en torno al contexto y las características musicales del son Cubano.

- Recopilación de información dada por personas conocedoras de esta música y la guitarra.
- Aproximación a las características fundamentales del acompañamiento ejecutado por la guitarra en el son.

2. Etapa de análisis:

Objetivo: identificar elementos estilístico-musicales recurrentes en la guitarra acompañante dentro del son

Metodología

- Búsqueda y selección de piezas musicales para guitarra u otros instrumentos en los cuales se distingan elementos propios de acompañamiento en el son.
- Transcripción y/o análisis de las piezas musicales seleccionadas.
- Extracción de elementos aplicables a la guitarra acompañante en el son.

3. Elaboración de la guía:

Objetivo: crear una primera propuesta de la guía que integre los elementos determinados en las primeras etapas.

Metodología:

- Establecimiento de los capítulos de la guía a partir de la síntesis de los elementos teóricos y el resultado del análisis musical.
- Creación de ejercicios aplicados a la guitarra de menor a mayor dificultad según la temática de cada capítulo de la guía.

4. Aplicación de la guía:

Objetivo: comprobar la pertinencia de los ejercicios y las metodologías propuestas en la guía.

Metodología:

- Se realiza cinco talleres donde se desarrolla el contenido de la guía.
- Retroalimentación después de cada sesión a partir del diálogo con los participantes.
- Sistematización de cada taller y sus resultados.

5. Ajustes:

Objetivos: definir la estructura final de la guía.

Metodología:

- Proceso de ajustes.
- De ser necesario se reestructura elementos de la guía.
- Se crea un informe donde estén las conclusiones argumentadas a partir de la experiencia, se diseña y escribe la guía final.

3.2 Desarrollo de la ruta metodológica

3.2.1 Recopilación y triangulación de datos

Para la recolección de datos fue necesaria la indagación de diferentes medios. Los materiales escritos en su mayoría fueron tomados de bibliotecas públicas y de la biblioteca personal del maestro Marius Díaz, quien realizó sus estudios musicales en Cuba y vivió varios años en el mismo país. En menor medida se extrajo material de sitios web, principalmente artículos académicos. Finalmente, los materiales audiovisuales y de audio fueron obtenidos en su totalidad por medio de plataformas virtuales como YouTube.

Una vez hubo suficiente material fue realizado el cotejo del mismo, con el propósito de tener visión objetiva del son y sus elementos primarios. Esto requirió un análisis detallado y finalmente la apropiación de una postura personal, que devino la aceptación del son como género musical y la postulación de algunos elementos técnico-estilísticos de la

guitarra que fueron corroborados en la siguiente etapa correspondiente a transcripción y análisis

El resultado detallado de esta etapa corresponde al material encontrado en el marco teórico.

3.2.2 Transcripción y análisis musical

Esta etapa recoge algunos análisis de obras representativas y transcripciones realizadas por el autor; considerando su pertinencia para el cumplimiento de esta monografía. El lector notará que la mayoría de obras corresponde a versiones o interpretaciones actuales de no más de 20 años de haber sido grabadas, esto se debe principalmente a dos cosas, primero a la calidad del sonido en las grabaciones que hace difícil e incluso imposible distinguir el desempeño de la guitarra en grabaciones antiguas, especialmente cuando los formatos son numerosos y segundo al surgimiento de propuestas actualizadas que permiten conocer la situación contemporánea de la guitarra dentro del son, que como todo género se transforma y/o evoluciona.

En cuanto a los criterios de análisis el enfoque está dado por la visión interpretativa de cada músico más allá de la forma, esto quiere decir que hay prevalencia de elementos estilísticos tales como movimientos de la mano derecha (arpeggios, rasgueos, patrones rítmicos, etc.), el tratamiento armónico (las disonancias empleadas, sustituciones, progresiones) y el uso de los elementos propuestos en el marco teórico (rayados, bordoneos, anticipación, etc.)

Piezas musicales analizadas

Interprete- instrumento	Nombre de la pieza/ fragmento- compositor	Fuente
David Oquendo- guitarra	Para mi cuba canto- David Oquendo Dame la mano- David Oquendo Son de la loma- Miguel Matamoros	Havana NewYork Live- sessions Álbum: El Encuentro- 2008, (Oquendo, D. y Rudd, R.) https://www.youtube.com/watch?v=Z8HwTWq5XX4
Eliades Ochoa- guitarra	Lágrimas negras- Miguel Matamoros	Presentación en vivo para CCMA TV3 television española-2015. (Omara Portuondo y Eliades Ochoa)
Carlos Lage- guitarra	Razón y sentimiento- Carlos Lage	Album: Vente negra-2009, (Habana con kola) versión acústica.
Pablo Milanés-guitarra	Canción (De qué callada manera)- Pablo Milanés y Nicolás Guillén	Canta a Nicolás Guillén-1975, (Milanés, P.).
William Vivanco- guitarra	Café- William Vivanco	Album: Lo tengo pensao- 2002,(Vivanco, W.) versión acústica, Defensores de ocio
Emilio Grenet- piano	Échale salsita- Ignacio Piñeiro	Libro, Música Popular Cubana, 1939 (Grenet, E.).

Tabla 3. Cuadro de piezas Analizadas

fuente: elaborado por el autor

Transcripciones y análisis de interpretaciones guitarrísticas de David Oquendo

El primer músico analizado es David Oquendo, guitarrista, compositor, arreglista y cantante nacido en 1958 y originario de Cuba. Es un músico autodidacta radicado en Estados Unidos; tiene una amplia trayectoria como guitarrista acompañante en el son cubano y otros géneros cubanos como el bolero y el filin. Algunos de los artistas con los que ha colaborado son Elena Burke, Paquito de Rivera, Compay segundo, Giovanni Hidalgo, Marc Anthony y Yomo Toro entre otros. Sus incursiones en el jazz le han permitido configurar un estilo de acompañamiento donde la armonía recibe un tratamiento más elaborado. En el caso del son sus interpretaciones están llenas de sustituciones armónicas y acordes con agregaciones, lo cual puede resultar algo novedoso no para el son como género, pero si para la guitarra dentro del mismo.

De Oquendo son analizadas tres piezas, dos de su autoría y una tercera original de Miguel Matamoros.

Para mi cuba canto (guajira-son)

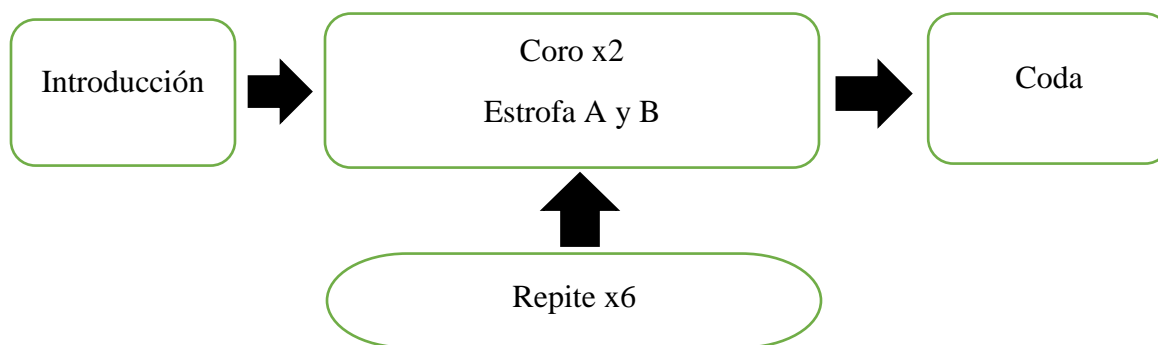


Tabla 4. *Para mi Cuba canto, forma*

Esta pieza, en su versión para guitarra y voz, es original del guitarrista y cantante David Oquendo. La canción presenta características propias de una guajira-son en tonalidad menor. Desde su propia letra, el tema hace referencia al género cuando dice en el coro “para mi cuba canto mi guajira son...” siendo esta una característica usual en las letras de este tipo de sones. Por otra parte, su tempo es aproximadamente blanca = 60 en un compás de 2/2, no es muy rápida, aunque éste acelera hacia el clímax de la pieza que se ubica en la sección final.

En cuanto a su construcción armónica, a pesar de su aparente complejidad sigue los lineamientos usuales de una guajira implementando algunas agregaciones y sustituciones en los acordes. Esto es una característica de Oquendo, que emplea estos recursos armónicos en la mayoría de sus interpretaciones. La pieza está en la tonalidad de Em, usando tres progresiones armónicas, las cuales aparecen cíclicamente repitiéndose con algunas variaciones. La progresión principal es la que acompaña el coro y la mayor parte de la estrofa. En su forma básica es: Im-III7-IIIm7(11)-V7sus.

E_{MIN}^9 G^{13} $F^{\sharp}_{MIN}^{11}$ $F^{7(b5)}$ E_{MIN}^9
 Im III7 IIIm7(11) V7sus Im

Ilustración 27. Para mi Cuba canto, primera progresión

Ésta puede aparecer con algunas variaciones:

E_{MIN} G^{13} $F^{\sharp}_{MIN}^{11}$ F^7 E_{MIN}^9
 I III7 IIIm7(11) V7sus Im

Ilustración 28. Para mi Cuba canto, variación sobre primera progresión

Esta sucesión de acordes no parece ser típica en una guajira, sin embargo, al revisar la función tonal de cada acorde es visible que está emparentada o deriva de una progresión Im-IV-V, la cual es propia del género. El acorde de F7b5 está en región de dominante y puede entenderse como el sustituto tritonal de B7 que es la dominante de Em. El acorde F#m7(11) puede interpretarse como una variación de F#m7(b5) el cual es el segundo grado

de Em y por ende es un acorde en región subdominante, lo que hace posible sustituirlo por el IV grado de Em: Am. Finalmente el acorde G7 o G13 puede entenderse de dos formas: como un sustituto tritonal para ir al segundo grado F#m7(b5) o un III sin función de dominante, donde la nota Fa becuadro se toma como una aproximación cromática a la séptima del siguiente acorde de F#m7(11): la nota Mi.

Con lo anterior podemos concluir que la progresión principal es una variante de otra más sencilla Im-III-IVm-V o, por obviedad, Im-Im-IVm-V. Así mismo se observa que el tratamiento dado por David Oquendo a los acordes tiene una finalidad de conducción cromática en las voces presentes, tanto en los bajos (Mi-Sol-Fa#-F-Mi...) como en las notas del acorde.

Durante el coro la progresión está seguida por otra serie de acordes a modo de remate: Im-VIIb-VIb-V-IVm, para volver a la progresión principal. Esta segunda progresión conocida también como cadencia andaluza o frigia es de gran uso en el son y muy especialmente en las guajiras-son cuando están en tonalidad menor.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: E4, G4, B4, D5, C5, B4, A4, G4, F4, E4. Above the staff, the chords are labeled: Emin9, D, C, B7, Amin7, Emin9. Below the staff, the Roman numerals are: Im, VII, VI, V7, IVm, Im. A bracket underlines the sequence from VII to IVm, with the label 'Cadencia Frigia' below it.

Ilustración 29. Cadencia Frigia en Em

La tercera y última progresión la encontramos en la sección B de cada estrofa siempre antes de volver al coro. Aquí la pieza modula pasajeramente a la relativa mayor G por medio de un movimiento IIm-V-I. Los acordes Bbm y Amaj7 funcionan como aproximaciones cromáticas para ir al IIm (Am) y al I (G) de la nueva tonalidad, aunque no siempre están presentes en todas las repeticiones.

Aproximaciones cromáticas

Tonalidad relativa de Sol mayor

Ilustración 30. Aproximaciones cromáticas

Seguido a esto hay una sucesión de acordes que conducen el final de la frase a la dominante de la tonalidad inicial Em. Dicha progresión es: VI-IIIm7(b5)-V7/V-V7, es posible observar que en los últimos tres acordes el ritmo no es sincopado, lo que ayuda a que esta sección se perciba más pesante, esto es reiterativo en todas las repeticiones.

Ilustración 31. Arpeggio en final de frase

Dame la Mano

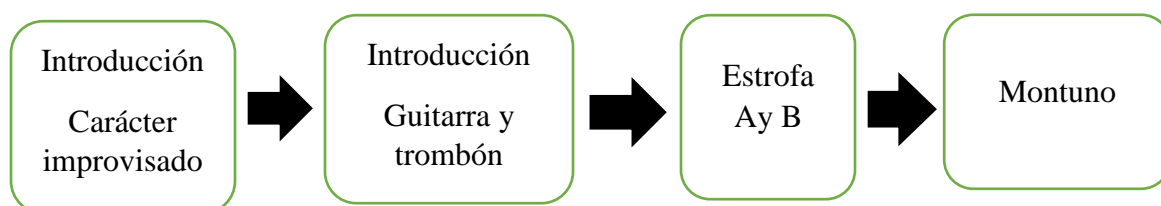


Tabla 5. Dame la mano, forma

Esta canción, tomada en la versión del álbum *El encuentro*, es un son lento (blanca=70 aproximadamente) interpretado por guitarra, trombón y voz; de la autoría del propio Oquendo. Su forma consta de una introducción, seguido de la estrofa y el montuno final donde se alterna el coro con pregones o improvisaciones del trombón.

Este son está en Dm y presenta al igual que el anterior una rica armonía llena de agregaciones y sustituciones que le dan una sonoridad más contemporánea. Las progresiones armónicas aquí son más extensas. Es posible identificar tres: la primera de ellas se sitúa en la introducción y en la estrofa B. Dicha progresión comienza con la ya nombrada cadencia frigia Im-VIIb-VIb-V partiendo del acorde Dm, lo cual se repite para luego pasar a IVm-Im-V7/V-V-V7-VIIIdim7-V-Im-V-Im-V.

Cadencia frigia

Ilustración 32. Cadencia frigia en Dm

Luego de repetir continúa...

21

D^{MIN9} A^7 $A^{7(b9)}$

Im V7

Ilustración 33. Dame la mano, Progresión armónica

La segunda progresión aparece en la estrofa A cuando entra la letra. Tiene la particularidad de comenzar con la dominante del V grado (E7), para ir luego al V y finalmente al I grado. Como característica de esta sección está la reiterada aparición del acorde de F antecedido por su II y V grado Gm y C, lo que puede interpretarse como una modulación pasajera a la tonalidad relativa. Finalmente cabe resaltar el uso de sustitutos tritonales a lo largo de toda la sección.

41

E^7 A^7 E^{DIM7} A^7 D^{MIN7} C

V7/V V7 Im VIIb

45

C^7 F G^{MIN}

V7/III V III I IVm IIm

Tonalidad relativa Fa mayor

49

C^{13} C^7 $C^{7(b5)}$ $F\#^{7(b9)}$ F^{MAJ7} $B^{b7(b5)}$

Im V/III V7 Vsus/III Vsus III I Vsus/V

II-V-I en Fa mayor

53

$A7(95)$ E^b9 $D^{MIN}9$ $A7(95)$

V7 Vsus Im V7

Ilustración 34. Dame la mano, segunda progresión armónica

En último lugar, tenemos la sección del montuno mucho más sencilla como es usual. Está compuesta por cuatro compases, que a su vez contienen cuatro acordes (Im-VIIb-V7-Im), que se repiten hasta el final de la canción. Las variaciones presentadas en el montuno están dadas por pequeños cambios rítmicos y agregaciones a los acordes, siendo reiterativas la quinta aumentada en el acorde A7 y la séptima, novena y sexta en el último acorde de Dm.

55

D^{MIN} $C7$ $A7(95)$ $D^{MIN}7$ $D^{MIN}6$

Im III V7 Im

Ilustración 35. Dame la mano, montuno variación 1

En otra variación:

95

D^{MIN} C $A7(95)$ D^{MIN} $D^{MIN}9$

Im III V7 Im

Ilustración 36. Dame la mano, montuno variación 2

Son de la loma

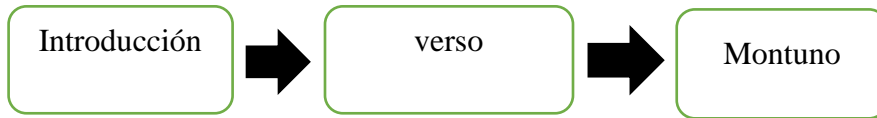


Tabla 6. Son de la loma, forma

“Son de la loma” o “Mama” es una composición de Miguel Matamoros grabada en 1922 junto a su trío. Considerada uno de los mayores éxitos del Trío Matamoros, ha sido versionada por grandes agrupaciones y artistas como la Orquesta Aragón, Fruko y sus tesos o Compay Segundo. La versión objeto de este análisis, fue tomada de una grabación casera, interpretada por David Oquendo en los coros y la guitarra y Cándido Camero en la tumbadora y voz principal.

La estructura de esta versión es más simple que la versión original ya que no tiene repeticiones, consta de introducción instrumental, estrofa y montuno. Su tonalidad es Sol mayor, un tono por debajo de la original que está en La mayor. En cuanto a la armonía persiste el uso de agregaciones y sustituciones en los acordes. En la primera parte, la introducción, el guitarrista ejecuta melodía y armonía al mismo tiempo lo cual logra incorporando un bajo y armonizando algunas secciones de la melodía.

Intro $\text{♩} = 80$

Guitar

I G

F# F Am D7 D7

I I VIIb IIIm V7 V7

subtonica (mixolidio)

Aproximacion cromatica

Ilustración 37. Son de la loma, Introducción armonizada

En el verso o estrofa se ve el uso del II-V relacionado y el sustituto tritonal como ya es usual en este guitarrista:

Musical notation for Illustración 38, showing a guitar solo with chord symbols and harmonic analysis. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The measure numbers 24, 25, 26, 27, and 28 are indicated. The chord symbols above the staff are Bm7(b5), Bb7(b5), Am, Bb7(b5), and Am7. Below the staff, the harmonic analysis shows: IIm7(b5) for the first measure, Vsus/IIm and IIm for the second measure, Vsus/IIm for the third measure, and IIm for the fourth and fifth measures.

Ilustración 38. Son de la loma, II-V relacionado

La sección del montuno está basada en la progresión I-IV-V-IV con algunas variaciones, nuevamente aparece el II-V relacionado en este caso para ir al V grado, luego del corte señalado comienzan los pregones en alternancia al coro, manteniendo la misma armonía sin variaciones.

Musical notation for Illustración 39, showing a guitar solo for the Montuno section. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The measure numbers 47 and 51 are indicated. The chord symbols above the staff are G, C, D, C, G, C, D, C, G, C, D, D#dim7, Em7, A13, and D. Below the staff, the harmonic analysis shows: I, IV, V, IV, I, IV, V, IV, I, I, IV, V, VIIIdim/VIm, VIm, V/V, D, and a 'Corte' box. A dashed line indicates a continuation of the IIm-V-I progression from the previous section.

Ilustración 39. Son de la loma, montuno

Elementos encontrados en el acompañamiento de David Oquendo

A partir de lo analizado en las tres canciones anteriores pueden identificarse ciertos patrones rítmicos reiterativos en las interpretaciones del guitarrista David Oquendo. Es visible, casi como regla general, que la primera corchea del compás en 2/2 sea concebida como un silencio o esté ligada al compás anterior. Estos silencios pueden llegar a escucharse como chasquidos logrados gracias al impacto de la mano derecha sobre las cuerdas para apagar el sonido. Este efecto ayuda a generar un ambiente más percusivo en el acompañamiento lo cual es muy apropiado en el caso del son.

Fragmento de "Dame la mano" en Dm

Fragmento "Para mi Cuba canto" en Em

Ilustración 40. Fragmentos David Oquendo I

Fragmento "Son de la loma" en G

Ilustración 41. Fragmento David Oquendo II

En “Son de la loma” también es posible ver silencios de negra en el primer tiempo de cada compás con uso reiterativo.

16 **G** **Verso** **G**

20 **G** **Am7** **D9**

Fragmento "Son de la loma" en G

Ilustración 42. Fragmento David Oquendo III

A pesar de esta constante, vista en las tres canciones, hay ciertos pasajes donde el primer tiempo es tocado, lo que logra dar movimiento y diversidad al acompañamiento, además acentúa ciertos puntos relevantes de las piezas como pueden ser cambios de sección, cortes o principios de frase.

Fragmento "Dame la mano" en Dm

21 **DMIN⁹** **A⁷** **A^{7(b9)}** **DMIN⁹** **C⁷** **B^b**

La doble barra indica un cambio de sección

Ilustración 43. Fragmento David Oquendo IV

Fragmento "Para mi Cuba canto" en Em

Para enfatizar y dar mas peso al punto climax que se da en la dominante B7

Ilustración 44. Fragmento David Oquendo V

Fragmento "Son de la loma" en G

Luego de un corte para comenzar una frase

Ilustración 45. Fragmento David Oquendo VI

Otro elemento rítmico común en Oquendo es el uso de notas fantasma o “Ghost notes”, las cuales al igual que los ya nombrados chasquidos ayudan a generar una atmosfera de percusión. Para la ejecución de dichas notas el intérprete tapa las cuerdas con su mano izquierda de tal forma que al tocar con la derecha el sonido no se libere y solo resuene a nivel rítmico. Las “Ghost notes” se suelen escribir con una X como aparece a continuación:

Fragmento "Dame la mano"

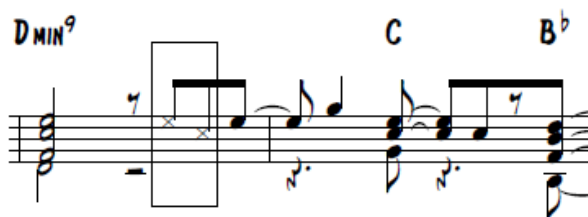


Ilustración 46. Fragmento David Oquendo VII, ghost notes

Fragmento "Son de la loma"




Fragmento "Para mi Cuba canto"



Ilustración 47. Fragmento David Oquendo VIII, ghost notes

En cuanto al tratamiento del bajo, David Oquendo mantiene en casi todo momento un constante que corresponde a la forma típica del bajo en el son, donde predomina la anticipación de la armonía en la última negra de cada compás. Este bajo es tocado con el pulgar, en la mayoría de casos con una pulsación apoyada, siendo la excepción cuando se ejecuta al tiempo con otras notas del acorde en plaqué. Vale la pena recordar que el bajo del son en su forma básica está compuesto por dos notas en cada compás y suele tener en la primera nota el quinto grado del acorde y en la segunda la fundamental, lo que Oquendo respeta en la mayoría de casos.

Bajo Tradicional del Son



Fragmento "Dame la mano"


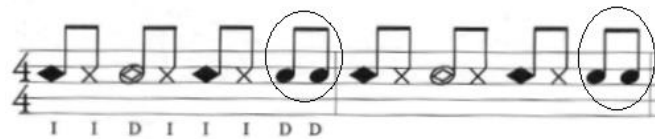


Ilustración 48. Fragmento David Oquendo IX

Este bajo puede presentar variaciones, por ejemplo, en “Dame la mano” hay una variación que se repite constantemente: la última negra se cambia por dos corcheas. Con esto logra imitar el golpe base de la tumbadora que concluye con dos corcheas en golpe abierto de la mano, lo que le da un sonido más profundo y en la guitarra dicho efecto es imitado por el bajo. La mayoría de veces las dos corcheas ejecutan la misma nota como se ve a continuación.

