



**Universidad
de Valparaíso**
CHILE

UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
INSTITUTO DE FILOSOFÍA
CARRERA DE MÚSICA

EL SON CUBANO, LA CLAVE Y EL CONTRABAJO

Proyecto de título para optar al grado de Licenciado en arte,
tecnología y gestión musical y al título profesional de Músico con
mención en ejecución instrumental o canto

Daniel Altamirano Olmedo

Profesor Guía: Paul Hernández

Valparaíso, Chile
2016

Índice

Introducción.....	2
Capítulo I “Cuba y el Son”	4
I.I Panorama histórico, político y social de Cuba	4
I.II La música y el baile en el son cubano	7
I.III La Clave y el Son.....	9
I.IV El Changüí.	12
Capítulo II “El contrabajo y el Son”	16
II.I Grandes exponentes cubanos en el contrabajo.	16
II.II Importantes agrupaciones del son en cuba	19
Capitulo III “Análisis del Son Cubano”	23
III. I La estructura musical del Son.	23
III. II La Clave	25
III. III Los textos en los Sones.....	29
III. IV Los instrumentos musicales en el Son Cubano	33
III. V Análisis de una obra de Son Cubano	36
Capítulo IV “El Contrabajo en el Son cubano”	39
IV. I. El contrabajo y el Son cubano.....	39
IV. II El Contrabajo y la Clave.....	43
IV. III El Contrabajo y sus variantes en el Son cubano.	46
Conclusiones.....	51
Bibliografía	54

Introducción

La música cubana en su desarrollo se ha nutrido bastante de su influencia multicultural arraigada en la zona. Es pertinente saber que cuando nos referimos al análisis del Son Cubano debemos considerar que es un género de música popular, que su tradición de enseñanza se aleja totalmente de las aulas de clases de algún conservatorio, institución universitaria o escuela de composición, más bien su herencia se debe a su tradición oral y posterior legado auditivo por medio de grabaciones. En consecuencia, es importante considerar que su desarrollo tuvo que ver con la multiculturalidad vivida en Cuba, llegando a ser este un estilo tan importante a principios del siglo XX como lo era hasta ese entonces el baile nacional “el Danzón”.

Esta investigación genera un panorama de estudio musical, histórico político y social sobre el Son Cubano, el cual nos implica conocer varios aspectos que ayudan al desarrollo de la misma que tienen que ver con el contexto en el cual esta se manifiesta. La confluencia racial que nos entrega Cuba como primer asentamiento de la invasión a América es importante, ya que se refleja en toda su cultura. El Son Cubano no es indiferente a esta realidad y por ello que su conservación en el tiempo tiene que ver como todos los demás estilos con la tradición oral. Es en este punto donde es importante generar un aporte en el análisis acerca a la música popular hacia la academia universitaria, que conlleve a nutrir el lenguaje musical y a consensuar los distintos puntos de vista sobre el Son Cubano.

El objetivo principal de esta investigación busca analizar el Son Cubano a partir de la audición y el legado escrito en cuanto a textos musicológicos, el desarrollo en su país, su relación con la clave y el comportamiento en el contrabajo. Para esto debemos ver cuáles son los aspectos que se van a considerar en el análisis, además de situar y contextualizar el Son Cubano como un estilo que se manifiesta dentro de un contexto político, social y estético, que permite su desarrollo y evolución. El Son Cubano no proviene de la tradición de una partitura como escritura musical, lo cual nos lleva a ampliar los márgenes de investigación y a que la academia se involucre en un estudio profundo y respetuoso de esta música, encontrando puntos de coexistencia entre la tradición oral y la tradición escrita.

Al investigar y analizar la música cubana en específico el Son, hay que considerar varios elementos anexos a la música que nos ayudan a comprender el desarrollo del estilo en su país. En una primera etapa hay que entender el contexto histórico social en el cual se da a conocer el Son en Cuba, para esto es necesario recopilar textos que den cuenta del momento en que el estilo nace y se desarrolla.