Golpe base de la tumbadora



Fragmento "Dame la mano"

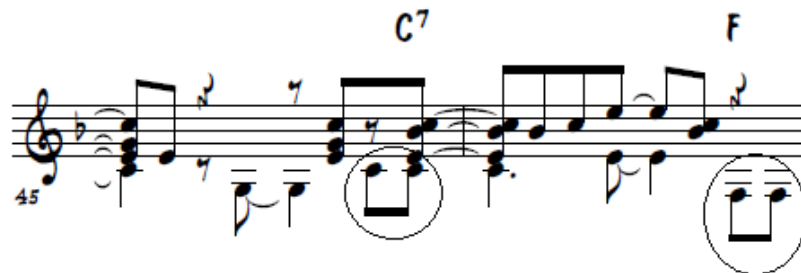


Ilustración 49. Fragmento David Oquendo X

Otras variaciones comunes en el bajo pueden ser desplazar la última negra (la cual corresponde a la anticipación armónica) a la última corchea del compás, tocar las tres últimas corcheas del compás buscando una conducción mejor entre los acordes y tocar dos o más notas en el bajo simultáneamente con el pulgar para dar más peso:

Desplazamiento de la última negra a la última corchea:

Fragmento "Para mi cuba canto" en Em

Fragmento "Son de la loma" en G

Ilustración 50. Fragmentos David Oquendo XI

Tres últimas corcheas del compás:

Fragmento "Dame la mano"

Fragmento "Para mi Cuba canto"

Ilustración 51. Fragmentos David Oquendo XII

Pulsación simultanea de dos o más notas con el pulgar:

Fragmentos "Dame la mano" en Dm

The image shows two musical fragments from the piece "Dame la mano" in D minor. The first fragment is in C major (labeled 'C') and features a sequence of chords and notes with a 'p' dynamic marking. The second fragment is in A7 and also features a sequence of chords and notes with a 'p' dynamic marking.

Ilustración 52. Fragmentos David Oquendo XIII

Para finalizar diremos que David Oquendo basa su interpretación mayormente en arpeggios sencillos y pulsación en plaqué relegando el uso del rasgueo a fragmentos específicos. Los acordes en plaqué suelen aparecer en tiempos débiles del compás lo que refuerza el carácter sincopado del acompañamiento. De las piezas analizadas pueden extraerse algunos patrones rítmicos para la mano derecha, claro está sin olvidar que los mismos pueden presentar variaciones continuamente. Al incorporar los elementos ya expuestos a estos patrones el guitarrista enriquece su acompañamiento evitando caer en la monotonía.

Fragmento "Dame la mano" en Dm

This fragment shows a sequence of notes and chords with the labels 'i m a' and 'Ac. Ac.' above the staff and 'p' dynamic markings below.

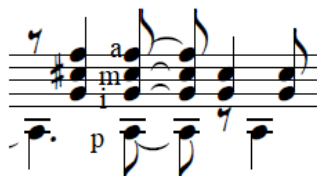
Fragmento "Para mi Cuba canto"

This fragment shows a sequence of notes and chords with the labels 'a m i' and 'Ac. Ac.' above the staff and 'p' dynamic markings below.

Fragmento "Son de la loma"

This fragment shows a sequence of notes and chords with the labels 'i m' and 'Ac Ac' above the staff and 'p' dynamic markings below.

Fragmento "Dame la mano" en Dm



Acordes en plaque

Ilustración 53. Modelos de acompañamiento David Oquendo

Transcripciones y análisis de interpretaciones guitarrísticas de Eliades Ochoa

Lágrimas negras (bolero-son)

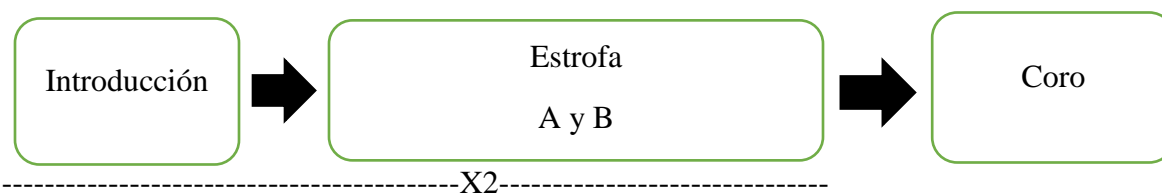


Tabla 7. Lágrimas negras, forma

Compuesto en 1930 por Miguel Matamoros, es considerada por muchos el primer bolero-son de la historia. La versión objeto de análisis, tiene a Eliades Ochoa en la guitarra y voz segunda junto a Omara Portuondo en la voz primera. Para esta interpretación Ochoa utiliza una guitarra de 8 cuerdas similar a una guitarra tradicional, pero con el segundo y tercer orden doblados, esto, junto a la pulsación con plectro y no con los dedos, permite una sonoridad en ciertos momentos semejante a las del tres cubano.

La presente versión está en tonalidad de Si menor pero tocada en posición de La menor ya que lleva cejuela en segundo traste. La transcripción se hizo sobre La menor para conservar la digitación propuesta por Eliades Ochoa.

La canción comienza con la introducción instrumental, que también hace las veces de interludio, esta es tocada con ritmo de son por lo que mantiene la anticipación armónica. Toda la introducción transcurre sobre el Im, IVm y V7, en la melodía predomina el uso de

las sextas como recurso de armonización, paralelamente en algunos momentos Ochoa toca el bajo que resalta la anticipación armónica.

INTRO

$\text{♩} = 80$

GUITAR

uso de las sextas para armonizar

Im

Im

IVm

A MIN

A MIN

E

E7

V

V7

Anticipación del bajo

11

A MIN

D MIN

IVm

16

E

E7

A MIN

V

V7

Im

21

A MIN

V02

Im

Ilustración 54. Lágrimas negras, introducción

Luego de la introducción aparece la estrofa la cual cambia a ritmo de bolero, desarrollándose rítmicamente sobre variaciones del cinquillo sin anticipación armónica. También es posible ver el “canto” del bajo o bordoneo que además de enlazar un acorde con otro lo hace de una manera melódica muy al estilo de la Trova tradicional.

Fragmento de "Lágrimas negras" en Am

Ritmo base a partir del cinquillo

Ilustración 55. Lágrimas negras, ritmo

El siguiente fragmento evidencia la intención melódica dispuesta en el bajo, esto se logra con notas de paso y el enlace de los acordes a partir de sus inversiones.

Fragmento de "Lágrimas negras" en Am.

Ilustración 56. Lágrimas negras, bordoneos

Las estrofas comienzan con un movimiento armónico por cuartas, Am-Dm-G7-C, que también puede ser visto como un IIm-V-I desde Dm para ir a la tonalidad relativa C.

Primera estrofa

Segunda estrofa

Ilustración 57. Lágrimas negras, estrofa

También es visible el uso de la dominante del quinto grado que corresponde al acorde B7.

Fragmento "Lágrimas negras" en Am

38

B7/F#

E7/B

Am/Im

V7/V

V

Im

Fragmento "Lágrimas negras" en Am

56

B7/F#

E7

Am/Im

V7/V

V7

Im

Ilustración 58. Fragmentos de Lágrimas negras, dominante del quinto grado

La canción finaliza con el montuno, construido sobre la progresión Im-Im-V-V-IVm-Im-V-Im. Para su ejecución, Eliades Ochoa toca un rasgueo (rayado) a partir de corcheas en el cual los tiempos fuertes son ligados a la corchea anterior. En alternancia con el rayado aparecen algunos bajos, los cuales suelen coincidir con la anticipación armónica en la última negra. Dichos bajos al igual que en la estrofa y la introducción son en lo posible tocados con ataque de púa apoyado, esto puede deberse a una búsqueda de mayor volumen.

Montuno "Lágrimas negras" en Am

59

Am Im

E V

Dm IVm

Bajo anticipado

63

Dm Im

Am Im

E V

Am Im

Ilustración 59. Lágrimas negras, montuno

Además del acompañamiento “base” expuesto anteriormente para el montuno, Ochoa emplea otras variaciones donde sobresale el uso de la nota Fa, en el acorde de Am (como sexta menor) y en el de E (como novena bemol).

Variación sobre montuno de "Lágrimas negras"

74

Am Im

E V

78

Dm IVm

Am Im

E V

Am Im

Transcripciones y análisis de interpretaciones guitarrísticas de Carlos Lage

Razón y sentimiento

“Razón y sentimiento” es una canción de la agrupación cubana *Habana con kola* y compuesta por Carlos Lage. La presente versión es tomada de un concierto del grupo realizada en 2014, es interpretada por el propio Lage en la guitarra y segunda voz junto a Dono Arango en la voz principal y las claves.

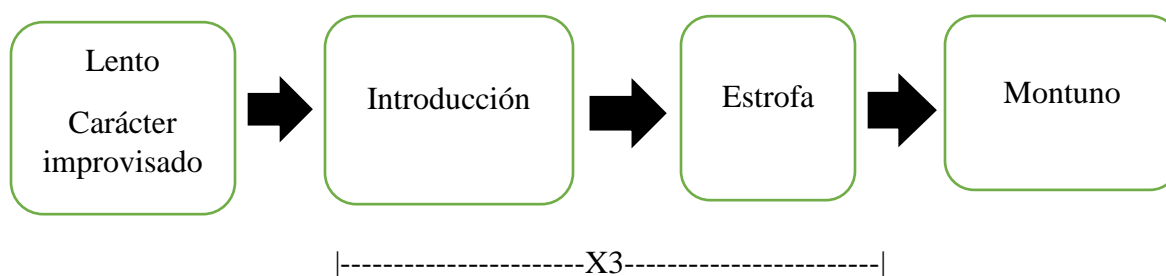


Tabla 8. *Razón y sentimiento, forma*

La canción tiene cuatro partes. La primera corresponde a una estrofa cantada a tiempo más o menos libre donde la guitarra es guiada por las entradas de la voz, aquí es presentada la progresión armónica que más adelante reaparecerá en las estrofas. Aunque la mayor parte de la pieza está en Fa# menor, se percibe al comienzo una sonoridad mayor en la tonalidad relativa, La mayor, para ir hacia el final de la sección a Fa# menor. También destaca el uso de agregaciones en los acordes para embellecer el acompañamiento, aquí como en la estrofa aparecen frecuentemente los acordes con séptima novena y diferentes variaciones (b9, #9, etc.).

En tonalidad de La mayor

$\text{♩} = 65$

B^{MIN7} **E⁹** **A^{MAJ9}** **A^{MAJ9}/G[♯]** **F^{♯MIN7}**

GUITAR

Im V7 I VIm

Transición a Fa# menor

B^{MIN7} **C^{♯MIN9}** **G⁷** **F^{♯7}**

Im IIIIm Vsus/Im V/IIIm
Vsus/VIm-----V/IVm

B^{MIN7} **F^{♯MIN}** **F^{♯MIN7}**

-----IVm-----Im-----

Cadencia Plagal para ir a la nueva tonalidad Fa# menor

Ilustración 60. Razón y sentimiento, progresión armónica

La segunda sección ya en tonalidad de Fa# menor acelera el tempo y cambia el ritmo a son. Esta puede tomarse como una introducción o interludio antes de dar paso a las estrofas. La progresión usada es Im-IVm-Im-V7-V7-Im-Im, los bajos comienzan ejecutando un bordoneo a modo de pregunta que es respondido por acordes en bloque, los cuales tienen una melodía implícita en las notas más altas.

Fragmento "Razon y sentimiento" en F#m

Melodía en el bajo

13

80

F#MIN7 B MIN7 F#MIN7 C# C#7(9)/G# C#7(9)

Im IVm Im V7

17

C#7(9) F#MIN7 F#MIN9 F#MIN7 Im Im

Ilustración 61. Razón y sentimiento, bordoneos

En la tercera parte correspondiente a la estrofa, la progresión armónica es igual a la usada en la introducción, pero con ritmo de son, aquí se pueden evidenciar algunos patrones rítmicos que usa Lage reiterativamente para su interpretación. Como se ha visto hasta el momento es los guitarristas no suelen tocar la primera corchea de cada compás, manteniéndola en silencio o dando lugar a un chasquido producido por el impacto con los dedos. En el caso de este guitarrista la primera corchea suele estar ligada, sin embargo, también es muy frecuente que haga un chasquido en la tercera corchea justo antes del primer bajo que está en la cuarta corchea. Los bajos alternan la mayor parte del tiempo entre el quinto y primer grado del acorde. En el siguiente extracto los chasquidos están escritos como silencios de corchea.

Chasquido en la tercera corchea

$C\sharp m7$

41

5 1 5

bajos en el primer y quinto grado de $C\sharp m$

Ilustración 62. Razón y sentimiento, "chasquidos"

Por otra parte, el ataque de la mano derecha puede darse de varias formas: acordes en plaqué, rasgueo con el pulgar hacia abajo (en la cuarta corchea junto al primer bajo), rasgueo con el índice hacia arriba (en la segunda y sexta corchea) y arpeggios. El bajo mantiene la figura rítmica tradicional la mayor parte del tiempo siendo ejecutado con el pulgar la mayor parte del tiempo en pulsación apoyada. Veamos algunos ejemplos.

Rasgueo con índice

Rasgueo con pulgar

Chasquido

Chasquido

Rasgueo con el índice

Bajo tradicional de Son

Detailed description: This musical notation shows a bass line for a traditional Son. It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, labeled 'Chasquido'. Above the notes, there are vertical bars indicating fingerings: 'i' for the index finger and 'm' for the middle finger. A specific technique is labeled 'Rasgueo con el índice', showing a downward stroke of the index finger. The notes are grouped into pairs and triplets, with some notes circled to highlight specific articulation points.

G⁷

a

m

F^{#7}

Acorde arpegiado

Acordes en plaque

Detailed description: This notation illustrates arpeggiated chords and chords played in a 'plaque' style. The first section, labeled 'Acorde arpegiado', shows a G7 chord with notes G, B, D, and F# arpeggiated. Fingerings 'i', 'm', and 'a' are indicated. The second section, labeled 'Acordes en plaque', shows an F#7 chord with notes F#, A, C, and E. Fingerings 'i' and 'm' are shown. The notes are grouped into pairs and triplets, with some notes circled to highlight specific articulation points.

Ilustración 63. Razón y sentimiento, Modelos de acompañamiento

La última sección es el montuno, también en Fa# menor está construido sobre la progresión IVm-IVm-V7-V7-Im-Im-Im-Im. Aquí el tema sube un poco el tempo y aunque el ritmo usado es básicamente el mismo de las estrofas (se mantiene el chasquido en tercera corchea) el rasgueo del pulgar hacia abajo y el índice hacia arriba está más presente.

B^{MIN7}

a

i

C^{#7(9)}

F^{#MIN}

61

p

p

IVm

V7

Im

Detailed description: This notation shows the Montuno section in F# minor. It features a chord progression: B^{MIN7} (IVm), C^{#7(9)} (V7), and F^{#MIN} (Im). The notation includes fingerings 'i', 'm', and 'a' for the index, middle, and thumb fingers respectively. Dynamic markings 'p' (piano) are shown with arrows pointing to specific notes. The notes are grouped into pairs and triplets, with some notes circled to highlight specific articulation points.

Ilustración 64. Razón y sentimiento, Montuno

Transcripciones y análisis de la interpretación guitarrística de Pablo Milanés

Canción o De qué callada manera

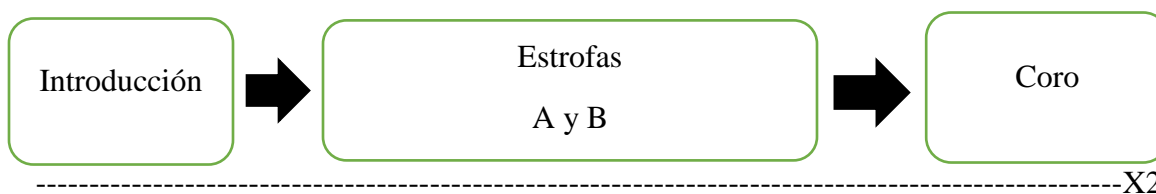


Tabla 9. Canción o De qué callada manera, forma

Canción o De que callada manera, es un poema escrito por el poeta cubano Nicolás Guillen y musicalizado por el cantautor, también cubano, Pablo Milanés. Incluida en el álbum “Canta a Guillen” del año 1975, esta pieza original para guitarra y voz logró gran difusión y fue versionada por varias agrupaciones, una de las más recordadas fue la del grupo Sonora Ponceña. Para musicalizar este poema, Pablo Milanés escogió el ritmo de son, sin embargo, esta pieza no tiene la sección correspondiente al montuno.

La canción está en Re mayor, su introducción consiste en una melodía acompañada por una línea de bajo sencilla (dos notas por campas). Aquí puede apreciarse el uso de dominantes secundarias, así como del movimiento II-V-I.

$\text{♩} = 80$

GUITAR

D C[#]MIN7(b5) F[#] B^{MIN} E A

I VII(dim) V/VI VIIm V/V V

IImin7(b5) V Im

A G D A G D

V IV I V IV I

D D

I I

Ilustración 65. Canción, introducción

En la estrofa también se ve el uso de las dominantes secundarias para ir al VI grado menor y al V.

Fragmentos "Canción" en D

F[#] B^{MIN} E A

V/VI VIIm V7/V V

Ilustración 66. Canción, Dominantes secundarias

La estrofa y el coro tienen el mismo patrón de acompañamiento, con un bajo constante que alterna la mayor parte del tiempo entre el quinto y primer grado del acorde. Los dedos índice, medio y anular de la mano derecha ejecutan los arpeggios reservando el uso de los acordes en plaque a secciones específicas. A continuación, algunas fórmulas rítmicas que aparecen con más frecuencia.

Fragmentos de "Canción" en D

Ilustración 67, ejemplo de acompañamiento de Pablo Milanés

Como puede observarse los tiempos fuertes (primera y cuarta corcheas) están ligados a la nota anterior casi invariablemente, en cuanto a los bajos son ejecutados en su mayor parte usando pulsación apoyada.

Transcripciones y análisis de la interpretación guitarrística de William Vivanco

Café

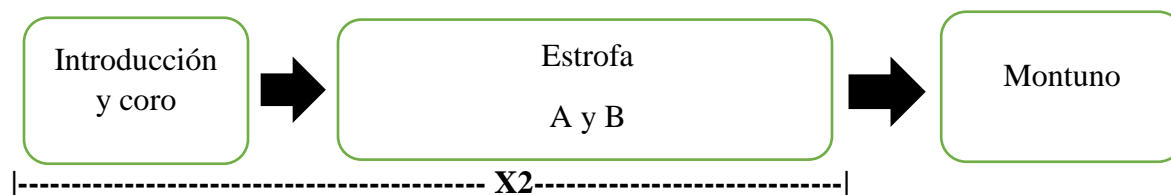


Tabla 10. *Café*, forma

“Café” es un son original del cantautor cubano William Vivanco, a pesar de tener varias versiones con diferentes formatos, la guitarra está presente en todas ellas. Para esta transcripción se tomó como referencia varias versiones no correspondiéndose con una sola.

La canción tiene tres partes, la introducción donde está el coro también, las estrofas A y B y finalmente el montuno donde el coro alterna con pregones improvisados. A nivel armónico, la introducción, el coro y el montuno están en la tonalidad de Do menor mientras

que la sección del verso se encuentra en Do mayor. Sin embargo, en toda la pieza hay préstamo de acordes del modo frigio.

Para las secciones en tonalidad menor la guitarra ejecuta una misma progresión (Im-IIIm7(b5)-IIbmaj7-V) con un “tumbao” en los bajos que es característico en toda la canción. Cabe señalar como una particularidad que esta progresión no es simétrica por lo que al repetirse presenta un desplazamiento rítmico correspondiente a una negra en compás de 2/2, de esta forma, pasadas cuatro repeticiones la sección se presenta nuevamente igual que al comienzo. Por otra parte, el acorde Dbmaj7 o IIbmaj7 ajeno a la tonalidad Do menor lo podemos interpretar como un préstamo modal del modo Frigio.

Primera repetición (Do en la cuarta negra del compás) Segunda-

Guitar

Im II dim IIb V Im

Préstamo del modo Frigio

repetición (Do en la primera negra) Tercera repetición (Do en la segunda negra)

Im II dim IIb V Im II dim

Im IIb V Im II dim IIb V I

Do vuelve a su posición inicial en la cuarta negra del compás

Ilustración 68. *Café*, introducción y coro

En la estrofa hay una modulación a la tonalidad paralela Do mayor, así mismo encontramos dos secciones, la primera correspondiente a la progresión I-VIb-V-I, la cual se repite y en donde el acorde VIb o Ab puede entenderse como sustituto tritonal de G para ir a C o al no tener séptima como un acorde tomado del modo eólico. Sin embargo, al mirar la pieza en su totalidad y ver la relación constante con el modo frigio no es osado tomar dicho acorde de Ab como préstamo modal del Frigio.

Fragmento "Café" en C

The image shows a musical score for the piece "Café" in C major. It consists of two staves of accompaniment. The first staff starts at measure 19 with a C chord (I). The second measure has a whole rest. The third measure has an Ab chord (VIb), which is highlighted with a box. The fourth measure has a whole rest. The fifth measure has a G chord (V). The sixth measure has a whole rest. The seventh measure has a G chord (V). The eighth measure has a whole rest. The second staff starts at measure 25 with a G7 chord (V7). The sixth measure has a whole rest. The seventh measure has a C chord (I). The eighth measure has a whole rest.

Ilustración 69. Café, primera sección de la estrofa

La segunda sección de la estrofa desarrolla la progresión IIm-IIbmaj7-V-IV-I-III-III-I-V-V-I. Nuevamente encontramos dos acordes fuera de la tonalidad, el IIbmaj7 y el III, los cuales podemos también relacionar al modo frigio.

Fragmento "Café" en C

Segundo grado del
modo Frigio

Tercer grado del modo
frigio

Ilustración 70. *Café*, Segunda sección de la estrofa

La tercera sección, el montuno donde trascurren los pregones tiene la misma progresión armónica y el mismo tipo de acompañamiento que el coro ya visto. Por otra parte, al hablar del estilo interpretativo en la guitarra de Vivanco es posible identificar algunos patrones reiterativos, expuestos a continuación.

Ilustración 71, William Vivanco, ejemplos de acompañamiento

Aunque existen otras variaciones más arpegiadas, la mayor parte del tiempo el acompañamiento está basado en estos patrones, en los que existe una mezcla entre rasgueo y bajos. En la primera corchea (normalmente silenciada) es común que Vivanco haga un chasquido producido al chocar suavemente los dedos índice, medio y anular de la mano

derecha sobre las cuerdas, lo que aporta una sonoridad más percutida y da relleno al acompañamiento que aparentemente no toca muchas notas en cada compás.

Análisis de la interpretación de Emilio Grenet (piano)

Échale salsa

La siguiente pieza es una adaptación para piano solista del son *Échale salsa* compuesta por Ignacio Piñeiro para el Septeto Nacional. Ésta, hace parte del libro *Música Popular Cubana* escrito por Emilio Grenet (1939), el cual contiene 80 piezas de diversos géneros cubanos versionadas para piano. Se considera importante la extracción y análisis de una de estas adaptaciones ya que ayuda a concebir otras formas de interpretar el son desde la visión del piano.

La pieza tiene un esquema definido: bajos en la mano izquierda y melodía armonizada en la mano derecha. *Échale salsa* está en Do mayor y su estructura y estilo corresponden al son habanero.



Tabla 11. *Échale salsa*, forma

Algo particular en esta canción es que la introducción y estrofa no usan la anticipación armónica característica del son en el acompañamiento, en cambio el figurado rítmico del bajo se asemeja más al de la habanera.

Piano

$\text{♩} = 80$ C C G7 C C

I I V7 I I

Pno.

30

C C C C C G C

I I I I I V I

Ritmo de Habanera

Cinquillo

Ilustración 72. El cinquillo y la habanera usados por Emilio Grenet

Fuente: tomado del libro *Música popular cubana*

Como puede observarse el ritmo usado por Grenet en el bajo es bastante similar a la célula rítmica de la habanera, aunque también podría asumirse como una derivación del cinquillo. En cuanto al montuno la figuración del bajo es igual con la diferencia que la última corchea de cada compás está ligada a la primera del siguiente logrando así la anticipación armónica.

Pno.

48

C G7/D C G/D C G/D

Ilustración 73. Emilio Grenet, anticipación armónica

Fuente: tomado del libro *Música popular cubana*

Análisis de la interacción de la guitarra con algunos instrumentos de percusión

Ahora hablaremos del sentido multi-rítmico característico del son, conseguido gracias a la superposición de patrones rítmicos diferentes hechos por los instrumentos de percusión participantes del género. El conocimiento de dichos instrumentos y de los patrones que ejecutan puede ser de gran utilidad para un mejor acoplamiento de la guitarra acompañante en cualquier formato. Tal y como sucede con la clave y su importancia en la construcción de tumbaos, melodías y cortes, el conocimiento de los patrones ejecutados por el bongó, las congas, las maracas, el güiro, el cencerro y demás instrumentos de la sección rítmica, puede ayudar al guitarrista a entender cómo se inserta la guitarra dentro de la base rítmica.

A continuación, se presentan los patrones rítmicos ejecutados por algunos de los instrumentos de percusión usados en el son cubano extraídos del *Método de percusión afro-latina* de Daniel Forcada, se aclara que estos ritmos están escritos en compás 4/4, sin embargo, se recomienda pensarlos en 2/2 al momento de compararlos con los patrones de la guitarra, lo que no afecta su sentido rítmico. Se escogen estos instrumentos ya que son los que presentan una analogía más directa con los patrones ejecutados en la guitarra.

Patrón rítmico del bongó y la campana de mano:



Ilustración 74. Patrón base del Bongó

Fuente: tomado del libro *Método de percusión afro-latina*

El ritmo base ejecutado por el bongó es conocido como *martillo*, en esencia está compuesto por ocho corcheas ya sea en 4/4 o 2/2 siendo las variaciones tímbricas de vital importancia en su ejecución. En cuanto a su relación con los patrones hechos por la guitarra se observan varias correspondencias, en primer lugar, el rayado de la guitarra y el martillo del bongó está construidos sobre grupos de cuatro corcheas, así mismo la primera y tercera

negra del martillo van acentuadas lo que coincide con los tiempos en silencio o apagado del rayado en la guitarra, tal y como puede verse en la siguiente imagen.

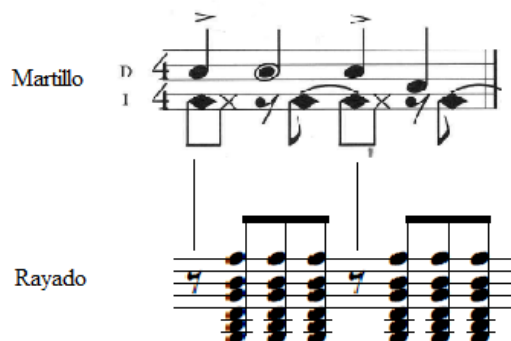


Ilustración 75. Comparación del martillo del bongó con el rayado de la guitarra

Otro elemento analógico es la sonoridad de la cuarta negra del compás en ambos casos, en el martillo ejecutada con la mano derecha en golpe abierto sobre el tambor hembra que da el sonido más grave (bajo) del bongó, en la guitarra correspondiente al bajo tocado con el pulgar que cual pareciera querer imitar esta sonoridad.

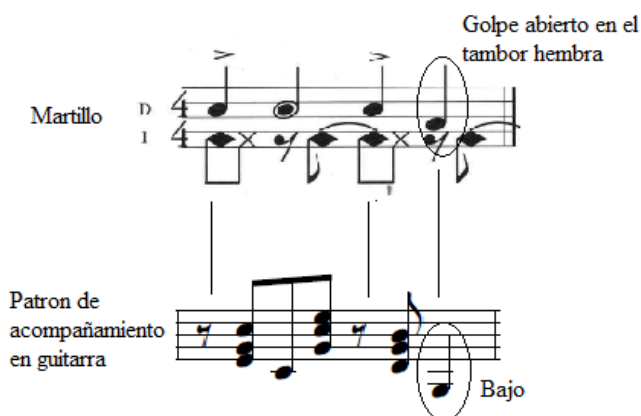


Ilustración 76. Coincidencia del bajo de la guitarra con el bongó

Patrón de las congas.

El patrón de las congas es muy similar al martillo del bongó, también construido a partir de la sucesión de ocho corcheas con diferentes timbres, como se observa en la imagen el patrón usado por las congas para el *tema* tiene en el primer y tercer tiempo un golpe

apagado (rombo), efecto logrado con la palma de la mano izquierda, estos tiempos al igual que el bongó coinciden con los apagados (silencios) del rayado en guitarra.

Congas tema.

Rayado

Ilustración 77. Base rítmica de la conga y rayado de la guitarra

Otro elemento en el que la guitarra puede coincidir con el patrón de las congas son las dos últimas corcheas del compás, en la conga son nuevamente golpes abiertos que dan una sonoridad grave, en la guitarra pueden tocarse como dos bajos consecutivos tal y como se ve en la siguiente imagen.

Golpe abierto

Bajos

p

p

Ilustración 78. bajos de la guitarra y golpe abierto de la conga

Patrón maracas.

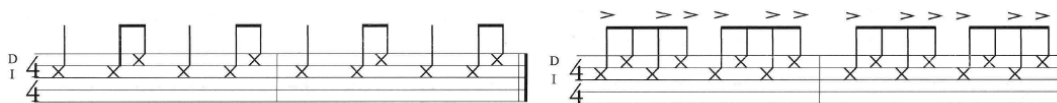


Ilustración 79. Patrones rítmicos de las maracas

Fuente: tomado del libro Método de percusión afrolatina

El patrón base de las maracas deriva también de la subdivisión en corcheas, el primer patrón presentado arriba alterna una negra con dos corcheas, estas negras en tiempo fuerte siempre coincidirán con el apagado del rayado de ahí que sean una referencia auditiva para el guitarrista.

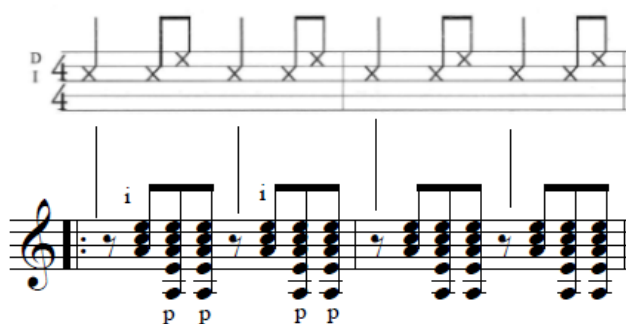


Ilustración 80. Patrón de maracas y rayado de la guitarra

Conclusiones generales del análisis

A partir de los análisis realizados pueden formularse algunas conclusiones acerca de la guitarra acompañante en el son:

- La figura predominante en el acompañamiento es la corchea. En compás de 2/2, dos grupos de cuatro corcheas, de las que derivan la mayor parte de los patrones. Además, como pulso de subdivisión es muy afín a la percusión.

- La síncopa interna y externa está presente como un elemento constitutivo en el acompañamiento, no usarla se convierte en una excepción a la regla y no al revés.
- Los tiempos fuertes del compás ubicados en la primera y quinta corcheas pueden aparecer como silencios, chasquidos producidos con la mano derecha o notas ligadas a la anterior. Pueden aparecer como notas reales, pero a modo de variación.
- La mayor parte del tiempo el acompañamiento funciona a dos planos, un primer plano que ejecuta el bajo con el pulgar y otro correspondiente a los dedos índice, medio y anular que ejecutan la mayor parte del tiempo corcheas y negras en disposición arpegiada o acordes en plaqué. El contratiempo y la síncopa predominan.
- La pulsación del pulgar (bajos) cuando toca solo casi siempre es apoyada, esto cambia cuando actúa simultáneamente con otros dedos al tiempo. Esto se puede observar al hacer acordes en plaqué, en tal caso la pulsación es libre. Se corrobora lo expuesto a partir de otros intérpretes, estudiados en sus representaciones y grabaciones.
- Además de las progresiones armónicas típicas del género, las notas agregadas y las sustituciones de los acordes son elementos que quedan al gusto del intérprete. No son decisivas para una sonoridad propia del son ya que el componente predominante es el rítmico, en ese sentido las rearmonizaciones pueden ser sencillas o muy elaboradas.
- Dicho lo anterior se rescata de las piezas analizadas, especialmente las de David Oquendo, el uso de armonías disonantes y sustituciones de los acordes como recursos opcionales para enriquecer el acompañamiento. Fueron comunes los movimientos II-V-I, las sustituciones tritonales y las dominantes secundarias. Además, es posible encontrar agregaciones en los acordes: las séptimas y novenas en acordes mayores y menores; y las novenas, treceñas, quintas aumentadas y disminuidas en acordes de séptima dominante. Así mismo se observó, aunque con menos frecuencia, algunos intercambios modales a manera de re armonización.

3.2.3 Elaboración a de la guía

Una vez identificados y caracterizados los principales elementos tecno-estilísticos de la guitarra acompañante en el son cubano, el paso a seguir fue el diseño y constitución de la guía. Para ello se indagó la postura de algunos autores sobre qué es una guía didáctica y qué la compone.

Para empezar, citamos a García Aretio quien define la guía didáctica como “el documento que orienta el estudio, acercando a los procesos cognitivos del alumno el material didáctico, con el fin de que pueda trabajarlos de manera autónoma”. (como se cita en Aguilar, 2012, p.182)

Otra de las posturas tomadas es la de Ruth Aguilar quien reúne varias definiciones y luego hace una síntesis de las mismas afirmando que la guía didáctica:

“...es el material educativo que deja de ser auxiliar, para convertirse en herramienta valiosa de motivación y apoyo; pieza clave para el desarrollo del proceso de enseñanza a distancia, porque promueve el aprendizaje autónomo al aproximar el material de estudio al alumno (texto convencional y otras fuentes de información), a través de diversos recursos didácticos (explicaciones, ejemplos, comentarios, esquemas y otras acciones similares a la que realiza el profesor en clase)”. (Aguilar, 2012, p. 183)

Una última definición propuesta por Arteaga y Figueroa expone que:

“La guía didáctica es el instrumento básico que orienta al estudiante cómo realizar el estudio independiente a lo largo del desarrollo de la asignatura. Debe indicar, de manera precisa, qué tiene que aprender, cómo puede aprenderlo y cuándo lo habrá aprendido. Ha de ser un material único, organizado por temas teniendo en cuenta, además, todos los medios disponibles, tales como; materiales impresos, TV, vídeos, software y otros recursos”. (Arteaga y Figueroa, s.f.)

Estas definiciones resaltan el papel de la guía didáctica en el aprendizaje autónomo, por lo cual los contenidos allí presentados deben ser lo suficientemente claros para que el estudiante pueda adquirirlos sin tener la necesidad recurrir a la orientación de un maestro.

En cuanto a cómo está compuesta una guía Arteaga considera que la guía debe estar estructurada de la siguiente manera:

- Presentación de la asignatura.
- Breve caracterización del colectivo de autores.
- Objetivos.
- Materiales necesarios.
- Evaluación.
- Orientaciones para el estudio.
- Actividades.
- Bibliografía.
- Glosario.

Por su parte Aguilar propone la siguiente estructura:

Datos informativos.

2. Índice.

3. Introducción.

4. Objetivos generales.

5. Contenidos.

6. Bibliografía.

7. Orientaciones Generales.

8. Orientaciones específicas para el desarrollo de cada unidad.

9. Soluciones a los ejercicios de autoevaluación.

10. Glosario.

11. Anexos.

12. Evaluaciones a distancia.

A partir de estas propuestas, y teniendo en cuenta las especificidades de cada disciplina se estableció que como componentes particulares una guía didáctica se diferencia de otras propuestas al integrar la postulación de objetivos y orientaciones al estudiante, lo que resulta en que no puede ser simplemente un texto con ejercicios sin explicaciones y metas establecidas.

Para la construcción de la guía también se tomó como referentes otros textos musicales con carácter pedagógico tales como las *lecciones básicas para el solfeo* de la maestra cubana Elvira Fuentes (2009), *Guitarra colombiana* del guitarrista colombiano Andrés Villamil (2013) y *el Método de guitarra tango* del guitarrista argentino Julián Graciano entre otros.

Hechas estas observaciones sobre la construcción de una guía y ya teniendo definidos, gracias a los análisis y la recopilación documental, los elementos más importantes en la guitarra acompañante dentro del son, se determinaron tres secciones, las cuales contienen una serie de capítulos donde se desarrollan los diferentes contenidos.

La primera sección *Elementos estructurales del son*, recopila los componentes señalados en el marco teórico respecto a la guitarra, los cuales son: los patrones recíprocos, la anticipación armónica, el rayado, el bordoneo y el tumbao. A éstos, a partir de los análisis realizados, se incorporó un sexto elemento: el Contratiempo en el acompañamiento. Cada uno de estos se aborda en un capítulo independiente:

Capítulo 1. Claves rítmicas: el tresillo, la clave y el quintillo

Capítulo 2. La anticipación armónica

Capítulo 3. Rayados

Capítulo 4. Contratiempo en el acompañamiento

Capítulo 5. Bordoneos

Capítulo 6. Tumbaos de bajo y de tres en la guitarra

Esta primera sección está focalizada en el componente rítmico, a excepción del capítulo cinco donde el tratamiento de los bordoneos se da principalmente a partir de su desarrollo armónico.

La segunda sección de la guía *Estilos e híbridos derivados del son*, tiene como fin exponer las variaciones interpretativas más usuales encontradas en el repertorio tradicional del género que competen a la guitarra. Los dos primeros capítulos corresponden a los estilos de son montuno y son habanero, seguidos por otros dos capítulos referentes a los híbridos Guajira-son y Bolero-son, de los cuales además de su descripción en el marco teórico, se analizó una pieza representativa de cada uno. No hay capítulos dedicados a otros híbridos ya que, según lo investigado, solo en estos hay una interpretación guitarrística caracterizadora.

El contenido de la sección está focalizado en componentes de la forma y las progresiones armónicas típicas, así como la aplicación de los elementos de la primera parte en cada estilo o híbrido.

Capítulo 7. Son Montuno

Capítulo 8 Son Habanero

Capítulo 9. La Guajira-son

Capítulo 10. El bolero-son

La tercera y última sección llamada *Los guitarristas* tiene tres capítulos, los dos primeros abordan la caracterización del estilo guitarrístico de Rafael Cueto, guitarrista del Trio Matamoros y David, Oquendo músico cubano de gran trayectoria como guitarrista acompañante. Ambos fueron estudiados en el transcurso de la investigación, Cueto en el marco teórico y Oquendo en la etapa de análisis. El último capítulo de esta sección es una recopilación de modelos de acompañamiento extraídos de diferentes guitarristas.

Capítulo 11. Rafael Cueto y el Trio Matamoros

Capítulo 12. David Oquendo

Capítulo 13. Miscelánea de acompañamientos

En cuanto a los ejercicios dispuestos en la guía, se desarrollan con un nivel de dificultad progresivo. La primera sección propone cada ejercicio de tres formas: sobre un acorde, entendido como primer grado o tónica (I), al que luego se adiciona el cuarto grado o

la subdominante (IV) y finalmente sobre tres acordes al agregar el quinto grado mayor en estado triádico (V) o con su séptima menor a modo de dominante (V7). Cada ejercicio es presentado en una tonalidad mayor (Do mayor) y una menor (La menor). La razón de escoger estas tonalidades es que no presentan alteraciones (en el caso de La menor solo Sol#), y la facilidad de su lectura en la primera posición de la guitarra.

En el caso del capítulo dedicado a los bordoneos no siempre se mantiene este patrón ya que los ejemplos (más que ejercicios) están pensados sobre un contexto armónico real. De todas formas, la mayor parte transcurre entre dos acordes o dos disposiciones del mismo acorde en las tonalidades nombradas.

La segunda y tercera sección, aunque intentan mantener el uso de las mismas tonalidades presentan ejercicios y ejemplos en otras. En ambas secciones ya no prevalece el patrón de ejercicios progresivos, pues la mayoría de elementos son retomados de la primera sección, por lo cual puede ser redundante presentarlos desde un acorde hasta tres. Contrario a esto aparecen ejercicios de mayor complejidad y extensión con un sentido musical más notorio.

La razón de adoptar casi siempre los grados I, IV y V de la tonalidad para trabajar sobre estos es que las progresiones dentro del son cubano con esos acordes son muy comunes, lo que permite que los ejercicios desde el comienzo tengan una sonoridad cercana al género.

Haciendo uso de los modelos referenciados la guía incorpora orientaciones para brindar un acompañamiento al estudiante que aborde su estudio. Estas orientaciones tratan elementos técnicos y metodológicos. Por otra parte, fueron establecidos objetivos específicos al comienzo de cada capítulo para puntualizar el propósito de los ejercicios.

3.2.4 Aplicación de la guía

Con el objetivo de evaluar la pertinencia y efectividad de cada ejercicio fueron realizados cinco talleres en los cuales se presentó todos los contenidos de una primera propuesta de la guía.

Talleres

Taller 1 - Introductorio

Contenidos

- Reseña histórica de la guitarra en Cuba.
- El son cubano y la trova.
- Claves rítmicas: El tresillo, la clave y el cinquillo cubanos.

Objetivos:

1. Conocer el papel de la guitarra en la música cubana.
2. Identificar los principales formatos instrumentales que ha empleado el son.
3. Aprender e integrar los patrones rítmicos tresillo, clave y cinquillo.
4. Discriminar las diferencias entre un son y un bolero de la trova.

Metodología:

1. El tallerista presenta con ayuda de material audiovisual la historia de la guitarra en Cuba.
2. Exposición de los formatos instrumentales bunga, sexteto, septeto, conjunto, combo, charanga. Audición de piezas musicales que emplean dichos formatos.
3. Explicación histórica del origen de los patrones rítmicos tresillo, clave y cinquillo acompañada de ejercicios prácticos para su interiorización.

Retroalimentación:

Los participantes manifiestan que los temas son apropiados para un previo abordaje del género son cubano. Resaltan el papel de las audiciones para la identificación y discriminación de los diferentes formatos, así como las diferencias entre el son y el bolero de la trova. Además, logran identificar y tocar los patrones tresillo, clave y cinquillo con las palmas y la guitarra.

Aspectos a mejorar: consideran que la información histórica, a pesar de ser relevante, demandó demasiado tiempo en el taller.

Taller 2 - Presentación de la guía I

Contenidos:

- Claves rítmicas: tresillo, clave y cinquillo.
- La anticipación armónica.
- Los rayados.

Objetivos

1. Aplicar los patrones tresillo, clave y cinquillo a la guitarra.
2. Integrar a los patrones tresillo, clave y cinquillo la anticipación armónica.
3. Aprender las posibles variaciones del rayado (rasgueo) y su aplicación.

Metodología

1. Lectura de los ejercicios propuestos para cada patrón.
2. Explicación teórica de la anticipación armónica, audición de canciones que la contengan y aplicación de los ejercicios de la guía propuestos para integrar la propia anticipación al tresillo, la clave y el cinquillo.
3. Enseñanza de los tipos de rayado, explicación de su uso según el formato. Audición de canciones que emplean cada rayado, lectura de ejercicios y enseñanza por imitación

Retroalimentación:

Los ejercicios relacionados a las claves rítmicas resultan apropiados, los participantes resaltan la importancia de que los mismos estén en tonalidad menor y mayor.

Aspectos a mejorar: en el caso del rayado los participantes recomiendan la implementación de material audiovisual a los ejercicios, ya que hay confusión en la digitación de la mano derecha y la colocación de los acentos.

Taller 3 - Presentación de la guía II

Contenidos:

- Uso del contratiempo en el acompañamiento.
- Bordoneos de trova y son.

Objetivos:

1. Sistematizar el uso del contratiempo.
2. Aprender los parámetros establecidos para la construcción de bordoneos.
3. Diferenciar bordoneos de trova y de son.

Metodología:

1. Lectura de ejercicios usando el contratiempo con uno, dos y tres acordes, y empleando la anticipación armónica. Lectura de ejercicios que integran contratiempos y el patrón de tresillo en el bajo.
2. Explicación teórica del bordoneo, su uso y su técnica.
3. Audiciones de boleros y sones que emplean bordoneos. Lectura de ejercicios de ambos tipos de bordoneo.

Retroalimentación:

Los ejercicios de bordoneo de trova son leídos fácilmente al igual que los primeros ejercicios del contratiempo. La lectura previa en 4/4 ayuda a la asimilación de los ejercicios para su posterior lectura a 2/2. Esto se asocia a la subdivisión métrica, necesaria para la lectura de ritmos complejos presentes en el género. Aunque los participantes señalan que es mucha información para una sesión consideran que con el trabajo autónomo los ejercicios resultan apropiados.

Aspectos a mejorar: en vista de las dificultades para leer la síncopa en compas 2/2 es recomendable incorporar ejercicios rítmicos en la parte inicial de la guía. Es necesario familiarizar a los estudiantes desde el inicio con dicho compás, el contratiempo y la síncopa.

Taller 4 - Presentación de la guía III

Contenido:

- Tumbaos aplicados a la guitarra.

Objetivo:

1. Diferenciar los conceptos de tumbao-montuno y guajeo.
2. Aprender los patrones de tumbao de bajo y de tres en clave 3-2 y 2-3.
3. Interpretar tumbaos que mezclan el patrón del bajo con los del tres en clave 2-3.
4. Aprender a armonizar tumbaos en la guitarra.

Metodología:

1. Explicación teórica del tumbao-montuno y guajeo.
2. Lectura de ejemplos de tumbaos para bajo y sus principales variaciones.
Explicación de dos posibles motivos rítmicos de tumbaos para tres en clave 2-3 y 3-2 acompañados de lectura de ejercicios en uno, dos y tres acordes.
3. Lectura de ejercicios en uno, dos y tres acordes que integran el tumbao base de bajo con el de tres cubano en clave 2-3.
4. Audición de canciones de son cubano que emplean tumbaos, exposición de ejemplos de tumbaos con variaciones y su posible adaptación a la guitarra. Cada participante armoniza un tumbao dado por el tallerista según los parámetros vistos.

Retroalimentación:

Los participantes logran un primer acercamiento a los patrones rítmicos básicos para el tumbao en clave 2-3. Hay claridad en la relación del tumbao de bajo con el tresillo cubano, los ejercicios se leen un poco más fácil que la sesión anterior.