Para poder demostrar elementos analíticos musicales se debe considerar la transcripción como elemento fundamental para así desglosar los aspectos sintácticos, armónicos, rítmicos y melódicos; proponiendo una visión de análisis que nos permita puntos de comparación en el lenguaje musical. A través de textos relacionar el son y la clave como motivo esencial de construcción, su estricta relación en el desarrollo y su composición. Además por medio de la investigación visualizar los elementos interpretativos del contrabajo en el estilo y reconocer a los grandes contrabajistas cubanos que aportaron en el desarrollo del Son.

Se establece un marco teórico que cuenta con los siguientes puntos: Panorama histórico social de Cuba y la aparición del Son, la música y el baile en el Son Cubano, la Clave y el Son, La historia del Son y el Changüí, grandes exponentes cubanos en el contrabajo, la aparición del contrabajo en el Son. Además se desarrollará un análisis profundo a una obra particular de Son Cubano, que nos permita conocer características y elementos fundantes del estilo.

Esta investigación nos permitirá generar conclusiones de todo lo visto dando la comparación y la reflexión a un género de música popular cubana que se mantiene hasta nuestros días.

Capítulo Uno: “Cuba y el Son”

I.I Panorama histórico, político y social de Cuba

Para hablar sobre la historia política y social de cualquier país debemos tener en consideración que es una investigación completamente aparte en donde confluyen tantos elementos como días transcurridos en la formación de una nación. Para ello es importante considerar que se busca generar un panorama el cual nos aporte una visión general del crecimiento del país, para así poder comprender de mejor manera el desarrollo cultural y por ende la evolución del pueblo y su música.

En el año 1492 Cristóbal Colón describe el descubrimiento de Cuba en su primer viaje, pero no forma asentamiento en el lugar, fue más bien en 1511 que el español Diego de Velázquez conquista Cuba y en su asentamiento funda la Habana. En ese entonces existían tres grupos importantes de nativos en territorio cubano ellos eran: los Tainos, los Arawak y los Ciboney, pero desaparecieron debido a las enfermedades traídas por los españoles, proceso de esclavitud y condiciones de vida a las que fueron sometidos. En 1520 se produce la primera llegada en gran escala de esclavos desde África, luego en 1568 es la creación del primer Cabildo, para que en años más tardes, en 1573 el cabildo de la Habana se dispone que los negros Horros (definición colonial para la población de ascendencia Africana libre) asistan a la fiesta de Corpus de tradición cristiana. Durante esos años la azúcar, el tabaco y la ganadería son los principales recursos comerciales en el país.

En 1762 se produce la ocupación de la Habana a cargo de tropas británicas durante once meses, en los cuales introdujeron cuatro mil esclavos, un año más tarde el Tratado de París devuelve Cuba a España, a cambio de Florida. A finales del siglo el gobierno establece la prohibición de que los negros conduzcan o permitan conducir a los cabildos los cadáveres de negros, para hacer cantos o llantos al uso de su tierra.

A principio del siglo XIX se produce la llegada de los franceses a Haití y Luisiana, junto con ello se crea el teatro cubano con la compañía de Cómicos del País. Un par de años más tarde la catedral de la Habana crea un reglamento en el cual prohíbe que los músicos que ejercen en la iglesia puedan tocar en bailes y teatros, al año siguiente se menciona a la contradanza “San Pascual Bailón” como primera contradanza criolla, también en este año comienza a editarse música en la Habana. En los años posteriores se critica el baile de la contradanza y comienza a clasificarla de indecente. A fines de la tercera década del siglo, el

general Ezepeleta declara que debe permitirse en días de fiestas que los esclavos bailen sus bailes llamados de “tambor” a la usanza de su país.

1842 refleja en un censo realizado en el país la cifra de 1.037.624 habitantes, diferenciados por 448.291 blancos, 152.838 negros libres y 436.495 esclavos negros. En la Habana se refleja a 44 músicos blancos y a 49 músicos negros censados. Años más tardes, es decir, en 1845 se declara ilegal la trata de africanos, lo cual hizo que los dueños de plantaciones empezaron a importar esclavos chinos. En esos años desde 1838 y 1880 Cuba suministraba la tercera parte de la producción mundial de azúcar. En 1868 y 1878 se encuentra la Guerra de los Diez Años, esta se gesta debido al descontento de los criollos por los impuestos y restricciones al comercio y exclusión del gobierno. En 1886 se decreta la abolición de la esclavitud, luego de 1895 al 1898 se desata la Guerra de Independencia, la cual concluye cuando Estados Unidos interviene la Habana por la explosión del acorazado Maine, en agosto de ese año se firma la paz entre España y Estados Unidos excluyendo a los criollos cubanos. En los años siguientes a principio de siglo XX Estados Unidos ocupa la isla de Cuba, y en las primeras décadas de este siglo La Habana se convierte en el lugar para el juego, la bebida y los excesos, lo que le gana el título de la prostituta del Caribe.