Aspectos a mejorar: a pesar de haber una lectura más fluida por parte de los participantes, es pertinente incorporar más ejercicios que mantengan el elemento progresivo de menor a mayor dificultad de toda la guía, así como algunos ejemplos de tumbaos extraídos de canciones.

Taller 5 - Presentación de la guía IV

Contenido:

- Son montuno.
- Son habanero.
- Híbridos del son.
- Estilos interpretativos de los guitarristas Rafael Cueto y David Oquendo.

Objetivos:

1. Reconocer las características contextuales, sonoras y de forma del son montuno y habanero.
2. Reconocer las características contextuales, sonoras y de forma de los híbridos guajira-son y bolero-son
3. Conocer los estilos de acompañamiento propuestos por Rafael Cueto y David Oquendo.

Metodología:

2. Presentación histórica del son montuno y habanero acompañada de audiciones de cada estilo. Explicación de los formatos bunga y septeto, explicación que elementos vistos de la guía utilizar en la interpretación del son montuno y habanero.
3. Breve presentación de los “híbridos” derivados del son: guaracha-son, pregón-son, guaguancó-son, afro-son. Explicación detallada de la guajira-son y el bolero-son, lectura de ejercicios a modo de ejemplos de guajira-son, análisis grupal de una transcripción del bolero-son *La flor y la hoja seca* de José Nicolás. Audición de ejemplos: *Guantanamera* (Guajira-son) de Joseito Fernández, *Guajira el son te llama* (guajira-son) del grupo Afrocuban all stars, *La flor y la hoja seca* (bolero-son) de José Nicolás, *El gato y la gata* (bolero-son) del dúo Los compadres
4. Breve reseña histórica del Trío Matamoros y Rafael Cueto. Explicación de los aportes de Cueto a la guitarra en el son, lectura de ejercicios basados en interpretaciones de Cueto y audiciones de las canciones del Trío Matamoros *Malanga* y *Comentario del solar*. Breve reseña de la trayectoria de David Oquendo, explicación de sus aportes a la guitarra acompañante en el son. Audición y análisis

de las canciones *Son de la loma* en versión de David Oquendo y *Para mi Cuba canto* composición del mismo.

Retroalimentación:

Las audiciones resultan muy apropiadas para la comprensión de los diferentes estilos e híbridos. También hay mayor familiaridad con la lectura del compás 2/2 en relación a las anteriores sesiones. El análisis de la canción *La flor y la hoja seca* con extractos de su partitura ayuda a esclarecer la aplicación de los bordoneos para trova. Los estilos interpretativos de Rafael Cueto y David Oquendo son acogidos con interés por los participantes, hay disposición para colaborar en una muestra final aplicando los elementos de la guía.

Aspectos a mejorar: a raíz del análisis del guitarrista Oquendo el autor observa la importancia de exponer más ejemplos donde se evidencie componentes armónicos tales como sustituciones y re armonizaciones, como una forma de ejemplificar la aplicación de los elementos vistos utilizando otras posibilidades armónicas.

3.2.5 Ajustes

Informe final sobre la guía

Una vez socializada la guía, quedaron en evidencia algunos aspectos a mejorar en cuanto a la presentación del contenido. En esencia las sugerencias comunes entre los participantes fueron: la necesidad de incorporar ejercicios previos para la lectura a 2/2 y algunos otros ejercicios que reflejen mejor el tratamiento progresivo de la guía, la implementación de material audiovisual con el fin apoyar el contenido y la presentación de ejercicios con otro tipo de armonías.

Para dar solución a dichas sugerencias y observaciones, fueron incorporados una serie de ejercicios rítmicos preliminares a 2/2. Estos ejercicios están divididos en dos partes, la primera enfocados en la sincopa en un plano y la segunda ejercicios a dos planos. Los mismos sirven de preparación a los ejercicios que involucran bajo y acorde en la guitarra, lo que en la práctica requiere una lectura a dos planos. Así mismo fueron

elaborados algunos ejercicios extra que mantuvieran la progresividad de la guía, además, se agregaron más ejemplo en las secciones dos y tres.

En cuanto a la sugerencia de adicionar material de audio, no pudo lograrse por cuestiones logísticas y de tiempos. En respuesta a esto se trabajó en esclarecer lo mejor posible las digitaciones en los lugares que hubiera lugar a confusiones, ya que entre las causas de dicha sugerencia por parte de los estudiantes estaba la falta de anotaciones sobre la ejecución de los ejercicios. Finalmente fueron anexadas algunas fotos en los primeros capítulos con el fin de apoyar descripciones realizadas.

Finalmente se optó por agregar otros ejemplos y ejercicios dentro de las secciones dos y tres, que ejemplificaran otras formas de tratamiento armónico.

4. CONCLUSIONES

El son surge de la interacción de los componentes africanos y europeos propios de la cultura cubana, aunque algunos teóricos hagan mención del componente indígena.

Al indagar sobre el son cubano, queda establecido que no existe solo como género musical. Su complejidad e influencia sobre otros géneros hace difícil definirlo o encasillarlo en una sola categoría. Según lo investigado, los argumentos con más peso lo señalan como un modo de hacer y componer que trasciende las fronteras cubanas. Por otra parte, también es concebido como un complejo genérico, denominación no exenta de polémica, que agrupa a un grupo o familia de géneros con características sonoras y/o organológicas similares en mayor o menor medida.

El son cubano es un género de alta interacción, elementos suyos están presentes en muchos otros géneros cubanos y es un elemento constitutivo en la aparición de nuevos ritmos o estilos como el mambo, la timba, el latin jazz y la salsa entre otros. Sin embargo, es necesario tener claras sus diferencias en relación a la salsa o a otros géneros; pues denominar diferentes cosas con un mismo nombre puede contribuir a una pérdida de heterogeneidad en la música y por consiguiente en la cultura. Una situación muy palpable en la actualidad.

En cuanto a la guitarra, el autor considera que sus posibilidades dentro del son han sido subestimadas ya que no suelen aprovecharse todas sus cualidades interpretativas dentro del género, lo cual es paradójico ya que fue uno de sus instrumentos primigenios. La guitarra encuentra un mejor lugar para su desarrollo y exploración en formatos pequeños como las bungas, o incluso los septetos, en formatos más grandes su voz suele perderse. El son desarrollado por el Trío Matamoros, donde es apreciable una mezcla de son y trova, es aparentemente el estilo donde la guitarra cobra mayor relevancia dentro del son.

A partir del estudio de material especializado y el análisis del repertorio seleccionado, fue posible determinar los aspectos imprescindibles a tratar en la guía. Por otra parte, el estudio de referentes pedagógicos sirvió de modelo, para el desarrollo

de la propuesta didáctica. Finalmente, la socialización del material permitió su refinamiento y sirvió de espacio para la reflexión teórica y práctica. Además, se percibe mucho interés en los guitarristas por el estudio del son y, de forma general, la música cubana.

Se considera necesario profundizar en el tema y complementar los resultados de la investigación con la grabación de los ejercicios y ejemplos en audios y/o videos.

El estudio musicológico en Cuba tiene una amplia trayectoria, muchos autores cubanos muestran interés por teorizar respecto a las músicas de su país. La variedad de propuestas es notable, no hay una sola tendencia, lo que a juicio del autor denota un interés por llegar a “verdades” cada vez más precisas. Para el autor esto resulta un llamado a una futura indagación sobre las músicas populares colombianas.

5. REFERENCIAS

- Álvarez, L., Barreto, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba, Cuba: Editorial Oriente.
- Acosta, L. (2007). *Otra visión de la música popular cubana*. Barranquilla, Colombia: Editorial La Iguana Ciega
- Aguilar, R. (2012). La Guía Didáctica un material educativo para promover el aprendizaje autónomo: evaluación y mejoramiento de su calidad en la Modalidad Abierta y a Distancia de la UTPL. *Revista iberoamericana de educación a distancia*, 7 (1-2), 179-192.
- Alén, O. (1994). *De lo Afro cubano a la Salsa*. La Habana: Ediciones Artex
- Alén, O. (2010). Historia y teoría de los complejos genéricos de la música cubana. *Clave*, 12 (1-3), 50-55.
- Arte, cultura y patrimonio de Cuba. *Que el SON CUBANO sea declarado Patrimonio cultural inmaterial de la Humanidad x UNESCO*. Recuperado el 5 de junio de 2020 de <https://www.change.org/p/unesco-que-el-son-cubano-sea-declarado-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad-x-unesco#:~:text=Los%20amantes%20de%20la%20cultura,todos%20los%20cubanos%2C%20quienes%20han>
- Arteaga, R. y Figueroa, M (s.f.). *La guía didáctica sugerencias para su elaboración y utilización*.
- Betancur, F. (1999). *Sin clave y bongó no hay son*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cooper, J. y Meyer, L. (2001). *Estructura rítmica de la música*. España: Idea books

- De León, M. (2010). Lo cubano en la música: un problema de estilo o de género. *Clave*, 12(1-3), 56-59.
- Delvalle, P. (2008). *Arsenio Rodríguez- padre de la salsa*. Segunda edición. Cali, Colombia: Artes y Copias Alameda.
- Feijoo, S. (1986). *El son cubano: poesía general*. La Habana: Ed. Letras Cubanas.
- Forcada, D. (2000). *Método de Percusión Afro-latina (salsa)*. España. Nueva Carish España.
- Fuentes, E. (2009). *Lecciones básicas para el solfeo*. La Habana: Ediciones Adagio.
- Giró, R. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, tomo IV. La Habana: Editorial letras cubanas. Pg. 160
- Giró, R. (Ed). (1998). *Panorama de la música popular cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Giró, R. (1997). *Visión panorámica de la guitarra en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Grenet, E. (1939). *Música popular cubana*, La Habana: Southern Publishing Co.
- Hernández, Fernández, & Baptista. (2002). *Metodología de la investigación*. México: Mc Grow hill.
- Gómez, J. (1980). Acerca de la interacción de los géneros en la música popular cubana. *Boletín de música*, (83-84).
- Gómez, J. (2010). Dos enfoques sobre géneros de la música cubana: Odilio Urfé y Argeliers León. *Clave*, 12 (1-3), 28-49.
- Gonzales, V. (1985). *La guitarra: su técnica y armonía*. La Habana: Ed. Letras Cubanas.
- Graciano, J. (2016). *Método de guitarra tango*. Buenos Aires: Melos.
- León, A. (1964). *Musica folklorica cubana*. La Habana: Ediciones del departamento de música "José Martí" Plaza de la revolución.

- León, A. (1982). Notas para un panorama de la música popular. *Panorama de la música popular cubana*. La Habana: Editorial letra cubanas.
- Leymarie, I. (2005). *Jazz Latino*. Barcelona: Ediciones Robinbook
- Master series de cuba La guitarra. (2004). [Video]. Youtube.
<https://youtube.com/watch?v=USkuhh8DC2U&t=571s>
- Mayer, O. (1947) *Música y músicos de Latinoamérica*. México d.c.: Editorial Altante, s.a.
Pg. 931
- Mauleón, R. (1999). *101 Tumbaos*. U.S.A: Sher Music.
- Monje, C. (2011). *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa guía didáctica*. Neiva, Colombia: SurColombiana.
- Orovio, H. (1992). *Diccionario de la música cubana: biográfico y técnico*. La Habana: Ed. Letras Cubanas.
- Orozco, D. (2014). Perfil sociocultural del modo son en la cultura cubana. *Boletín música*, (38), 3-16.
- Orozco, D. (1992). Procesos culturales y rasgos diferenciados en los géneros musicales con referencia a la música cubana. *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 13, No. pp. 158-178 extraído de:
<http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/composicion/complementarias/Daniel%20Orozco-Identidad.pdf>
- Orozco, D. (2010). Que e(s)tá pasando ¡Asere!. *Clave*, 12(1-3), 60-89.
- Orozco, D. (2014). Nexos globales de la música cubana con rejuegos de lo son y no son. *Boletín música*, (38), 17-95.
- Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de ciencias sociales
- Patiño, M y Moreno, J. (1997). *Afro-Cuban Bass Grooves*. U.S.: Warner bros. Publications.

- Pedreira, M. (2016), *Historia de la guitarra, selección de lecturas*. La Habana: Ediciones Museo de la música.
- Peñalosa, David (2009). *The Clave Matrix; Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins*. Redway, CA: Bembe. Recuperado de:
https://www.academia.edu/1611089/Review_of_The_Clave_Matrix_Afro-Cuban_Rhythm_Its_Principles_and_Origins_by_David_Pe%C3%B1alosa
- Pujol, E. (1958). *Escuela razonada de la guitarra, libro cuarto*. Buenos Aires. Ricordi americana.
- Ramos, N. (sin fecha). *Historia de la salsa desde las raíces hasta el 1975*. Puerto Rico.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [20/04/2020].
- Recinto de Arecibo. Recuperado de: <http://www.arecibo.inter.edu/wp-content/uploads/biblioteca/pdf/salsa.pdf>
- Ríos, E. *El tres y el montuno*. Edición Mario Ríos.
- Rodríguez, A. (2019). Del montuno del son al son montuno. Recuperado de:
https://www.academia.edu/40815243/Del_montuno_del_son_al_son_montuno
- Rodríguez, A. (2019). La canción cubana. Recuperado de:
https://www.academia.edu/38687483/La_canci%C3%B3n_cubana
- Rodríguez, A. (2017). La metodología de los complejos genéricos. Recuperado de:
https://www.academia.edu/31616832/La_metodolog%C3%ADa_de_los_Complejos_Gen%C3%A9ricos_y_el_an%C3%A1lisis_de_la_m%C3%BAsica_popular_cubana_aut%C3%B3ctona
- Rousseau J. (1768). *Diccionario de música*. Madrid-España. Ediciones Akal, 2007.
 Recuperado de:
https://www.academia.edu/38895130/DICCIONARIO_DE_M%C3%9ASICA
- Roy, M. (2003). *Músicas Cubanas*. Madrid: Akal Ediciones
- Scholes, P. (1980). *Diccionario Oxford de la música*. La Habana: Editorial arte y literatura.

Valcárcel, M. (2016). *La percusión cubana, sus instrumentos y sus ritmos*. Large Print

Villamil, A. (2013). *Guitarra colombiana*, Bucaramanga: (Sic) Editorial Ltda.

6. GUÍA DIDACTICA

Guía didáctica
para el
acompañamiento
del son cubano en
Guitarra



Tabla de contenido

Introducción.....	1
Orientaciones generales.....	2
Ejercicios preliminares para la lectura rítmica en 2/2.....	3
Ejercicios de contratiempo.....	3
Ejercicios de sincopa.....	4
Ejercicios a dos planos.....	5
Sección 1.....	7
Elementos estructurales del son.....	7
Capítulo 1. Las claves rítmicas, el tresillo, la clave y el quintillo.....	7
El tresillo.....	7
La clave.....	11
El cinquillo.....	12
Capítulo 2 Anticipación armónica.....	17
Capítulo 3 Rayados.....	22
Rayados con chasquido en los tiempos fuertes.....	25
Rayado con chasquido o apagado en la tercera corchea.....	29
Capítulo 4 Contratiempo en el acompañamiento.....	32
Capítulo 5 Bordoneos.....	37
Bordoneos para trova.....	38
Bordoneos para son.....	43
Capítulo 6. Tumbaos de bajo y tres en la guitarra.....	46
Tumbaos para bajo.....	47
Tumbaos para tres y piano.....	49
Sección 2.....	68
Estilos e híbridos derivados del son.....	68
Capítulo 7. El son montuno	68
Capítulo 8. El son Habanero	70
Capítulo 9. Híbrido guajira-son	72
Capítulo 10. Híbrido bolero-son	74

Sección 3.	76
Los guitarristas	76
Capítulo 11. Rafael Cueto y el Trio Matamoros	76
Capítulo 12. David Oquendo	79
Capítulo 13. Miscelánea de Acompañamientos	84

Introducción

En la mayoría de géneros musicales donde aparece la guitarra su uso está involucrado con el acompañamiento armónico, desarrollar dicha habilidad con solvencia resulta necesario para un guitarrista en formación. Debido a las particularidades sonoras concebidas en cada género, no es posible hablar de una sola fórmula para acompañar, por lo cual hay que aproximarse a cada música de forma más o menos aislada.

En el caso del son cubano la mayor particularidad está en el trabajo rítmico. El uso de la sincopa y el contratiempo es especialmente importante dentro del género, es recomendable que las primeras lecciones para alguien que incursiona en el son estén dirigidas a este propósito. Por otra parte, existen elementos armónicos también caracterizadores tales como la anticipación, el uso reiterado de ciertas progresiones de acordes y elementos técnicos como los apagados o chasquidos y la pulsación apoyada del pulgar.

En vista de estas particularidades y una indagación profunda sobre el género que permitió, entre otras cosas, observar la escases de material pedagógico aplicado a la guitarra acompañante en el son, se ha diseñado esta guía como una propuesta de enseñanza para guitarristas en formación que tengan un dominio previo del instrumento, así como de la lectura musical con el fin de brindar un panorama general sobre los recursos tecno-estilísticos a tener en cuenta para una interpretación fiel del género en el marco de instrumentista acompañante.

Al trabajar en la guía, el estudiante notará que la mayor parte de ejercicios están desarrollados sobre uno, dos y tres acordes (I, IV, V), en las tonalidades de Do mayor y su relativa La menor, esto con el fin de facilitar la lectura y hacer más sencilla la asimilación, además de que las progresiones formadas con dichos acordes son muy comunes dentro del son.

De antemano hay que señalar que el estudio de esta guía debe acompañarse en todo momento de una audición constante y consciente del género ya que ese será el insumo principal para contextualizar al estudiante.

Orientaciones generales

La guía está dividida en tres secciones.

Elementos estructurales del son: aquí están presentados los recursos técnicos y estilísticos del género a modo de ejercicios de menor a mayor dificultad. El estudio del contenido debe darse en el orden propuesto ya que a medida que el estudiante avance comprobará la necesidad de conocer y dominar los elementos brindados en capítulos anteriores.

Estilos e híbridos derivados del son: esta sección expone brevemente los estilos donde la guitarra ha tenido mayor presencia dentro del género, el son montuno y el habanero. La segunda parte de la sección aborda los híbridos derivados del son donde la guitarra presenta cambios significativos en su interpretación, en este caso la guajira-son y el bolero-son. A pesar de haber otros híbridos no serán abordados acá ya que la forma de tocarlos en la guitarra no se diferencia del son montuno. El capítulo va acompañado de algunas audiciones recomendadas que permitirán al estudiante diferenciar mejor cada estilo e híbrido.

Los guitarristas: Los estilos de Rafael Cueto y David Oquendo brindan una mirada general de dos visiones interpretativas cuyas diferencias obedecen a contextos y épocas disimiles y aun así es posible observar que usan los elementos vistos en la primera sección. La sección finaliza reuniendo algunos ejemplos de acompañamientos aplicados a la guitarra que ayudarán al estudiante a ver la interacción real de los elementos vistos más allá de ejercicios.

Algunas indicaciones:

- Leer con especial cuidado las indicaciones, si las hay, de cada ejercicio; esto ayudará a una correcta comprensión por parte del estudiante.
- Cuidar de no pasar por alto las digitaciones propuestas, así como las articulaciones que aparezcan en la partitura.
- Cada ejercicio debe transportarse a la mayor cantidad de tonalidades que resulte posible ya que la aplicación real de estos recursos debe poderse dar en cualquier tonalidad
- Para facilitar la lectura en 2/2 es recomendable hacer una primera lectura de cada ejercicio en 4/4, una vez logrado el ejercicio así pasar a 2/2.

- Aunque se especifica en algunos ejercicios, no olvidar que la pulsación del pulgar debe ser preferiblemente apoyada, con excepción de los ataques que involucren además del pulgar los dedos índice, medio o anular simultáneamente

Ejercicios preliminares para la lectura rítmica en 2/2

Los ejercicios rítmicos que aparecen a continuación permitirán al estudiante tener una aproximación previa a la lectura en 2/2. La mayoría de ejercicios aquí hace referencia a ritmos que aparecerán en el transcurso de la guía, de ahí que cada uno tenga un nombre que permitirá relacionar los contenidos.

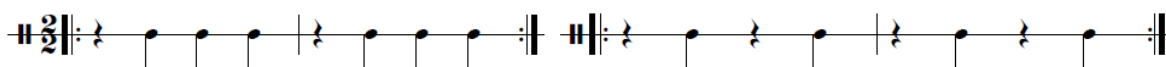
Objetivo:

1. Identificar los contratiempos y la sincopa en 2/2
2. Desarrollar la lectura a dos planos con sincopa y contratiempo en 2/2

EJERCICIOS DE CONTRATIEMPO

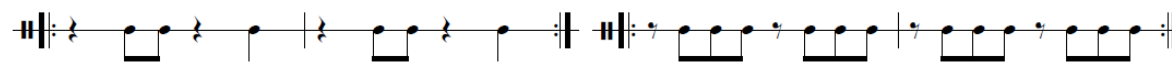
Ej. 1. Primer tiempo silenciado

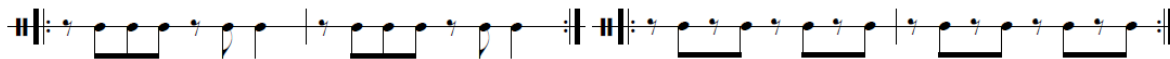
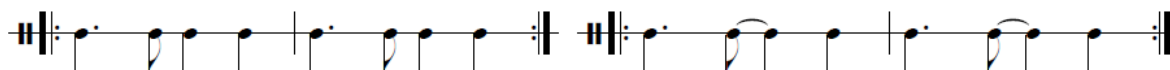
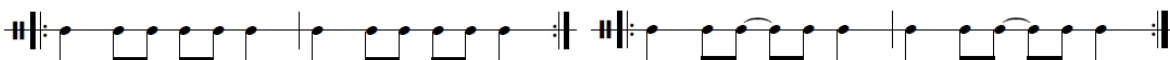
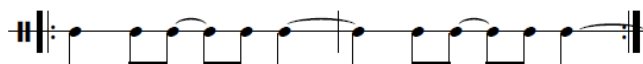
Ej. 2. Contratiempos

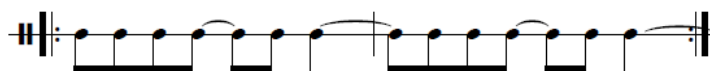
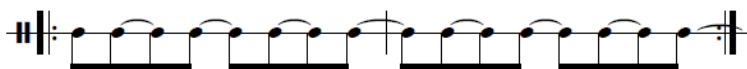


Ej. 3. Preparación de rayado

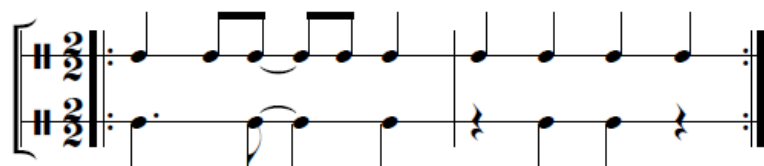
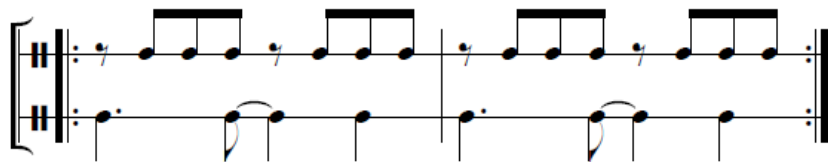
Ej. 4. Patrón de rayado



*Ej. 5 Patrón de rayado**Ej. 6. Contratiempos en subdivisión de corcheas**Ej. 8. Preparación de contratiempo con bajo***EJERCICIOS DE SINCOPA***Ej. 1. Preparación para tresillo**Ej. 2. Tresillo cubano**Ej. 3. Tresillo cubano con sincopa externa**Ej. 4. Preparación para cinquillo**Ej. 5. Cinquillo cubano**Ej. 7. Cinquillo cubano con sincopa externa*

Ej. 8. Preparación para acompañamiento*Ej. 9. Preparación para tunbao***EJERCICIOS A DOS PLANOS**

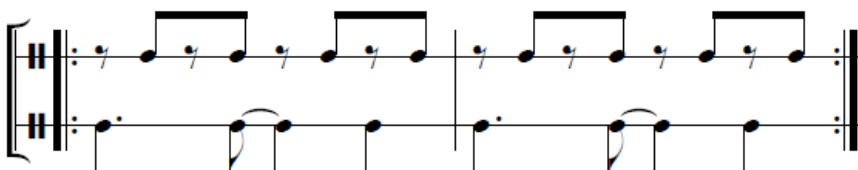
La guitarra como instrumento polifónico tiene la posibilidad de ejecutar más de una voz. En el caso de acompañamiento es usual que el bajo (pulgares) sea escrito como una voz aparte del resto del acorde (dedos índice, medio y anular). Los siguientes ejercicios ayudan a afrontar esta lectura a dos planos que será tan común en los ejercicios posteriores.

Ej. 1. Cinquillo con compas complementario sobre clave 3-2*Ej. 2. Patrón de rayado sobre tresillo*

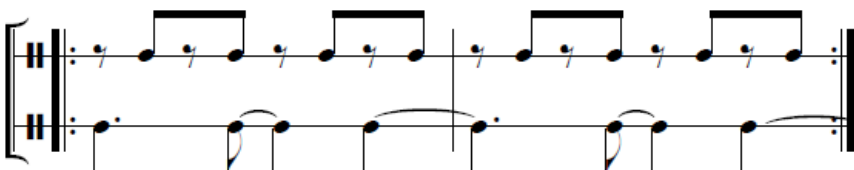
Ej.3. Patrón de rayado sobre tresillo con sincopa externa



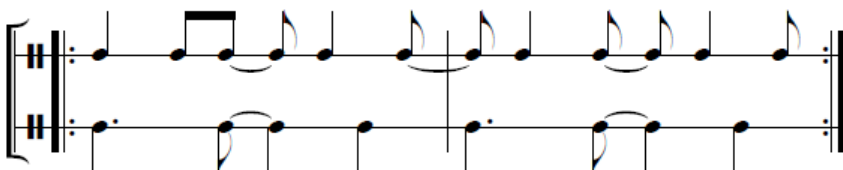
Ej.4. Contratiempos en subdivisión de corcheas sobre tresillo



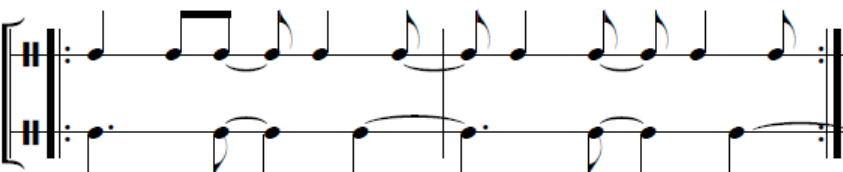
Ej.5. Contratiempos en subdivisión de corcheas sobre tresillo con sincopa externa



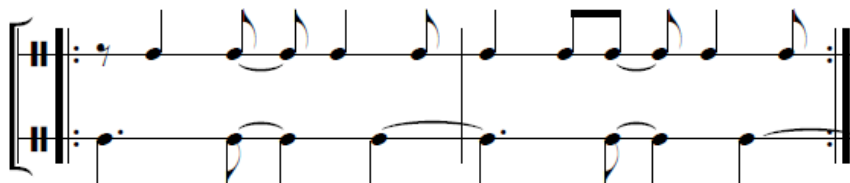
Ej. 6. Patrón de tumbao 2-3 sobre tresillo



Ej. 7. Patrón de tumbao 2-3 sobre tresillo con sincopa externa



Ej. 8. Patrón de tumbao 3-2 sobre tresillo con sincopa externa



Sección 1.

Elementos estructurales del son

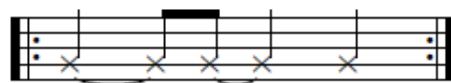
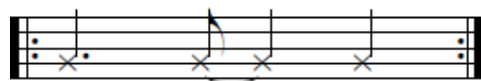
Capítulo 1. Las claves rítmicas, el tresillo, la clave y el quintillo

Objetivos:

1. Interiorizar el patrón del tresillo, el cinquillo y la clave.
2. Controlar el uso de la pulsación apoyada con el pulgar.
3. Descifrar cuál es el sentido de la clave al escuchar una pieza del género

EL TRESILLO

En el son cubano es posible encontrar algunos patrones rítmicos que constituyen un esqueleto o estructura guía sobre la cual se desarrolla cada pieza. El primero de estos es el denominado tresillo cubano o tresillo sincopado, es posible encontrar que el tresillo se escribe de varias maneras:

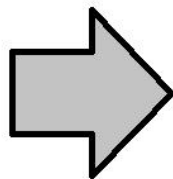
Ej. 1.1*Ej. 1.2**Ej. 1.3*

Nota:

- Ejecutar este ritmo con las palmas.
- Tocar sobre una cuerda al aire.

Tresillo sobre bajos.

Nota: Para la tocar los siguientes ejercicios se usará la pulsación apoyada del pulgar, la cual consiste en atacar la cuerda dejando caer el pulgar en la cuerda inferior inmediata. En la siguiente imagen se observa la posición inicial y final del pulgar al atacar la sexta cuerda.



Es importante que al realizar el ataque con el pulgar los demás dedos y la mano en general no pierdan la posición inicial.

Ej. 1.4 Tresillo sobre notas de C

Ej. 1.5 Tresillo sobre notas de G

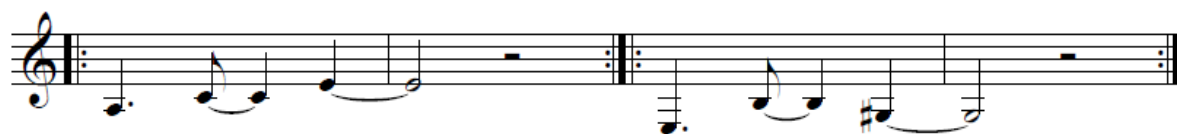


Ej. 1.6 Tresillo alternando acordes de C y G

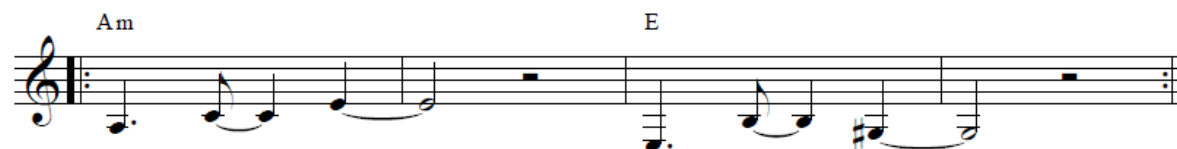


Ej. 1.7 Tresillo sobre notas de Am

Ej. 1.8 Tresillo sobre notas de E



Ej. 1.9 Tresillo alternado Am y E

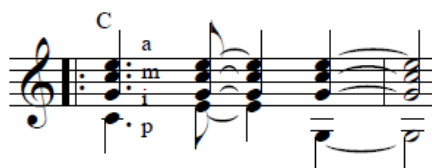


Notas:

- Es recomendable practicar los anteriores ejercicios con las tonalidades mayores y menores restantes.
- Las notas usadas para cada tresillo fueron las de la triada. Puede practicarse en otras disposiciones como triadas ascendentes y descendentes. Las disposiciones usadas obedecen a patrones recurrentes en el bajo del son.

Tresillo sobre acordes en plaqué

Ej. 1.10 Tresillo sobre acorde de C



Ej. 1.11 Tresillo sobre acorde de G



Ej. 1.12 Tresillo alternando acordes de C y G



Ej. 1.13 Tresillo sobre acorde de Am



Ej. 1.4 Tresillo sobre acorde de E



Ej. 1.15 Tresillo alternando acordes de Am y E



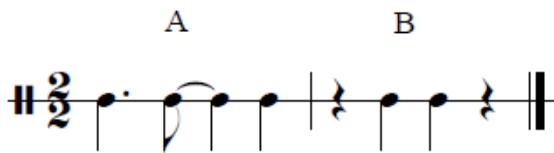
Notas:

- Practicar los anteriores ejercicios con las tonalidades restantes.
- Además de hacerse en plaqué estos ejercicios pueden tocarse a manera de rasgueo con el dedo pulgar en sentido descendente.

LA CLAVE

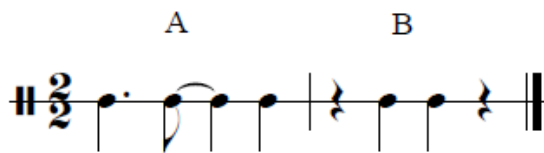
La clave de son es una derivación del tresillo (A), consiste en adicionar al mismo un compás complementario (B) subdividido en cuatro negras, de las cuales la primera y cuarta son silencios.

Ej. 1.16



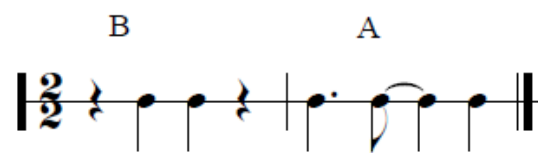
Al compás (A) que contiene el tresillo se le llama cabeza o compás fuerte, mientras que el compás (B) se conoce como cola o compás débil. La clave es un elemento esencial en el son tradicional, se entrelaza a los acentos de la melodía, así como al tumbao del tres o su equivalente (piano) por lo cual, según el fraseo de estos dos elementos, melodía y tumbao, la clave puede cambiar de sentido, a veces comenzando en el compás fuerte(A), clave 3-2, a veces en el débil (B), clave 2-3.

Ej. 1.17



Clave 3-2

Ej. 1.18



Clave 2-3

El patrón de la clave suele mantenerse invariablemente sobre una pieza, tocándose con un instrumento homónimo que consiste en dos varas de madera. Aunque no siempre se toque, la clave está de manera implícita, para su práctica e interiorización tóquese a la par de cualquiera de los siguientes temas, ya sea con las palmas o si se tiene el instrumento de las claves, cuidando no perder el sentido de la misma ya sea 3-2 o 2-3, posteriormente puede

hacerse el mismo ejercicio con sones seleccionados por el estudiante, haciendo uso de su intuición para encontrar cual es el sentido de la clave correcto. Piezas a escuchar:

El manisero, Moisés Simons (2-3)

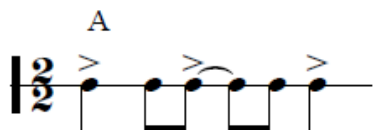
Chan chan, Francisco Repilado (3-2)

Son de la loma, Miguel Matamoros (2-3)

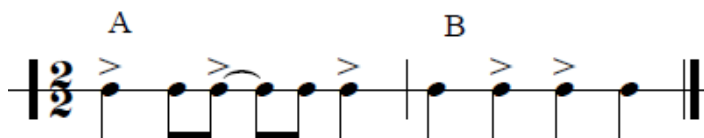
Pa' la paloma, versión Celia Cruz (3-2)

EL CINQUILLO

El patrón del cinquillo está presente en variados géneros cubanos como la contradanza, el danzón, la trova (bolero) e incluso el mismo son, con un desempeño similar al de la clave.



Al igual que la clave el cinquillo (A) suele aparecer con un compás complementario (B) el cual se conforma de cuatro negras sonoras



Este cinquillo con su compás débil puede aparecer como la clave de forma explícita o implícita, es común escucharlo tocado por las claves en canciones de la trova. Por otra parte, se puede observar que los acentos del cinquillo coinciden con los golpes de la clave, de ahí su estrecha relación e incidencia en el son.

El primer ejercicio consiste en ejecutar el cinquillo con las palmas o las claves de manera cíclica, primero solo y luego con su compás complementario, en los dos casos haciendo énfasis a los acentos señalados, sin exagerar demasiado. Luego pueden ejecutarse ambas variaciones sobre una cuerda al aire en la guitarra.

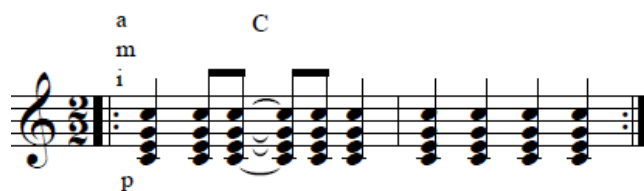
Ej. 1.19 Cinquillo



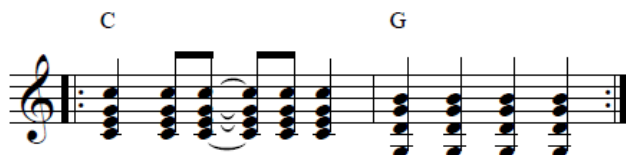
Ej. 1.20 Cinquillo con compás complementario

*Cinquillo con compás complementario con acordes en plaqué*

Ej. 1.21 En un acorde:



Ej. 1.22 En dos acordes:

*Cinquillo con compás complementario alternando bajo/acorde*

Estos ejercicios están a dos planos, para una mejor comprensión del ritmo tocar primero cada voz por separado y luego al tiempo:

Ej. 1.23 En Do mayor:

Ej. 1.24 Plano de arriba

Ej. 1.25 Plano de abajo (con pulsación apoyada)

Repetir este procedimiento en los siguientes ejercicios.

Ej. 1.26 En La menor:

Cinquillo con compás complementario en dos acordes.

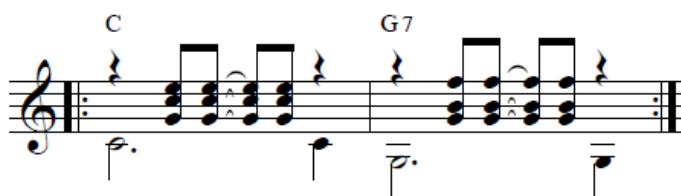
Ej. 1.27 En Do mayor:

Ej. 1.28 En La menor:



Cinquillo sin compás complementario con alternancia de bajo/acorde.

Ej. 1.29 En Do mayor:



Ej. 1.30 En La menor:



Cinquillo semi-arpegiado sin compás complementario.

El uso del cinquillo sin compás complementario es muy usual, los siguientes ejercicios combinan notas arpegiadas y acordes en plaqué. El estudiante puede proponer otras disposiciones para este ritmo procurando mantener lo bajos en el primer tiempo y la última negra de cada compás.

Ej. 1.31 En Do mayor:

Chords: C, ^am, G

Dynamic: *p*

Ej. 1.32 En La menor:

Chords: Am, E

En progresión I-IV-V-IV-I

Ej. 1.33 En Do mayor:

Chords: C, ^am, F, G, C

Dynamic: *p*

Ej. 1.34 En La menor:

Chords: Am, Dm, E, Am

Capítulo 2 Anticipación armónica

Objetivos:

1. Identificar auditivamente y en la partitura dónde se da la anticipación armónica

La anticipación armónica es uno de los elementos más caracterizadores del son cubano, en muchos casos la existencia de la anticipación es lo que permite diferenciar un son de otros géneros como el bolero. La anticipación armónica obedece a una sincopa externa que se da en la cuarta negra de cada compás, esto deviene que los cambios armónicos no se den en el tiempo 1 (fuerte) sino en el segundo contratiempo del compás (tiempo débil).

Nota:

- Estos ejercicios están escritos sobre cuatro compases ya que de ser menos resultaría difícil percibir la sonoridad de la anticipación.

Tresillo con anticipación armónica.

Ej.2. Alternando bajos de C y G.



Ej.2.2 Alternando bajos de Am y E.



Tresillo alternando acordes en plaqué con anticipación armónica

Ej.2.3 En Do mayor



Ej.2.4 En La menor

Tresillo con anticipación armónica sobre progresión I-IV-V en las tonalidades de Do mayor y La menor

Nota:

- Cuando el cambio armónico sucede dentro del compás, lo más usual es que se dé en la segunda negra con puntillo del patrón tresillo: una corchea antes del tiempo fuerte, lo que resulta en una anticipación armónica dentro del compás. En este caso el acorde correspondiente al IV grado, F en la tonalidad de Do mayor y Dm en la tonalidad de La menor.

Ej.2.5

Ej.2.6

Am Dm E E Dm Am

Ahora con acordes en plaqué.

Ej.2.7 En Do mayor:

C F G G F C

Ej.2.8 En La menor:

Am Dm E E Dm Am

Anticipación armónica cíclica en el tresillo.

Ahora se hará tresillos con esta ligadura en forma consecutiva, el estudiante notará que luego del primer compás el primer tiempo no vuelve a sonar, por lo que solo se percibirán dos notas por compás en vez de tres.

Nota:

- Al llegar a la barra de repetición podrá observarse que la última nota tiene indicada una ligadura al siguiente compás; esto indica que al hacer la repetición la primera nota del ejercicio está ligada a la última y por ende **no** vuelve a tocarse. Aplíquese esto a todos los ejercicios de la guía que presenten una ligadura en dicho lugar.

En progresión I-V.

Ej.2.9 En Do mayor:

C G C G C

Ej.2.10 En La menor:

Am E Am E Am

Ahora con acordes en plaqué.

Ej.2.11 En Do mayor:

C G7 C G7 C

Ej.2.12 En La menor:

Am E Am E Am

Anticipación armónica en el tresillo usando progresión I-IV-V-IV

Ej.2.13 En Do mayor:

C F G F C F G F C

Ej.2.14 En La menor:

Am Dm E Dm Am Dm E Dm Am

Ahora con acordes en plaqué

Ej.2.15 En Do mayor:

C F G F C F G F C

Ej.2.16 En La menor:

Am Dm E Dm Am Dm E Dm Am

Anticipación armónica en el cinquillo semi-arpegiado en progresión I-V

Al igual que con el tresillo es posible usar la anticipación con el cinquillo

Ej.2.17

C ^am G G C

p

Anticipación armónica en el cinquillo en progresión I-V apagando el primer tiempo. Al hacer el apagado del primer tiempo puede incluso sonar un leve chasquido sobre las cuerdas producido al apagarlas.

Ej.2.18

Nota:

- Esta anticipación puede aplicarse a los demás ejemplos de cinquillo vistos.

Capítulo 3 Rayados

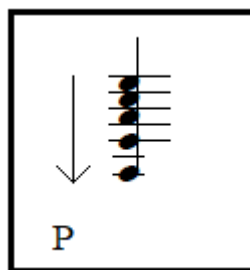
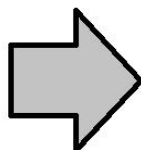
Objetivos:

1. Conocer y ejecutar los diferentes tipos de ataques que participan en el rayado
2. Ejecutar todos los tipos rayados con fluidez

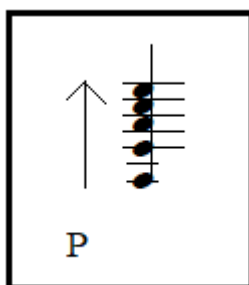
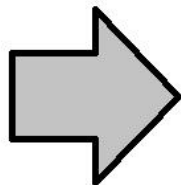
El rayado es el nombre con el que se denomina a los rasgueos usados para acompañar el son, Existen varios tipos de rayado, aunque en esencia todos derivan de la misma estructura. Un compás subdividido en ocho corcheas, donde la primera y quinta corcheas correspondientes a los tiempos fuerte son mudas. En la ejecución de estos rayados es importante identificar y dominar los diferentes tipos de ataques que puede dar la mano derecha.

p= si está puesto sobre varias notas indica un rasgueo con el pulgar hacia arriba o hacia abajo según lo diga la flecha. Se logra con el movimiento de la muñeca mientras el pulgar permanece rígido.

Rasgueo con el pulgar hacia abajo



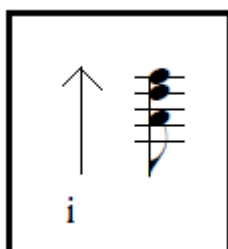
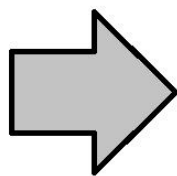
Rasgueo con el pulgar hacia arriba



Recordemos que si **p** aparece al lado de una sola nota ésta debe tocarse siempre con pulsación apoyada. Solo se tocará en pulsación libre (sin apoyar) cuando simultáneamente al pulgar sean tocadas notas con los dedos índice medio o anular

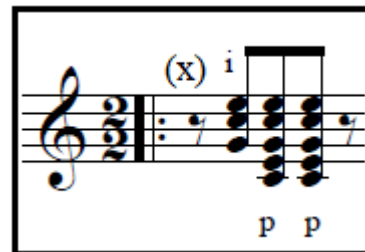
i= Si aparece sobre varias notas indica un rasgueo ejecutado con el índice en las cuerdas agudas de la guitarra, siempre desde la primera cuerda hacia arriba a menos que se indique lo contrario. Para lograr correctamente este efecto debe recurrirse principalmente al movimiento del dedo índice y en menor medida movimiento de la muñeca.

Rasgue del dedo índice hacia arriba

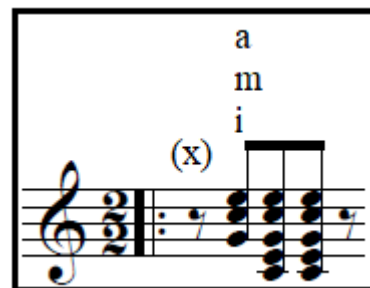


(X)= Chasquido producido sobre las cuerdas ya sea con la mano abierta o por choque de los dedos con las mismas.

Apagado/chasquido obtenido con la mano abierta



Apagado/chasquido obtenido por el choque de los dedos con las cuerdas



Esta segunda forma de apagar será usada cuando las notas inmediatas sean acordes en plaque como en el ejemplo de arriba.

RAYADOS CON CHASQUIDO EN LOS TIEMPOS FUERTES.

Los silencios ubicados en los tiempos fuertes se logran abriendo la mano derecha y tapando todas las cuerdas (x), este movimiento puede exagerarse para que suene un leve chasquido al tapar las cuerdas, lo que es común en la ejecución de los rayados.

Nota:

- Aplíquese la (x) a **todos** los ejemplos de rayados en dichos tiempos fuertes tal y como aparece en el primer ejercicio.

Rayado tradicional: no lleva anticipación armónica, fue usado en agrupaciones numerosas, tales como el Septeto Nacional y conjuntos como el de Arsenio Rodríguez.

Ej.3.1 En Do mayor:

Ej.3,2 En La menor:

Rayado con anticipación: es el más usado en la actualidad, apareció en agrupaciones como el Trio Matamoros. Su principal diferencia con el anterior es que reemplaza las dos últimas corcheas del compás por una negra, sobre la cual se lleva a cabo la anticipación. Acentúese dicha negra para hacer énfasis en la armonía anticipada.