“La república cubana, cuya andadura se inició el 20 de mayo de 1902 con el presidente Tomás Estrada Palma, comenzó en medio de un ambiente eufórico, a pesar de la injerencia de los Estados Unidos en los asuntos internos de la isla. La alta sociedad ofrecía espléndidos bailes de disfraces, las bandas municipales daban conciertos en los jardines del Vado y los cantantes se presentaban en el parque Palatino, mientras el Alhambra, el Martí, el Politeama y otros teatros atraían muchedumbres entusiastas. “La Habana esta podrida y no tiene vergüenza”, observó por entonces la viajera norteamericana Irene Wright ante la abundancia de diversiones en la capital” (Leymarie, Isabelle. Cuban Fire Ediciones Akal. 2005)

Las primeras décadas del siglo XX Cuba atravesó un periodo turbulento en lo político. En torno a 1909, Estrada Palma, y luego sus sucesores, Miguel Gómez, Mario García Mencocal y Alfredo Zayas, habían tratado en vano de erradicar la cultura negra. El rival de Mencocal, en ese entonces el general Gerardo Machado y Morales, antiguo ladrón de ganado y carnicero que llegó al poder en mayo de 1925, resultó aún más implacable. Durante su segundo mandato, de 1928 a 1933, eliminó las comparsas carnavales y prohibió tocar son en público. También consideró que el bongó tenía un origen demasiado africano por lo cual lo proscribió, aunque los timbales, por su confección metálica y más europea fueron tolerados. Siguiendo el ejemplo de Machado, el alcalde de Santiago de Cuba en 1929 también prohibió los bongos y las tumbadoras, medida que a los negros cubanos les

recordaba dolorosamente la represión de la época de esclavitud. Machado en aquel tiempo sobornó al ejército y robó fondos públicos. La corrupción se acentuó y se produjo un importante deterioro del clima político, que afectó, en igual medida, la vida de los músicos. Hubo huelgas y los dirigentes de los movimientos obreros fueron detenidos.

El conflicto de la bolsa de Wall Street de 1929 acentuó los problemas de la isla, hundiendo el precio de la azúcar en el mercado internacional. Varias fábricas tuvieron que cerrar, lo que aceleró el éxodo rural, mientras los estadounidenses adquirían a precios muy bajos casi la quinta parte de las tierras del país. Una cantidad considerable de campesinos empobrecidos en busca de trabajo, muchos de ellos negros, emigraron a la Habana y sus alrededores. Aunque la constitución de ese entonces consideraba a los ciudadanos iguales, los negros fueron excluidos de la vida académica y política, de los hoteles y cabarets elegantes, de diversas escuelas privadas y, en algunas partes de la isla, de ciertas calles y de parques públicos.

Años más tarde Fulgencio Batista desata una dictadura militar, lo cual genera una organización por parte de Fidel Castro que comienza desde México a Cuba, para luego en cuatro años después es decir en 1959 logra entrar a la Habana y es nombrado primer ministro de gobierno revolucionario. Con ello se inicia la nacionalización de empresas extranjeras y la reforma agraria. Lo cual implica que Estados Unidos genere un embargo económico, lo que conlleva a Cuba a acercarse a la Unión Soviética. En el año 1961 Fidel Castro declara a Cuba como nación socialista y al año siguiente se desata la “Crisis de los misiles”, en donde la Unión Soviética se compromete a sacar los misiles ubicados en Cuba con dirección a Estados Unidos, y éstos se comprometen a no invadir la isla.