Ej.3.3 En Do mayor:

Ej.3.4 En La menor:

Rayado con anticipación cambiando de acorde dentro del compás.

Ej.3.5 En Do mayor:

Ej.3.6 En La menor:

Rayado con anticipación y bajo.

Ej.3.7 En Do mayor:

Ej.3.8 En La menor:

Rayado con acordes en plaqué y anticipación:

Nota:

- En estos rayados el chasquido/apagado de los tiempos fuertes se logra chocando o silenciando las cuerdas con la mano cerrada, lo que prepara la posición para tocar el acorde en plaqué.

Ej.3.9 En Do mayor:

Ej.3.10 En La menor:

Rayado con acordes en plaqué y anticipación con bajo.

Ej.3.11 En Do mayor:

Ej.3.12 En La menor:

Rayado con acordes en plaqué cambiando de acorde dentro del compás.

Ej.3.13 En Do mayor:

Ej.3.14 En La menor:

RAYADO CON CHASQUIDO O APAGADO EN LA TERCERA CORCHEA.

A diferencia de los anteriores rayados este tipo de rayado no apaga los tiempos fuertes, sino que los mantiene ligados a manera de síncope. En cambio, aplica el chasquido/apagado en la tercera corchea de cada compás, siempre señalada como un silencio de corchea. En el siguiente ejercicio se indica con una (x) dicho chasquido/apagado. Aplíquese en los mismos lugares para los demás ejercicios de este apartado.

Nota:

- En este tipo de rasgueo se usa el chasquido/apagado (x) **con la mano cerrada**.

Ej.3.15 En Do mayor:

Ej.3.16 En La menor:

Con tresillo y anticipación en el bajo.

Ej.3.17 En Do mayor:

Ej.3.18 En La menor:

Am a E Am

Con acordes en plaqué.

Ej.3.19 En Do mayor:

C a G7 C

Ej.3.20 En La menor:

Am a E Am

Rayado con chasquido/ apagado en la tercera corchea cambiando de acorde dentro del compás.

Ej.3.21 En Do mayor:

C F G F C F G F C

Ej.3.22 En La menor:

Am Dm E Dm Am Am Dm E Dm Am

Capítulo 4 Contratiempo en el acompañamiento

Objetivos:

1. Integrar acompañamiento con contratiempos (dedos Índice, medio y anular) al tresillo en el bajo (pulgar)

Otra forma de acompañar el son en la guitarra es partir de la ejecución cíclica de los tiempos débiles o contratiempos en subdivisión de corcheas. Este acompañamiento puede parecer muy simple en un primer momento, pero a medida que cambie la disposición de las notas y se agreguen los bajos el estudiante encontrará su sentido musical.

Nota:

- Para el desarrollo de los siguientes ejercicios puede realizarse una lectura previa en 4/4 y luego en 2/2.
- Tener muy presentes los silencios y no caer en el error de omitirlos

Contratiempos de las corcheas del compás.

Ej.4.1 Contratiempos en una nota.

Contratiempos en acordes en plaqué sobre Do mayor

Ej.4.2

C

Contratiempos sin anticipación armónica.

Ej.4.3 En Do mayor:

C G7

Ej.4.4 En La menor:

Am E7

Con anticipación armónica:

Ej.4.5 En Do mayor:

C G7 C

Ej.4.6 En La menor:

Am E7 Am

Contratiempos con anticipación armónica y bajo.

Ej.4.7 En Do mayor:

Ej.4.8 En La menor:

Contratiempos con anticipación armónica y bajo en progresión I-IV-V-V.

Ej.4.9 En Do mayor:

Ej.4.10 En La menor:

Contratiempos con anticipación armónica y bajo en progresión I-IV-V-IV.

Ej.4.11 En Do mayor:

Ej.4.12 En La menor:

Contratiempos con anticipación y tresillo en el bajo.

Cambiando de acorde cada compás.

Ej.4.13 En Do mayor:

Ej.4.14 En La menor:

Cambiando de acorde dentro del compás.

Ej.4.15 En Do mayor:

Ej.4.16 En La menor:

Contratiempos en disposición semi-arpegiada

Con anticipación en el bajo.

Ej.4.17 En Do mayor:

Ej.4.18 En La menor:

Con tresillo y anticipación en el bajo.

Ej.4.19 En Do mayor:

Ej.4.20 En La menor:



Capítulo 5 Bordoneos

Objetivos:

1. Identificar cuáles son los parámetros para crear un bordoneo de trova
2. Identificar cuáles son los parámetros para crear un bordoneo de son

El bordoneo es un recurso guitarrístico que consiste en incorporar al acompañamiento frases con sentido melódico ejecutadas con el pulgar de la mano derecha en las cuerdas bordonas (4ta, 5ta, y 6ta). Dichas frases se pueden comportar como una contra melodía o simplemente como pequeños adornos del patrón del bajo.

En el caso de la guitarra cubana este recurso es más común en la trova tradicional de origen oriental. Agrupaciones como el Trío Matamoros que interpretaron indistintamente sones como canciones de la trova incorporan bordoneos en sus arreglos musicales. El bordoneo es un recurso muy útil en formatos pequeños donde no hay bajo o contrabajo, ya que las melodías hechas en las bordonas de la guitarra ayudan a suplir la función del bajo. Por otra parte, es importante mantener un balance en la sonoridad del acompañamiento “rellenando” con los demás dedos en los momentos que haya vacíos en las frases de las bordonas, para esto se puede usar los recursos vistos anteriormente como el contratiempo el cinquillo o incluso el rayado.

Existen innumerables posibilidades de bordoneos, sin embargo, hay algunos patrones recurrentes cuyo conocimiento será de gran ayuda para que el estudiante pueda construir un acompañamiento con sonoridad de trova o de son. A continuación, se repasa primero bordoneos típicos de la trova que no son tan sincopados y luego del son donde entra en juego la sincopa y la anticipación.

BORDONEOS PARA TROVA

Los bordoneos encontrados en la trova ayudan a enlazar los acordes a partir del uso de cromatismos y notas diatónicas. Una de las características del bordoneo en la trova es enlazar la armonía usando las diferentes inversiones del acorde como puntos de llegada o reposo, que ayudan a evitar saltos melódicos muy amplios. Los bordoneos aquí presentados además de contener las notas del bajo, plantean una posible forma de llenar la armonía con las demás cuerdas. Para ello se emplea el patrón del cinquillo, el cual aparece de forma segmentada cuando la voz de los bajos no presenta movimiento. Es importante conocer estos bordoneos ya que eventualmente pueden ser usados en el son, y resultan necesarios para la interpretación de un bolero-son más adelante explicado.

Nota:

- En este capítulo el estudiante encontrará ejemplos en vez de ejercicios. Lo que quiere decir que éstos no están dispuestos de forma progresiva ni indican repetición.

Bordoneos que enlazan el acorde en fundamental con su primera inversión.

Ejemplo 5.1 en acorde mayor:

Ejemplo 5.2 en acorde menor:

Ejemplo 5.3 en acorde mayor:

Ejemplo 5.4 en acorde menor:

Bordoneos que enlazan cromáticamente acorde de tónica con acorde de función subdominante.

Ejemplo 5.5 en tonalidad Mayor:

Ejemplo 5.6 en tonalidad Menor:

Bordoneos que resuelven un acorde dominante (V7) usando su tercera inversión para llegar al acorde de tónica (I) en primera inversión.

Ejemplo 5.7 en tonalidad Mayor:

Musical notation for Example 5.7 in Major. The staff shows a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords are G (circled 4), G/F, and C/E. The final chord is C/E in first inversion.

Ejemplo 5.8 en tonalidad Menor:

Musical notation for Example 5.8 in Minor. The staff shows a melodic line with notes E4, F#4, G4, A4, B4, A4, G4. Chords are E, E/D, and Am/C. The final chord is Am/C in first inversion.

Bordoneos como frase melódica.

Ejemplo 5.9 en tonalidad mayor:

Musical notation for Example 5.9 in Major. The staff shows a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords are G7 and C. The final chord is C in first inversion.

Ejemplo 5.10 en tonalidad menor:

Musical notation for Example 5.10 in Minor. The staff shows a melodic line with notes E4, F#4, G4, A4, B4, A4, G4. Chords are E7 and Am. The final chord is Am in first inversion.

Bordoneos como anacrusa.

Ejemplo 5.11 en tonalidad mayor:

Musical notation for Example 5.11 in major key. The staff shows a treble clef with a whole rest in the first measure. The second measure contains a G7/B chord with a quarter note G and a quarter note B. The third measure contains a G7 chord with a quarter note G and a quarter note B. The fourth measure contains a C chord with a quarter note C and a quarter note G. The fifth measure contains a whole rest.

Ejemplo 5.12 en tonalidad menor:

Musical notation for Example 5.12 in minor key. The staff shows a treble clef with a whole rest in the first measure. The second measure contains an E/G# chord with a quarter note E and a quarter note G#. The third measure contains an E/B chord with a quarter note E and a quarter note B. The fourth measure contains an Am chord with a quarter note A and a quarter note C. The fifth measure contains a whole rest.

Bordoneos que emplean octavas.

Ejemplo 5.13 en tonalidad mayor:

Musical notation for Example 5.13 in major key. The staff shows a treble clef with a whole rest in the first measure. The second measure contains a G chord with a quarter note G and a quarter note B. The third measure contains a whole rest. The fourth measure contains a C chord with a quarter note C and a quarter note G. The fifth measure contains a whole rest.

Ejemplo 5.14 en tonalidad menor:

Musical notation for Example 5.14 in minor key. The staff shows a treble clef with a whole rest in the first measure. The second measure contains an E7 chord with a quarter note E and a quarter note G. The third measure contains a whole rest. The fourth measure contains an Am chord with a quarter note A and a quarter note C. The fifth measure contains a whole rest.

Bordoneos armonizados a dos voces.

Ejemplo 5.15 en tonalidad mayor:

Ejemplo 5.16 en tonalidad menor:

Ejemplo 5. 17 aplicando bordoneos de trova. Tomado del guitarrista Dayron Ortega

BORDONEOS PARA SON

Aquí las inversiones de los acordes son menos usuales que en la trova, los bordoneos del son derivan la mayoría de veces del patrón tresillo con ligadura en la última negra. Para poder construir frases con los bajos que tengan una sonoridad propia del género es conveniente pensar siempre en la anticipación armónica ocasionada en la última negra del compás. Dicha negra debe pensarse como punto de reposo o llegada a donde finalizan las frases de las bordonas. Por otra parte, el “relleno” armónico que acompaña al bordoneo deriva del acompañamiento con contratiempos visto anteriormente.

Nota:

- los siguientes ejemplos están diseñados para tocarse de forma cíclica, **si existen** ligaduras al finalizar cada ejercicio deben aplicarse la(s) primera nota de la repetición.

Bordoneos como bordadura superior.

Ejemplo 5.18 en Do mayor:

Ejemplo 5.19 en La menor:

Ejemplo 5.20 en Do mayor:

Ejemplo 5.21 en La menor:

Bordoneos que se aproximan al acorde por tres notas.

Ejemplo 5.22 en Do mayor (descendente):

Ejemplo 5.23 en La menor (descendente):

Musical notation for Ejemplo 5.23 in A minor (descending). The piece is in 4/4 time and consists of two measures. The first measure has a chord of A minor (Am) and contains a quarter rest followed by a dotted quarter note G. The second measure has a chord of E and contains a quarter rest followed by a dotted quarter note D. The bass line consists of a dotted half note A in the first measure and a dotted half note E in the second measure.

Ejemplo 5.24 en Do mayor (ascendente):

Musical notation for Ejemplo 5.24 in C major (ascending). The piece is in 4/4 time and consists of two measures. The first measure has a chord of C and contains a quarter note C followed by a quarter rest. The second measure has a chord of G7 and contains a quarter note D followed by a quarter rest. The bass line consists of a dotted half note C in the first measure and a dotted half note G in the second measure.

Ejemplo 5.25 en La menor (ascendente):

Musical notation for Ejemplo 5.25 in A minor (ascending). The piece is in 4/4 time and consists of two measures. The first measure has a chord of A minor (Am) and contains a quarter rest followed by a dotted quarter note A. The second measure has a chord of E and contains a quarter rest followed by a dotted quarter note B. The bass line consists of a dotted half note A in the first measure and a dotted half note E in the second measure.

Bordoneos como frase melódica.

Ejemplo 5.26 en Do mayor:

Musical notation for Ejemplo 5.26 in C major. The piece is in 4/4 time and consists of two measures. The first measure has a chord of C and contains a quarter note C followed by a quarter rest. The second measure has a chord of F and contains a quarter note D followed by a quarter rest. The bass line consists of a dotted half note C in the first measure and a dotted half note F in the second measure.

Ejemplo 5.27 en La menor:

Am Dm E Dm Am

p

Bordoneos que comienzan en el primer tiempo.

Ejemplo 5.28 en Do mayor:

C G C

Ejemplo 5.29 en La menor:

Am E Am

Capítulo 6. Tumbaos de bajo y tres en la guitarra

El tumbao es un patrón de acompañamiento que involucra elementos rítmicos, melódicos y armónicos, usualmente ejecutado por el tres y el contrabajo o sus equivalentes el piano y el bajo. En los tumbaos está igualmente presente la anticipación armónica y la sincopa. A pesar de no ser típicos de la guitarra pueden implementarse en la misma, si se tiene en cuenta las debidas adaptaciones.

Objetivo:

1. Integrar dos tipos de tumbao, uno tocado con el pulgar, y otro con los demás dedos en un solo acompañamiento.
2. Diferenciar las características rítmicas del tumbao 2-3 y 3-2

TUMBAOS PARA BAJO.

En su estructura más simple corresponde al ya visto tresillo con anticipación armónica. A diferencia del bordoneo el tumbao es un patrón más estable que usualmente no busca hacer la función de contra melodía al canto. A pesar de esto es posible afirmar que algunos bordoneos se comportan como un tumbao y viceversa.

Patrón base de tumbao en el bajo:

Este es el acompañamiento más usual para acompañar un son montuno en el bajo, en el acorde de Do mayor se emplea las notas do y sol, primero y quinto grado, para armonizar el acorde, de la misma manera en el acorde de Sol mayor se alterna sol y re, nótese que la nota donde se da la anticipación es la fundamental y no la quinta, de no ser así puede haber confusión en la armonía, al no estar clara la tónica de los acordes. La alternancia de la fundamental con la quinta es una constante en este tumbao, aunque puede incorporársele notas de adorno a manea de un bordoneo.

Ej. 6.1 Tumbao en progresión I-V en Do mayor:



Ej. 6.2 Tumbao en progresión I-V en La menor:



Variación 1:

Consiste en reemplazar la última negra del tresillo por dos corcheas con lo que la anticipación se da en la primera de éstas. Dichas corcheas coinciden con el patrón de las tumbadoras o congas, el cual consiste en dos grupos de cuatro corcheas donde las dos últimas son tocadas en el registro grave de instrumento.

Ej. 6.3 En Do mayor:

C G C

Ej. 6.4 En La menor:

Am E Am

Variación 2:

Consiste en adicionar al patrón base una negra en el segundo tiempo de cada compás, con lo cual la segunda figura del tresillo se reduce a una corchea. Esta variación, al no tener todas sus notas en tiempos débiles, ayuda a dar una sensación más estable del tiempo.

Ej. 6.5 En Do mayor:

C G C

Ej. 6.6. En La menor:

Am E Am

Variación 3:

Es una simplificación de la variación 2, en ella se elimina la segunda figura del tresillo y se mantiene la nota en el segundo tiempo del compás. Esta variación es posible escucharla en las canciones *El caretero* de Guillermo Portabales, y *Comentario del solar* del Trío Matamoros, entre otras.

Ej. 6.7 En Do mayor:

C G C

Ej. 6.8 En La menor:

Am E Am

TUMBAOS PARA TRES Y PIANO

El tumbao ejecutado por el tres o el piano también es conocido como montuno, es igualmente un esquema de acompañamiento, aunque con mayor dinamismo e improvisación que los tumbaos del bajo. En un principio el tres cubano fue el encargado de ejecutar estos montunos, más tarde con la anexión del piano a los formatos soneros este incorporaría el lenguaje del tres su estilo de acompañamiento. Existen tumbaos de muchos tipos y es difícil dar una sola

fórmula para su creación, por otra parte, hay algunos elementos que aparecen constantemente y dan al intérprete unas bases sobre cómo implementar este recurso en su acompañamiento.

- El tumbao busca generar un movimiento melódico, claro está sin olvidar su carácter de acompañamiento
- Se comporta como una frase, con una posible pregunta y respuesta
- Se somete a un patrón rítmico cíclico con posibles variaciones
- La anticipación armónica y la síncopa se mantiene

Contratiempos en el tumbao.

Como ya se mencionó, la síncopa es un elemento muy relevante en el tumbao; esto nos lleva nuevamente al uso de los contratiempos en un compás subdividido en corcheas, de donde se desprende la figura rítmica más básica que emplearemos para abordar los tumbaos. Hay dos momentos de dichas síncopas que tienen mayor protagonismo y es donde suelen darse los cambios armónicos, estos son la cuarta y quinta corchea de cada compás. A continuación, dos posibles formas de escribir esta célula elemental, los acentos señalan los lugares donde se dan los cambios de armonía.

Anteriormente se escribió los contratiempos de esta manera:



Esta segunda forma es la que emplearemos para escribir los tumbaos:



Estructura básica de tumbao sobre acordes en plaqué en los tiempos débiles del compás.

Ej. 6.9 En Do mayor:



Ej. 6.10 Con bajo:

C
a
m
i
p

Ej. 6.11 En La menor:

A m

Ej. 6.12 Con bajo:

A m

Estructura básica de tumbao sobre acordes en plaqué con movimiento melódico.

En Do mayor: se alterna la fundamental (Do) y la séptima mayor (Si) para crear un movimiento melódico.

Ej. 6.13

C maj7
a
m
i

Ej. 6.14 Con bajos:

C maj7
a
m
i
p

Ej. 6.15 En La menor: en este caso se alterna la fundamental (La) con la novena (Si).

Am9

CV

4

Ej. 6.16 Con bajos:

Am9

CV

4

3 5

Patrón de tumbao básico sobre dos acordes, I-V.

Ej. 6.17 En Do mayor:

C

G

C

G

C

Ej. 6.18 Con bajos:

C

G

C

G

C

Ej. 6.19 En La menor:

Am

E7

Am

E7

Ej. 6.20 Con bajos:

Am E7 Am E7

Patrón de tumbao básico sobre tres acordes, I-IV-V-IV.

Ej. 6.21 Ejercicio en Do mayor:

C F G F C F G F C

Ej. 6.22 Con bajo:

C F G F C F G F C

Ej. 6.23 En La menor:

Am Dm E Dm Am Dm E Dm Am

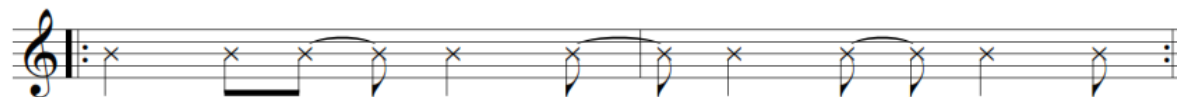
Ej. 6.24 Con bajos:

Am Dm E Dm Am Dm E Dm Am

Patrón de tumbao base estándar.

Este patrón está construido sobre dos compases que pueden aparecer en diferente orden según el sentido de la clave.

Ej. 6.25 En clave 2-3



Ej. 6.26 En clave 3-2



Ej. 6.27 Ejercicios sin la guitarra.

- Practicar cada patrón con las palmas de manera cíclica hasta interiorizarlo.
- Luego hacerlo con la voz usando la silaba *ta*, mientras las palmas tocan la clave 3-2 o 2-3 según corresponda.

Ejercicios sobre la guitarra.

Ej. 6.28 Clave 2-3



Ej. 6.29 Clave 3-2



Ejercicios de arpeggios usando el patrón de tumbao estándar.

Empezando por el dedo índice:

Clave 2-3.

Ej. 6.30 En Do mayor:

(Simile)

Ej. 6.31 En La menor:

(Simile)

Clave 3-2.

Ej. 6.32 En Do mayor:

(Simile)

Ej. 6.33 En La menor:

(Simile)

Empezando con el dedo medio:

Clave 2-3.

Ej. 6.34 En Do mayor:

C

m a m i m m

(Simile)

Ej. 6.35 En La menor:

Am

m a m i m m

(Simile)

Clave 3-2.

Ej. 6.36 En Do mayor:

C

m a m i i

(Simile)

Ej. 6.37 En La menor:

Am

m a m i i

(Simile)

Empezando con el dedo anular.

Clave 2-3.

Ej. 6.38 En Do mayor:

Musical notation for *Ej. 6.38* in C major. The notation is on a single treble clef staff. It begins with a repeat sign. The notes are: C (quarter), A (quarter), G (quarter), F (quarter), E (quarter), D (quarter), C (quarter), B (quarter), A (quarter), G (quarter), F (quarter), E (quarter), D (quarter), C (quarter). Above the notes are fingerings: 'a' above C, 'm' above A, 'i' above G, 'm' above F, 'a' above E, and 'm' above D. A slur covers the notes E, D, C, B, A, G, F, E. The piece ends with a repeat sign. The word "(Simile)" is written below the staff.

Ej. 6.39 En La menor:

Musical notation for *Ej. 6.39* in A minor. The notation is on a single treble clef staff. It begins with a repeat sign. The notes are: A (quarter), G (quarter), F (quarter), E (quarter), D (quarter), C (quarter), B (quarter), A (quarter), G (quarter), F (quarter), E (quarter), D (quarter), C (quarter), B (quarter), A (quarter). Above the notes are fingerings: 'a' above A, 'm' above G, 'i' above F, 'm' above E, 'a' above D, and 'm' above C. A slur covers the notes D, C, B, A, G, F, E, D. The piece ends with a repeat sign. The word "(Simile)" is written below the staff.

Clave 3-2.

Ej. 6.40 En Do mayor:

Musical notation for *Ej. 6.40* in C major. The notation is on a single treble clef staff. It begins with a repeat sign. The notes are: C (quarter), B (quarter), A (quarter), G (quarter), F (quarter), E (quarter), D (quarter), C (quarter), B (quarter), A (quarter), G (quarter), F (quarter), E (quarter), D (quarter), C (quarter). Above the notes are fingerings: 'a' above C, 'm' above B, 'i' above A, 'm' above G, 'm' above F, and 'm' above E. A slur covers the notes E, D, C, B, A, G, F, E. The piece ends with a repeat sign. The word "(Simile)" is written below the staff.

Ej. 6.41 En La menor:

Musical notation for *Ej. 6.41* in A minor. The notation is on a single treble clef staff. It begins with a repeat sign. The notes are: A (quarter), G (quarter), F (quarter), E (quarter), D (quarter), C (quarter), B (quarter), A (quarter), G (quarter), F (quarter), E (quarter), D (quarter), C (quarter), B (quarter), A (quarter). Above the notes are fingerings: 'a' above A, 'm' above G, 'm' above F, 'm' above E, and 'm' above D. A slur covers the notes D, C, B, A, G, F, E, D. The piece ends with a repeat sign. The word "(Simile)" is written below the staff.

Ejercicios de arpeggios con el patrón de tumbao que incorporan bajo.

Empezando por el dedo índice.

Clave 2-3.

Ej. 6.42 En Do mayor:

Musical notation for Ej. 6.42 in C major, 2/3 time signature. The exercise starts with a treble clef and a common time signature (C). The first measure has a 'C' above the staff and an 'i' below the first note. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass line consists of quarter notes: C3, F2, C3, F2, C3, F2, C3, F2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Ej. 6.43 En La menor:

Musical notation for Ej. 6.43 in A minor, 2/3 time signature. The exercise starts with a treble clef and a common time signature (C). The first measure has an 'Am' above the staff and an 'i' below the first note. The melody consists of eighth notes: A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4. The bass line consists of quarter notes: A2, D2, A2, D2, A2, D2, A2, D2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Clave 3-2.

Ej. 6.44 En Do mayor:

Musical notation for Ej. 6.44 in C major, 3/2 time signature. The exercise starts with a treble clef and a common time signature (C). The first measure has a 'C' above the staff and an 'i' below the first note. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass line consists of quarter notes: C3, F2, C3, F2, C3, F2, C3, F2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Ej. 6.45 En La menor:

Musical notation for Ej. 6.45 in A minor, 3/2 time signature. The exercise starts with a treble clef and a common time signature (C). The first measure has an 'Am' above the staff and an 'i' below the first note. The melody consists of eighth notes: A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4. The bass line consists of quarter notes: A2, D2, A2, D2, A2, D2, A2, D2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Empezando con el dedo medio.

Clave 2-3.

Ej. 6.46 En Do mayor:

Musical notation for *Ej. 6.46* in C major. The piece is in 2/4 time and uses a 2-3 fingering. The notation is on a single treble clef staff. The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. A 'C' chord symbol is placed above the first measure, and an 'm' (middle finger) is placed above the first note of the melody.

Ej. 6.47 En La menor:

Musical notation for *Ej. 6.47* in A minor. The piece is in 2/4 time and uses a 2-3 fingering. The notation is on a single treble clef staff. The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. An 'Am' chord symbol is placed above the first measure, and an 'm' (middle finger) is placed above the first note of the melody.

Clave 3-2.

Ej. 6.48 En Do mayor:

Musical notation for *Ej. 6.48* in C major. The piece is in 2/4 time and uses a 3-2 fingering. The notation is on a single treble clef staff. The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. A 'C' chord symbol is placed above the first measure, and an 'm' (middle finger) is placed above the first note of the melody.

Ej. 6.49 En La menor:

Musical notation for *Ej. 6.49* in A minor. The piece is in 2/4 time and uses a 3-2 fingering. The notation is on a single treble clef staff. The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. An 'Am' chord symbol is placed above the first measure, and an 'm' (middle finger) is placed above the first note of the melody.

Empezando con el dedo anular.

Clave 2-3.

Ej. 6.50 En Do mayor:



Ej. 6.51 En La menor:



Clave 3-2.

Ej. 6.52 En Do mayor



Ej. 6.53 En La menor:



Ejemplos de tumbao en Clave 2-3 en un acorde.

Ej. 6.54 En Do mayor:

C6

Ej. 6.55 En La menor:

Am7

Ej. 6.56 Con bajos

C6

Ej. 6.57 En La menor:

Am7

Ejemplos de tumbao en Clave 3-2 en un acorde.

Ej. 6.58 En Do mayor:

C6

Ej. 6.59 En La menor:

Am7

Con bajos

Ej. 6.60 En Do mayor:

C6

Ej. 6.61 En La menor:

Am7

Ejemplos de tumbao en Clave 2-3 en dos acordes.

Ej. 6.62 En Do mayor:

C G C G C

Ej. 6.63 En La menor:

Am E Am E7 Am

Con bajos

Ej. 6.64 En Do mayor:

Musical notation for Ej. 6.64 in C major. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of dotted quarter notes. Chords C and G are indicated above the staff.

Ej. 6.65 En La menor:

Musical notation for Ej. 6.65 in A minor. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of no sharps or flats. The bass line consists of dotted quarter notes. Chords Am and E7 are indicated above the staff.

Ejemplos de tumbao en Clave 3-2 en dos acordes.

Ej. 6.66 En Do mayor:

Musical notation for Ej. 6.66 in C major. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of eighth notes. Chords C and G are indicated above the staff.

Ej. 6.67 En La menor:

Musical notation for Ej. 6.67 in A minor. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of no sharps or flats. The bass line consists of eighth notes. Chords Am and E are indicated above the staff.

Con bajos

Ej. 6.68 En Do mayor:

Musical notation for Ej. 6.68 in C major. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of dotted quarter notes. Chords C and G are indicated above the staff.

Ej. 6.69 En La menor:

Am E Am E Am

Ejemplos de tumbao en Clave 2-3 en tres acordes.

Ej. 6.70 En Do mayor:

C F G F C

Ej. 6.71 En La menor:

Am Dm E Dm Am

Con bajos

Ej. 6.72 En Do mayor:

C F G F C

CI CII CIII

Ej. 6.73 En La menor:

Am Dm E Dm Am

Ejemplos de tumbao en clave 3-2 sobre tres acordes.

Ej. 6.74 En Do mayor:

C F G F C

Ej. 6.75 En La menor:

Am Dm E Dm Am

Con bajos

Ej. 6.76 En Do mayor:

C F G F C

CI CIII CI

Ej. 6.77 En La menor:

Am Dm E Dm Am

Ejemplo de tumbaos tomados de canciones adaptados a la guitarra.

Los anteriores ejercicios nos permiten conocer el funcionamiento del tumbao dentro del son, sin embargo, hay que tener presente que estos patrones pueden tener variaciones rítmicas y es precisamente en esas variaciones donde el tumbao adquiere identidad propia. A continuación, veremos algunos ejemplos de tumbaos extraídos de canciones, donde se aprecian estas variaciones.

El primer ejemplo corresponde al tumbao principal de la canción *Como baila Marieta* de Faustino Oramas “El guayabero”, ejecutado por el tres cubano en clave Clave 2-3.

Ej. 6.78

Am Dm E Dm Am Dm E Dm Am

Este tumbao presenta dos variaciones importantes respecto a los patrones vistos: la anticipación armónica está en la última negra y no en la última corchea (más acorde al bajo), y el primer tiempo del compás está subdividido en cuatro corcheas. En la guitarra podemos armonizarlo con los bajos.

Ej. 6.79

Am Dm E Dm Am Dm E Dm Am

También es de notar que el tumbao comienza en la anticipación armónica. Esto es muy usual en el género ya que en realidad las frases comienzan en ese lugar y no en el primer tiempo, un ejemplo adicional de esto es la canción *Son de la loma* del Trio Matamoros. Para darle un carácter más guitarrístico al anterior ejemplo podemos armonizar el tumbao con más notas del acorde.

Ej. 6.80

Am Dm E Dm Am Dm E Dm Am

El siguiente ejemplo es una adaptación del tumbao principal tocado en la canción *De camino a la vereda* en la versión del grupo Cuba ilé trío, también tocado por el tres en clave 2-3.

Ej. 6.81

E E7 A B E

Este tumbao no presenta variaciones rítmicas además de la anacrusa inicial. En contraparte la identidad del mismo se da en una melódica más elaborada. La primera adaptación a la guitarra consiste igualmente en yuxtaponer los bajos de cada acorde.

Ej. 6.82

E E7 A B E

Como anotación hay que decir que en el tercer compás el bajo **no** se pone anticipado, para evitar la disonancia de la nota Si con el cromatismo La#. Otra posibilidad de adaptar el tumbao a la guitarra es usar el recurso del bordoneo.

Ej. 6.83

E E7 A B E

CII

Ejercicios:

Armonizar los siguientes tumbaos teniendo en cuenta los elementos anteriores:

- Ej. 6.84 Tumbao sobre *Un montón de estrellas* de Polo Montañés (2-3)

A G D E7

- Ej. 6.85 Tumbao sobre *El cuarto de tula* de Sergio Siaba (2-3)

Chords for the first staff: Bm7(b5), E7, Am, D7

Chords for the second staff: Bm7(b5), E7, Am

Sección 2.

Estilos e híbridos derivados del son

Capítulo 7. El son montuno

Objetivo.

1. Describir algunas características del son montuno que permitan su identificación.
2. Interpretar ejemplos de son montuno

El son en su estado primario se conoce como son montuno o son maniguero, su origen está en las regiones montañosas de oriente, de ahí la palabra montuno. Este son de procedencia campesina se consolidó posiblemente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, su estructura es la de coro-pregón en alternancia continua a modo de pregón y respuesta. Su formación típica es la *bunga* constituida por un tres, guitarra, voces, algún sonajero como las maracas o el guayo, la marímbula y el bongó. Este formato es variable, puede contener uno u otro instrumento, no necesariamente todos. En cuanto a su armonía, se basa en progresiones cortas de dos o tres acordes casi siempre, I-V-V-I, I-IV-V-IV, I-I-VIIb-VIIb, I-II-V-V entre otras, que facilitan la constante improvisación vocal e instrumental. Como ejemplos de son montuno en la guitarra se pueden tomar los ejercicios de rayado y tumbao con dichas progresiones.

Audiciones:

- El dueto Los compadres de Cuba, canciones como *Yo canto en el llano*, *En el monte* y *Cómo cambian los tiempos*.
- El trío matamoros: *El que siembra su maíz*, *Ven para la loma*
- En otro formato el conjunto de Arsenio Rodríguez: *Papa upa*, *Hachero pa' un palo*.

Ej. 6.86 Ejemplo de son montuno sobre *Marieta*, versión Sierra maestra

$\text{♩} = 80$

Am Bm7(♭5) E Am Bm7(♭5)

E Am Bm7(♭5) E Am Bm7(♭5) E Am

Ej. 6.87 Ejemplo de son montuno sobre *Papa upa* de Arsenio Rodríguez

B♭m F B♭m

F E♭m B♭m

10 F

14 Bbm F

Capítulo 8. El son habanero

Objetivos:

1. Conocer la forma y el formato más usual del estilo son habanero
2. Construir posibles acompañamientos a partir de los elementos dados

Con la llegada del son oriental en las primeras décadas del siglo XX a la Habana el género experimenta cambios importantes, En cuanto al formato queda definido el sexteto, Tres, guitarra, bongos, voz principal (claves), maracas, y el contrabajo en reemplazo de la marímbula. Poco después se incorpora la trompeta dando paso al septeto.

La forma tradicional del son habanero es: una introducción donde resalta el tres y la trompeta seguida de una exposición o tema más extenso cantada a varias voces para finalizar con el coro-pregón, sección que pasa a llamarse montuno en alusión al son maniguero.

Audiciones:

- El Septeto Habanero: *A la loma de belén, Bururú Barará, Papa montero*
- El Septeto Nacional: *Échale salcita, Suavecito, Se fue la montuna*
- El Sexteto Boloña: *Échale candela, A la cuata co y co*

En la guitarra la forma más común de acompañar este tipo de sones es el rayado, en la exposición puede aparecer sin anticipación armónica, y en el montuno (coro-pregón) con anticipación.

Ejemplo: *Échale salsita* de Ignacio Piñeiro

Nota:

- Para acompañar el **Tema** usar el rayado tradicional **sin anticipación armónica** o el acompañamiento derivado de cinquillo también **sin anticipación**.

- Al llegar al **Montuno** usar cualquiera de los rayados con anticipación armónica.

ÉCHALE SALSITA

Ej. 8.1

$\text{♩} = 80$

Tema

D

Voz

7 A7 D D7

13 G A7 D

19 A7 Bm

25 D A7 D A7 D 1.

Montuno

31 D D A7 D A7

37 D A7 D A7 D A7

Capítulo 9. Híbrido guajira-son

Objetivos:

1. Conocer las variaciones en el acompañamiento con respecto al son montuno
2. Identificar las progresiones armónicas más usuales en la guajira-son

Los híbridos son variaciones dentro del son que no llegan a ser subgéneros, por no lograr una identidad lo suficientemente diferenciada, la guajira-son es uno de estos híbridos. En un principio la guajira era un género cantable ternario que alternaba los compases 3/4 con 6/8, sus letras tenían un carácter bucólico o hacían referencia a la vida del campesino (la palabra guajiro se emplea para hablar del campesino). Con la creciente influencia del son este género fue absorbido por el mismo, así su ritmo paso a ser binario, de la guajira original mantuvo el tempo lento, las letras evocadoras del campo, y las progresiones armónicas que en muchos casos son iguales a las del son montuno. En tonalidades mayores y menores I-IV-V-IV-I y únicamente en tonalidades menores I-VIIb-VIb-V. La guajira, al ser más lenta que el son montuno, se escribe en 4/4. Obsérvese que la sincopa, así como la anticipación armónica no están presentes en todo momento.

Ejemplo 9.1 de acompañamiento en Do mayor (sin anticipación armónica).

The musical notation for Example 9.1 is in 4/4 time and C major. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody consists of quarter notes: C4, E4, G4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass line consists of quarter notes: C3, E3, G3, A3, G3, F3, E3, D3. Above the staff, the chords C, F, and G are indicated above the first three measures of the melody. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ejemplo 9.2 de acompañamiento en Do mayor (con anticipación armónica).

The musical notation for Example 9.2 is in 4/4 time and C major. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody consists of quarter notes: C4, E4, G4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass line consists of quarter notes: C3, E3, G3, A3, G3, F3, E3, D3. Above the staff, the chords C, F, G, F, C, C, F, C are indicated above the first eight measures of the melody. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ejemplo 9.3 Variación rítmica de acompañamiento.

Ejemplo 9.4 de acompañamiento en La menor (con anticipación armónica).

Ejemplo 9.5 de acompañamiento en La menor sobre progresión I-VIIb-VIb-V (con anticipación armónica).

Ejemplo 9.6 sobre La menor armonizando los acordes a dos voces.

Audiciones:

- *Guantanamera*, Joseíto Fernández
- *Guajira el son te llama*, AfroCuban all stars
- *Rumba guajira*, Arsenio Rodríguez

Capítulo 10. Híbrido bolero-son

Objetivos:

1. Conocer las principales características del bolero-son que ayuden a su identificación
2. Ejemplificar el uso del bordoneo y dentro del híbrido
3. Ejemplificar la sección del montuno en el híbrido

El bolero-son es otro híbrido muy común dentro del son, su creación se le atribuye al Trío Matamoros, con la canción *Lágrimas negras*, la cual tiene tres secciones importantes. La primera una introducción instrumental, seguido de un bolero al estilo de la vieja trova, donde predomina el uso del cinquillo como ritmo acompañante sin anticipación armónica, y la tercera un montuno. Esta forma ha sido adoptada más o menos igual en muchas canciones. Para acompañar la sección del bolero puede tomarse en cuenta los ejercicios sin anticipación del cinquillo, así como los bordoneos para trova, en cuanto al montuno se pueden emplear cualquiera de las formas ya vistas, bordoneos, contratiempos, rayados y tumbado.

Audiciones:

- *Lágrimas negras*, Trío Matamoros.
- *El gato y la gata*, Dúo los compadres.
- *La flor y la hoja seca*, José Antonio Nicolás Zorrilla.
- *Tú no lo creas*, Miguelito Cuní.
- *Quisiera morirme*, Antonio Machin.

A continuación, un ejemplo de acompañamiento para el bolero-son *La flor y la hoja seca* al estilo del grupo Jóvenes clásicos del son. La sección del bolero emplea un bordoneo sencillo a nivel rítmico que enlaza los acordes de manera melódica al usar las inversiones, al finalizar la segunda repetición hay un corte que enlaza al montuno, el cual se repite indefinidamente.

LA FLOR Y LA HOJA SECA

Ejemplo 10.1

♩ = 80

Bolero

Guitarra

F#dim7 Ebdim7 D7 D7/C Gm Gm/A Gm

5 G7/F Ddim7 Bdim7 G Cm Cm/D Cm/Eb

9 F F7/Eb Bb/D

13 D7 D7/C Gm/Bb F F7/Eb

17 Bb/D D D7/C Gm/Bb A7

21 D7 D7 D7(b9) Gm

25 Gm Eb7 D7

Montuno

The image shows two staves of musical notation for a Montuno piece. The first staff starts at measure 27 and ends at measure 30. The second staff starts at measure 31 and ends at measure 34. The key signature is one flat (B-flat major / D minor). The chord symbols above the notes are: Cm, D7, Gm7, C9, Am7(b5) for the first staff; and Am7(b5), D7, Gm7, C9, Gm, Am7(b5) for the second staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals.

Sección 3.

Los guitarristas

Capítulo 11. Rafael Cueto y el Trio Matamoros

Objetivos:

1. Conocer algunos elementos de las visiones interpretativas de dos guitarristas
2. Ejemplificar el uso de los elementos vistos en la guía por parte de los dos guitarristas
3. Conocer algunos ejemplos de acompañamiento que combinan los elementos vistos

El Trío Matamoros, surgido en 1925, fue una agrupación de gran relevancia para el son oriental, fundado por Siro Rodríguez (maracas y voz segunda), Rafael Cueto (guitarra) y Miguel Matamoros (voz prima y guitarra) el trío interpretó sones y canciones de la trova por igual, lo que hace difusa la línea entre un género y otro bajo sus interpretaciones. Su pequeño formato, sumado al ingenio de sus integrantes, permitió a la guitarra tener mayor protagonismo: Miguel en las melodías y Cueto en la guitarra acompañante.

En este capítulo revisaremos el estilo de Rafael Cueto, quien además de usar los rayados ya vistos desarrolló una nueva forma de acompañamiento muy novedosa en su tiempo. Cueto fue pionero incorporando el bordoneo, o el tumbao de los bajos, en la guitarra acompañante del son; además de esto intercambiaba dichos bajos con golpes en la tapa de la guitarra para generar un ambiente más rítmico a falta de instrumentos de percusión en el trío. Los siguientes ejemplos dan un panorama general del estilo de Cueto.

Modelo de acompañamiento “Rayado con bajos”

Ejemplo 11.1

Ejemplo 11.2 (con dos posibles digitaciones)

Primera digitación: las corcheas se rasgan con el dedo índice.

Segunda Digitación: la primera corchea en plaqué y luego rasgueo.

Modelo de acompañamiento “Bajos con golpe en la tapa”

El golpe sobre la tapa de la guitarra está representado con una X, éste se logra golpeando con la mano abierta la madera sobre la boca de la guitarra. El dedo índice ataca los acordes hacia arriba “jalando” las cuerdas.

Ejemplo 11.3

Musical notation for Ejemplo 11.3. The piece is in C major. The bass line consists of a sequence of chords: C, G, C, G, C. The melody line starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the melody, there are 'i' and 'V' marks indicating fingerings and accents. Above the bass line, there are 'p' and '>' marks indicating dynamics and accents. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Ejemplo 11.4 Fragmento de *Comentario del solar* del Trío Matamoros.

Musical notation for Ejemplo 11.4. The piece is in E major. The tempo is marked as $\text{♩} = 80$. The bass line consists of a sequence of chords: E, B7, E, B7, A/C#, B7, E, B7, E, B, E. The melody line starts with a whole rest, followed by a quarter note E5, and then a series of eighth notes: E5, F#5, G#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Above the melody, there are 'i' and 'V' marks indicating fingerings and accents. Above the bass line, there are 'p' and '>' marks indicating dynamics and accents. The piece ends with a double bar line and repeat dots.



Audiciones: algunas grabaciones de Trío Matamoros donde se puede escuchar estas formas de acompañar son:

- *Comentario del solar*
- *Malanga*

Capítulo 12. David Oquendo

David Oquendo es un guitarrista cubano nacido en 1958 y actualmente radicado en Estados Unidos. Tiene una amplia trayectoria como guitarrista acompañante en el son cubano y otros géneros cubanos como el bolero y el filin. Algunos de los artistas con los que ha colaborado son Elena Burke, Paquito de Rivera, Compay segundo, Giovanni Hidalgo, Marc Anthony y Yomo Toro entre otros. Sus incursiones en el jazz le han permitido configurar un estilo de acompañamiento donde la armonía recibe un tratamiento más elaborado. En el caso del son sus interpretaciones están llenas de sustituciones armónicas y acordes con agregaciones, lo cual puede resultar algo novedoso no para el son como género, pero si para la guitarra dentro del mismo.

A continuación, algunos ejemplos de patrones de acompañamiento para la mano derecha usados por Oquendo, estos patrones derivan del acompañamiento a partir de contratiempos ya visto en esta guía.

Patrones de acompañamiento con arpeggio ascendente:

Ejemplo 12.1



Ejemplo 12.2

Musical notation for Ejemplo 12.2, showing a guitar accompaniment pattern with descending arpeggios. The pattern consists of five measures, each with a descending arpeggio in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are C, G7, C, G7, and C.

Patrones de acompañamiento con arpeggio descendente

Ejemplo 12.3

Musical notation for Ejemplo 12.3, showing a guitar accompaniment pattern with descending arpeggios. The pattern consists of seven measures, each with a descending arpeggio in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are Am, E7, Am, Am, E7, and Am.

Ejemplo 12.4

Musical notation for Ejemplo 12.4, showing a guitar accompaniment pattern with descending arpeggios. The pattern consists of seven measures, each with a descending arpeggio in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are Am, E7, Am, Am, E7, and Am.

Una particularidad en el estilo de acompañamiento de este guitarrista es el uso de *Ghost notes* o notas fantasmas para dar un efecto percutado a la interpretación. El efecto se logra tapando las cuerdas con los dedos de la mano izquierda sin ejercer suficiente presión para que estas no lleguen a sonar y en su lugar se produzca un sonido sin entonación alguna.

Ejemplo 12.5

Musical notation for Ejemplo 12.5, showing a guitar accompaniment pattern with descending arpeggios. The pattern consists of five measures, each with a descending arpeggio in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are C, G, and C. The first measure has a 'C' and 'CIII' above it, and the second measure has a 'G' above it.

Ejemplo 12.6

Musical notation for Ejemplo 12.6, showing a guitar accompaniment. The piece is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes a 'CV' (Cordura) marking at the beginning. The chords indicated are Am, E7, and Am.

Ahora veremos una interpretación de David Oquendo de la canción *Son de la loma* original del trio Matamoros. En ella es de notar el uso de una armonía as elaborada que cuya aplicación enriquece el acompañamiento, esto de la mano de los patrones antes expuestos.

SON DE LA LOMA

Ejemplo 12.7

Musical notation for Ejemplo 12.7, titled "SON DE LA LOMA". The piece is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as $\text{♩} = 80$. The notation includes an "Intro" section. The chords indicated are G, F#, F, Am, D7, D7, A♭, G, Bm7(♯5), E7, Am7, Cmaj7, C♯dim7, G, E7, A, and D7.

16 **Verso** G

20 G Am7 D9

24 Bm7(♯5) B♭7(♯5) Am B♭7(♯5) Am7

28 Am7 Cmaj7 C♯dim7 G/D E7 A7 D7

32 G G F E E7(♯9) Am7

36 E7 Am7 E7 Am7

40 D7

44 D7 D7

Montuno

47

G C D C G C D C G

51

C D D#dim7 Em7 A13 D

55

G C D C G C D C G

59

C D C G C D C G

Capítulo 13. Miscelánea de Acompañamientos

Para concluir veremos algunas posibilidades de acompañamientos que pueden servir como ejemplo de patrones de son. En estos modelos es posible observar la interacción entre algunos de los elementos vistos en la guía. Con todo lo visto el estudiante verá que no existe una sola forma de acompañar, y que la riqueza de su interpretación depende en gran medida de la habilidad que tenga para combinar todos los elementos vistos.