Las siguientes décadas siguen marcadas por el auge de la comercialización de la cultura cubana, en ámbitos sociales se consolidan las mejoras en la salud y en educación, por otra parte quien salía de la isla era considerado por el gobierno revolucionario como desertor y no tenía derecho a regresar al país, sin embargo muchos artistas y personas importantes se les otorgó la libertad de salir y entrar al país, considerando que su estadía en el exterior era beneficio para el gobierno de Castro. En 1991 con la caída de la Unión Soviética se pierde el 85 por ciento del comercio y los ingresos, lo cual genera que el gobierno implemente medidas de liberación de la economía dejando el ingreso de inversión extranjera.

I.II La música y el baile en el son cubano

El Son Cubano desde su inicio y en todo su proceso ha sido un género que contiene elementos musicales como también del baile, es decir, surgió simultánea y espontáneamente una cosa con otra, debido a la herencia que traía su antecesor del género el Changüí, el cual se expresaba en las festividades y se desarrollaba tanto el baile como la música. El baile de parejas popular por excelencia de la época era el danzón, cabe decir que, al igual que el Son fue rechazado y prohibido en sus comienzos. En el momento que el Son aparece en los salones de baile, el Danzón estaba en su apogeo, pero era un baile tranquilo, distante entre las parejas y elegante. Cuando llega el Son irrumpe con una nueva forma de baile, más atrevido de lo que se acostumbraba, esta consiste en un baile de cuerpos pegados, entrelazando las piernas, donde las mujeres movían las caderas sensualmente y los hombres hacían gala de su destreza para seducir.

El baile constituyó un verdadero escándalo social para la época siendo prohibido por las autoridades de aquel entonces por atentar en contra del orden público y las buenas costumbres. Pero el Son no supo de prohibiciones y a comienzos del siglo XX su popularidad no se pudo evitar, no solo se hizo popular si no también confluó a que fuese un baile pionero y de gran influencia para el desarrollo de la cultura cubana.

“Al principio, el son, juzgado vulgar, había sido rechazado por los clubes negros, que consideraban degradante tocarlo ante los blancos. E, irónicamente, después de una gira a Oriente, fue en los elegantes Habana Yacht Club, Miramar Yacht Club y Vedado Tennis Club donde tocó el Septeto Habanero, predominantemente negro, derribando las barreras raciales y procurándose un envidiable lugar en el ambiente musical competitivo de la Habana. El cantante Rafael Ortiz recordaba así su histórica actuación en el Miramar Yacht Club: “Cuando las damas de la alta sociedad vieron a estos seis negros afinando sus instrumentos se volvieron locas, pero, cuando estalló el sexteto en un montuno, se les fue directamente a los pies y no quedó ni una pareja sentada”. (Leymarie. Isabelle. Cuban Fire. Ediciones Akal. España. 2005.)

El Son estableció los fundamentos básicos de los bailes latinos conocidos popularmente hoy en día, como lo es la salsa y el mambo. Los bailarines ejecutan pasos y movimientos a ritmo sincopado, el movimiento de los hombros, la pelvis y las caderas también marcan el ritmo. Se usan muchos pasos laterales, tipo cucarachas, el giro de pareja, la caminada, la caminada lateral y el paso adelante-atrás del mambo. Una figura típica y

virtuosa de este baile es cuando el hombre se agacha o incluso se pone horizontal, apoyando en el suelo solamente la punta de un pie, y la mujer le agarra una mano y camina alrededor de él, haciendo que gire sobre un solo pie.

Tradicionalmente el Son está inspirado en el amor y el patriotismo pero artistas contemporáneos se inspiran en la sociedad y en los movimientos políticos. En lo estructural el Son se escribe con décimas, estrofas de diez versos u ocho sílabas por verso y está compuesto en compás partido.

Es así como el Son se convierte en el mejor exponente de la forma cubana de cantar y moverse a principio del siglo XX, con su particular gesticulación y movimientos, las cuales se conjugan con las raíces africanas, españolas y cubanas.

I.III La Clave y el Son

Hablar de la clave nos remonta a poder visualizar toda la influencia cultural que recibió Cuba a lo largo de su historia, dado que es una tradición heredada de los esclavos africanos que llegaron desde los lugares más lejanos como: Nigeria, Dahomey y Ghana, por mencionar algunos, durante los siglos XVII y XVIII, los esclavos siguieron cultivando los patrones de campana perpetuados desde su tradicional música.