Ejemplo 13.1 Acompañamiento con doble bajo al final del compás, la (x) representan el chasquido sobre las cuerdas.

Musical notation for Ejemplo 13.1, showing a guitar accompaniment pattern in 3/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The chords are Am, E, and Am. The bass line features a double bass pattern at the end of each measure, indicated by (x) above the notes.

Ejemplo 13.2 Acompañamiento al estilo de Pablo Milanés, en la canción *De que callada manera*.

Musical notation for Ejemplo 13.2, showing a guitar accompaniment pattern in 3/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The chords are Dm, C, and Dm. The bass line features a pattern of eighth notes and quarter notes.

Ejemplo 13.3 Acompañamiento al estilo del tresero y guitarrista Renecito Avich. No pasar por alto el staccato puesto en los acordes y bajos. Los acordes además de la digitación propuesta pueden tocarse en plaque.

Ejemplo 13.4 A diferencia de los demás acompañamientos aquí el primer tiempo de cada compás es sonoro, nuevamente el rasgueo con el dedo índice es fundamental.

Ejemplo 13.6 Al igual que el anterior en este acompañamiento los tiempos fuertes del compás son sonoros

Ejemplo 13.7 Acompañamiento semi-rayado derivado del cinquillo, la x representa un golpe con la palma abierta sobre la boca de la guitarra.

Ejemplo 13.8 Acompañamiento “rayando” con el dedo índice, permite además definir los bajos sin perder la calidad de rasgueo.

Fin

ANEXOS

Anexo 1. Transcripción *Para mi cuba canto*

SCORE

PARA MI CUBA CANTO

DAVID OQUENDO
TR, SALOMON OCHOA

GUAJIRA

$\text{♩} = 60$

GUITAR

GTR. 4

GTR. 9

GTR. 13

GTR. 17

GTR. 21

©

2

PARA MI CUBA CANTO

GTR. G^{13} $F^{\sharp MIN 11}$ $F 7^{(95)}$ $E MIN^9$ G^{13} $F^{\sharp MIN 11}$ $F 7^{(95)}$ $E MIN^9$

GTR. $E MIN^9$ G^{13} $F^{\sharp MIN 11}$ $F 7^{(95)}$ $E MIN^9$ G^{13} $F^{\sharp MIN 11}$

GTR. $F 7^{(95)}$ $B^{\flat MIN 7}$ $A MIN^7$ $D 7^{(95)}$ $A^{\flat MAJ 7}$ $G MAJ^7$ $C MAJ^9$

GTR. $F^{\sharp MIN 7^{(95)}}$ $F^{\sharp 7}$ $B 7^{(9)}$ $E MIN^9$ G^{13} $F^{\sharp MIN 11}$ $F 7^{(95)}$ $E MIN^9$ D $C B^7$

GTR. $A MIN^7 E MIN^9$ G^{13} $F^{\sharp MIN 11}$ $F 7^{(95)}$ $E MIN^9$ D $C B^7$ $A MIN^7 E MIN^9$

The image shows a guitar score for the piece 'Para mi Cuba Canto'. It consists of five systems of music, each starting with a guitar (GTR.) label and a measure number (25, 29, 32, 35, 40). Each system contains a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Above the notes, various chord symbols are written, including triads, dyads, and complex chords like 13ths, 11ths, 9ths, and 7ths. Some chords have superscripts like (95) or (9). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Anexo 2. Transcripción *Dame la mano*

SCORE

DAME LA MANODAVID OQUENDO
TR. SALOMON OCHOA

GUITAR $\text{♩} = 70$

GTR. $A^{7(b9)}$ D^{MIN9} C^7 B^b

GTR. A^7 D^{MIN7} C

GTR. B^b A^7

GTR. G^{MIN7} D^{MIN7} E^7 A A^7

GTR. E^{DIM7} G^{DIM7} $A^{7(b5)}$ D^{MIN7} A^7 $A^{7(b5)}$

GTR. D^{MIN9} A^7 $A^{7(b9)}$ D^{MIN9} C^7 B^b

5
9
12
17
21

©

The image shows a guitar score for the piece 'Dame la Mano' by David Oquendo, transcribed by Salomon Ochoa. The score is written in G major with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 70. The score consists of six systems of music, each labeled 'GTR.' and featuring various guitar techniques and chord voicings. The chords used are: A7(b9), Dmin9, C7, Bb, A7, Dmin7, C, Bb, A7, Gmin7, Dmin7, E7, A, A7, Edim7, Gdim7, A7(b5), Dmin7, A7, A7(b5), Dmin9, A7, A7(b9), Dmin9, C7, and Bb. The score includes fret numbers (5, 9, 12, 17, 21) and a copyright symbol at the bottom.

2

DAME LA MANO

GTR. 25

A A⁷ E^{DIM7} B^b

GTR. 29

D^{MIN9} E⁷ A⁷

GTR. 33

A^{7(b9)} G^{DIM7} B^{bDIM7} G^{DIM7} A^{7(b5)}

GTR. 37

D^{MIN9} E^{MIN7(b5)} A⁷ D^{MIN9}

GTR. 41

E⁷ A⁷ E^{DIM7} A⁷ D^{MIN7} C

GTR. 45

C⁷ F G^{MIN}

GTR. 49

C¹³ C⁷ C^{7(b5)} F^{#7(b9)} F^{MAJ7} B^{b7(b5)} D^{MIN7}

The image shows a guitar score for the piece 'DAME LA MANO'. It consists of seven staves of music, each labeled 'GTR.' and with a measure number (25, 29, 33, 37, 41, 45, 49). The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. Above the notes, various chord symbols are indicated, such as A, A7, EDIM7, Bb, DMIN9, E7, A7, A7(b9), GDIM7, BbDIM7, GDIM7, A7(b5), DMIN9, EMIN7(b5), A7, DMIN9, E7, A7, EDIM7, A7, DMIN7, C, C7, F, GMIN, C13, C7, C7(b5), F#7(b9), FMAJ7, Bb7(b5), and DMIN7. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines.

DAME LA MANO

3

GTR. 53 $A^{7(45)}$ E^b9 D^{MIN9} $A^{7(45)}$

GTR. 57 D^{MIN9} C^7 B^b A^7

GTR. 61 E^{DIM7} D^{MIN9} C B^b A^7

GTR. 65 A^7 E^{DIM7} G^{MIN} D^{MIN9} E^7

GTR. 69 A^7 A^7 E^{DIM7} G^{DIM7}

GTR. 72 B^b^{DIM7} $C^{\sharp DIM7}$ B^b^{DIM7} $A^{7(45)}$

GTR. 76 D^{MIN9} $E^{MIN7(65)}$ $A^{7(45)}$ D^{MIN11}

Detailed description: This is a guitar score for the piece 'DAME LA MANO'. It consists of eight staves of music, each starting with a fret number (53, 57, 61, 65, 69, 72, 76). The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. Each staff contains a melodic line with various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and a bass line with chords. Chord diagrams are provided above the notes, indicating the fingerings for each chord. The chords include triads, dyads, and more complex structures like 9ths, 11ths, and diminished chords. The notation includes natural signs, flats, and sharps to indicate specific notes within the chords.

4

DAME LA MANO

MONTUNO

GTR. D^{MIN7} C $A^{7(45)}$ D^{MIN7} D^{MIN6}

GTR. D^{MIN} C^7 $A^{7(45)}$ D^{MIN7} D^{MIN6}

GTR. D^{MIN} C A^7 E^{b9} D^{MIN9}

GTR. C A^7 E^{b9} D^{MIN7} D^{MIN9}

GTR. D^{MIN} C $A^{7(45)}$ D^{MIN} D^{MIN9}

GTR. C $A^{7(45)}$ D^{MIN9}

Anexo 3. Transcripción *Son de la loma*

Score

Son de la loma

comp. M. Matamoros
version David Oquendo

Intro $\text{♩} = 80$

Guitar

G

Gtr.

F# F Am D7 D7

Gtr.

A \flat G Bm7(b5) E7

Gtr.

Am7 Cmaj7 C \dim 7 G E7 A D7

Gtr.

Verso G

Gtr.

G Am7 D9

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of notation. The first system is the 'Intro' section, starting with a tempo marking of quarter note = 80. The second system is a guitar transcription with chords F#, F, Am, D7, and D7. The third system is another guitar transcription with chords A-flat, G, Bm7(b5), and E7. The fourth system is a guitar transcription with chords Am7, Cmaj7, Cdim7, G, E7, A, and D7. The fifth system is a guitar transcription for the 'Verso' section, starting with a G chord. The sixth system is a guitar transcription with chords G, Am7, and D9. The score includes various musical notations such as stems, beams, and accidentals.

2

Son de la loma

Gtr.

Bm7(♭5) B♭7(♭5) Am B♭7(♭5) Am7

24

Gtr.

Am7 Cmaj7 C♯dim7 G/D E7 A7 D7

28

Gtr.

G G F E E7(♯9) Am7

32

Gtr.

E7 Am7 E7 Am7

36

Gtr.

D7

40

Gtr.

D7 D7

44

Detailed description: This is a guitar score for the piece 'Son de la loma'. It consists of six systems of music, each starting with a measure number and a 'Gtr.' label. The first system (measures 24-27) features a melodic line with chords Bm7(♭5), B♭7(♭5), Am, B♭7(♭5), and Am7. The second system (measures 28-31) has chords Am7, Cmaj7, C♯dim7, G/D, E7, A7, and D7. The third system (measures 32-35) includes chords G, G, F, E, E7(♯9), and Am7. The fourth system (measures 36-39) features E7, Am7, E7, and Am7. The fifth system (measures 40-43) is marked with D7. The sixth system (measures 44-47) is also marked with D7. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Anexo 4. Transcripción *Lágrimas negras***LAGRIMAS NEGRAS**

ELIADES OCHOA Y OMARA PORTUEONDO

MATAMOROS
TR. SALOMON OCHOA

INTRO

$\text{♩} = 80$

GUITAR

GTR.

6

11

16

21

27

33

A MIN

D MIN

E

E⁷

A MIN

A MIN

A MIN

D MIN

VOZ

A MIN

D MIN

D/C

G

G⁷

C/E

E

A MIN

A/B

A/C

D MIN

D MIN

B⁷/D[♯]

A MIN/E

A MIN

A/G

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of quarter note = 80. It consists of seven systems of guitar notation and one system for voice. The guitar parts are in treble clef and include various chords and melodic lines. The voice part is indicated by a 'VOZ' label and a rest. The score includes measure numbers 6, 11, 16, 21, 27, and 33. Chords are labeled as A MIN, D MIN, E, E7, A MIN, D/C, G, G7, C/E, A/B, A/C, B7/D#, and A/G. Some chords have fingerings indicated by numbers 1-3.

2

LAGRIMAS NEGRAS

GTR. **B⁷/F[♯]** **E⁷/B** **A^{MIN}** **A^{MIN}** **E⁷**

GTR. **A^{MIN}** **A^{MIN}/B** **A^{MIN}/C** **D^{MIN}** **D^{MIN}** **D^{MIN}/C** **G/B**

GTR. **C** **C/E** **B⁷** **B⁷/D[♯]** **E⁷** **D^{MIN}** **B⁷/D[♯]**

GTR. **A^{MIN}** **A^{MIN}** **A^{MIN}/G** **B⁷/F[♯]** **E⁷** **A^{MIN}**

GTR. **A^{MIN}** **E** **D^{MIN}**

GTR. **D^{MIN}** **A^{MIN}** **E** **A^{MIN}**

GTR. **A^{MIN}** **E** **D^{MIN}**

The image displays a guitar score for the song 'Lagrimas Negras'. It consists of seven systems of music, each starting with a measure number (38, 42, 48, 54, 59, 63, 67) and the label 'GTR.'. The notation includes treble clefs, stems with flags, and various chord symbols such as B7/F#, E7/B, Amin, E7, Amin/B, Amin/C, Dmin, Dmin/C, G/B, C, C/E, B7, B7/D#, E7, Dmin, B7/D#, Amin, Amin/G, E, and Dmin. The score is written in a style typical of guitar tablature, with stems and flags indicating fret positions and rhythmic values.

LAGRIMAS NEGRAS

3

GTR. **D^{MIN}** **A^{MIN}** **E** **A^{MIN}**

GTR. **A^{MIN}** **E**

GTR. **D^{MIN}** **A^{MIN}** **E** **A^{MIN}**

Detailed description: This block contains three staves of guitar notation. The first staff (measures 71-74) features a sequence of chords: D minor (measures 71-72), A minor (measures 73-74), E (measures 75-76), and A minor (measures 77-78). The second staff (measures 75-77) continues with A minor (measures 75-76) and E (measures 77-78). The third staff (measures 78-81) features D minor (measures 78-79), A minor (measures 80-81), E (measures 82-83), and A minor (measures 84-85). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Anexo 5. Transcripción *Razón y sentimiento***RAZON Y SENTIMIENTO**HABANA CON KOLA
TR. SALOMON OCHOA

$\text{♩} = 65$

GUITAR

B_{MIN}^7 E^9 A_{MAJ}^9 $A_{\text{MAJ}}^9/G^\sharp$ $F^\sharp_{\text{MIN}}^7$

GTR.

B_{MIN}^7 $C^\sharp_{\text{MIN}}^9$ G^7 F^\sharp^7

GTR.

B_{MIN}^7 F^\sharp_{MIN} $F^\sharp_{\text{MIN}}^7$

GTR.

$\text{♩} = 80$

GTR.

$F^\sharp_{\text{MIN}}^7$ B_{MIN}^7 $F^\sharp_{\text{MIN}}^7$ C^\sharp $C^\sharp7(9)/G^\sharp$ $C^\sharp7(9)$

GTR.

$C^\sharp7(9)$ $F^\sharp_{\text{MIN}}^7$ $F^\sharp_{\text{MIN}}^9$ $F^\sharp_{\text{MIN}}^7$

GTR.

B_{MIN}^7 C^\sharp $C^\sharp7(9)/G^\sharp$ $C^\sharp7(9)$ $F^\sharp_{\text{MIN}}^7$

GTR.

The image shows a guitar transcription for the piece 'Razon y Sentimiento' by Salomon Ochoa. It consists of six staves of music in G major (one sharp). The first staff is in 4/4 time with a tempo of 65. The second and third staves continue in 4/4. The fourth staff changes to 2/2 time with a tempo of 80. The fifth and sixth staves continue in 2/2. The transcription includes various chords such as B minor 7, E9, A major 9, A major 9/G sharp, F sharp minor 7, C sharp minor 9, G7, F sharp 7, F sharp minor, and F sharp minor 7. It also features complex chords like C sharp 7(9), C sharp 7(9)/G sharp, and C sharp 7(9). The piece includes several triplets and is marked with 'GTR.' for guitar.

2

RAZON Y SENTIMIENTO

GTR. $F^{\sharp}MIN^9$ $F^{\sharp}MIN^7$ $F^{\sharp}MIN^9$

GTR. $BMIN^7$ E^9 E^{sus} E^9 A

GTR. A A/G^{\sharp} $F^{\sharp}MIN^7$ $F^{\sharp}MIN^9$ $F^{\sharp}MIN^7$ $BMIN^7$

GTR. $BMIN^7$ $BMIN^9$ E^9 $C^{\sharp}MIN^7$

GTR. $C^{\sharp}MIN^7$ G^7 $F^{\sharp7}$

GTR. $BMIN$ E^7 $F^{\sharp}MIN$

GTR. $F^{\sharp}MIN$

The image shows a guitar score for the piece 'Razon y Sentimiento'. It consists of seven staves of music, each starting with a measure number (25, 29, 33, 37, 41, 45, 49) and a guitar (GTR.) label. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Above the notes, various chord symbols are provided for each measure or group of measures. The chords include: F#MIN9, F#MIN7, F#MIN9, BMIN7, E9, E sus, E9, A, A, A/G#, F#MIN7, F#MIN9, F#MIN7, BMIN7, BMIN7, BMIN9, E9, C#MIN7, C#MIN7, G7, F#7, BMIN, E7, F#MIN, and F#MIN. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with slurs and accents. There are also some performance markings like 'p' (piano) and '7' (barre).

RAZON Y SENTIMIENTO

3

CORO

B MIN7 **C#7** **F# MIN**

GTR. 53

F# MIN **A** **B MIN7**

GTR. 57

B MIN7 **C#7(9)** **F# MIN**

GTR. 61

F# MIN **F# MIN** **F# MIN**

GTR. 65

Anexo 6. Transcripción *Canción***CANCION**

DE QUE CALLADA MANERA

COMP. PABLO MILANES

TRANSCRIPCION: SALOMON OCHOA

$\text{♩} = 60$

GUITAR

D C[♯]MIN⁷⁽⁶⁵⁾ F[♯] B^{MIN} E A

GTR.

5 A G D A G D

GTR.

9 D D D G A

GTR.

13 A D F[♯] B^{MIN} E

GTR.

17 E A F[♯] B^{MIN} A^{MIN}

GTR.

21 A^{MIN} D G A D G A

GTR.

25 A D E A D G

2

CANCIÓN

GTR. 29

G A D F# BMIN

GTR. 33

BMIN A E7/G# A F# B

GTR. 37

BMIN AMIN D G A D

GTR. 41

D G A D G A

GTR. 45

A D F# BMIN AMIN

GTR. 49

AMIN D G A D D/C B

GTR. 53

A G A D D

Detailed description: This is a guitar score for a piece titled 'CANCIÓN'. It consists of seven staves of music, each labeled 'GTR.' and with a measure number (29, 33, 37, 41, 45, 49, 53). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notes are primarily eighth and quarter notes, often beamed together. Chord symbols are placed above the notes: G, A, D, F#, BMIN, BMIN, A, E7/G#, A, F#, B, BMIN, AMIN, D, G, A, D, D, G, A, A, D, F#, BMIN, AMIN, AMIN, D, G, A, D, D/C, B, A, G, A, D, D. The score ends with a double bar line and a final chord symbol 'D'.

Anexo 7 Transcripción *Café*

Café

William Vivanco

Tr. Salomon Ochoa

Guitar

7

13

19

25

31

36

41

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

©

Cm Dm7(b5) Dbmaj7 G/B C

Cm Dm7(b5) Dbmaj7 G/B Cm Dm7(b5)

Dbmaj7 G/BCm Dm7(b5) Dbmaj7 C

C Ab G G

G7 C C Ab

G G C Dm

Dbmaj7 G7 Fmaj7 C E

E C C G

Anexo 8 Partitura para piano de *Échale salsa*

Echale salsa

Ignacio Piñeiro
Arr. Emilio Grenet

Piano

$\text{♩} = 80$

C C G7 C C

Piano

6 C C C C Am G G G9

Pno.

12 C C C C C C

Pno.

18 C D7 G7 C C

24 C C Am G Am Am Am G

Pno.

30 C C C C C G C

Pno.

36 Dm G C C G/D C G/D

Pno.

42 C G/D C G/D C G7/D C

Pno.

Echale salsa

3

Pno.

48 C G7/D C G/D C G/D

Pno.

54 C G C G

Pno.

58 C G/D C G/D

Anexo 9. Transcripción modelos de acompañamiento de Efraín Ríos en La mayor.

Esta variación emplea acordes en plaque con los dedos índice, medio y anular. La anticipación armónica está presente en la última corchea de cada compás.

A E7 A E7 A

1

En la siguiente variación se mantiene el diseño del ejemplo anterior y se incorpora un bajo que en la cuarta negra anticipa la armonía de siguiente compás.

A E7 A E7 A

2

En el siguiente ejemplo el diseño de acompañamiento acordal está acompañado de un bajo que presenta la figura del tresillo cubano con anticipación.

A E7 A E7 A

3

Esta variación se diferencia de la anterior en el bajo, el cual alterna al tresillo cubano con anticipación y un nuevo elemento rítmico.

A E A E A

4

En el siguiente ejemplo se mantiene la variación del tresillo del ejemplo anterior en todo el bajo.

5

Esta variación mantiene la misma estructura de la anterior, pero agrega el acorde de F#m (sexto grado menor) en el paso de A a E7.

6

El siguiente ejemplo se diferencia del anterior por el bajo que presenta un nuevo diseño.

7

En la siguiente variación la línea melódica del bajo resalta el pulso de negra y desaparece la sincopa interna.

8

A continuación, se presenta la progresión clásica de I-IV-V-IV tan común en el son. El movimiento del bajo hace diferentes variaciones a partir del tresillo cubano.

A D E D A D E D A

9

Detailed description: This musical example shows a bass line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The rhythm is a Cuban tresillo (3/4 note, 1/4 note, 2/4 note). The chord progression is A, D, E, D, A, D, E, D, A. The bass line consists of eighth notes and quarter notes, often playing the root of the chord or a note from the chord.

La última variante, a diferencia de los ejemplos anteriores, comienza con arpeggios ascendentes en el bajo.

A F#m E D A F#m E D A

10

Detailed description: This musical example shows a bass line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The rhythm is a Cuban tresillo. The chord progression is A, F#m, E, D, A, F#m, E, D, A. The bass line starts with ascending arpeggios for the first four chords (A, F#m, E, D) and then continues with quarter notes for the remaining chords (A, F#m, E, D).

Anexo 10 transcripción de modelos de acompañamiento de Efraín Ríos en La menor.

Los siguientes ejemplos son variaciones de los patrones vistos en el Anexo 9. El elemento cambiante en cada uno es la rítmica del bajo, que presenta mayor o menor cantidad de notas y utiliza como base el tresillo cubano con anticipación armónica. Así, por ejemplo, algunos incorporan el uso de octavas o notas del acorde en diferentes disposiciones. La progresión utilizada es Im-IVm-V-IVm o su versión simplificada Im-V, siempre sobre la tonalidad de La menor.

Am Dm E Dm Am Dm E Dm Am

1

Detailed description: This musical example shows a bass line in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The rhythm is a Cuban tresillo. The chord progression is Am, Dm, E, Dm, Am, Dm, E, Dm, Am. The bass line consists of eighth notes and quarter notes, often playing the root of the chord or a note from the chord.

2

Am Dm E Dm Am Dm E Dm Am

3

Am Dm E Dm Am Dm E Am

4

Am Dm E Dm Am Dm E Dm Am

5

Am E Am E Am

6

Am Dm E Dm Am Am Dm E Dm Am

7

Am Dm E Am Am Dm E Am

8

Am Dm E Am Dm E Am

9

Am Dm E Dm Am Am Dm E Dm Am

Los ejemplos 10 y 11 corresponden a rasgueos denominados también rayados. Estos se ejecutan con la mano derecha (arriba-abajo-arriba), y se repiten en cada grupo de corcheas. El ejemplo 11 presenta el mismo patrón, pero cambia uno de estos ataques rasgueados por un bajo tocado con el pulgar.

10

Am E Am Am E Am

11

E Am E Am

12

Am Dm E Dm Am Dm E Dm Am

13

Am Dm E Dm Am Dm E Dm Am

14

Am Dm E Dm Am Dm E Dm Am

Anexo 11. Video recopilatorio de los talleres realizados para la validación de la guía por medio de la plataforma zoom