La historia de la clave en Cuba se remonta como instrumento musical específicamente al siglo XVI, donde La Habana era un centro de construcción y reparación naval. Para el ensamblaje de las naves se emplearon clavijas de madera dura o bastones que se prestaron bien para cumplir la función y también tapar agujeros de embarcaciones. Dadas estas condiciones en la Habana abundaban estas clavijas. La construcción naval y luego la deforestación a gran escala para fomentar plantaciones de caña, alimentar las calderas de las fábricas azucareras y la exportación indiscriminada de madera a Europa y Estados Unidos, fueron la causa de la reducción de la superficie de árboles en Cuba hasta mediados del siglo XX.

A los esclavos y trabajadores no pasó desapercibido el sonido particular de las clavijas, las cuales se introdujeron en su colectivo sonoro desde el siglo XVII. Esto trajo a la isla nuevas prácticas musicales, no sólo las africanas dadas por los esclavos, sino también, en lengua española con costumbres cubanas.

Es en estas nuevas formas de ejecutar la clave ya no desde África, sino más bien desde la sincronía en Cuba y su multiculturalidad, es la que desenvuelve una nueva tradición de vida en la isla, la cual pone el patrón rítmico ejecutado en la clave como elemento fundante del folclor. En esto nacen variadas formas de expresión del pueblo, entre ellas nace el Changüí, estilo antecesor del Son, el cual proviene de los lugares montañosos del Oriente de Cuba, se diferencia del Son en la ejecución de uno de los instrumentos base de ambos estilos: el bongó, que en el Changüí desarrolla un estilo propio de improvisación, el cual da lugar a la competencia entre los ejecutantes. Mientras en el Son este instrumento es encargado de llevar la base rítmica constante llamada "martillo". Esto por alguno autores queda en tela de juicio dado que se menciona que el primer Son compuesto en Cuba lo refieren al Son de la Ma' Teodora, el cual Alejo Carpentier en su libro La música en Cuba

menciona y estudia determinadamente la canción, ubicándola como surgida en el siglo XVI. Esto se infiere a partir de la determinación del personaje el cual habla la canción, la negra Teodora Ginés, quién según el autor, vivió en Santiago de Cuba en la segunda mitad del siglo XVI.

“El Son dela Ma´Teodora ah dado lugar a muchas controversias. Murguercia menciona que la canción reproducida por Carpentier proviene del libro Las artes en Cuba, de Laureano Fuentes, que data de 1983, y que reaparece en Cuba primitiva, de Bachiller y Morales. El propio Fuentes obtuvo sus informaciones de Ma´Teodora de una descripción de la Habana publicada por don José María de la Torre en 1598. Existen, además,variantes de este son en Colombia y en Extermadura. Sin embargo, como demostrará Carpentier, sus síncopas y su forma antifonal denotan influencias negras, lo que hace de Ma´Teodora, si no un verdadero son, sí al menos una canción ya plenamente criolla”. (Leymarie Isabelle. Cuban Fire. Ediciones Akal. España. 2005)

El Son nace popularmente y estableciéndose a mediados del siglo XIX en los poblados del Oriente de Cuba, en él convergen variados tipos de canciones, incluido los pregones. Los músicos lo interpretaban con instrumentos rústicos de origen español, africano y cubano. Con el tiempo por necesidades evolutivas y tímbricas fue evolucionando incorporándose nuevos instrumentos.

Su principio básico estructural formal es la alternancia de coplas con estribillos, sus letras tienen las más diversas temáticas, las que en muchos casos eran expresiones de los anhelos del pueblo oprimido. En su forma original se le denomina Son Montuno, que se encuentra en las zonas campesinas. Éste consiste en un tipo de canto en forma de copla y estribillo como lo mencionamos anteriormente, que por lo general eran improvisados. El estribillo, una vez comenzado, seguía repitiéndose igualmente o en variantes, aunque solía suceder que una vez repetido muchas veces el estribillo original fuera sustituido por otro, improvisado, o bien tradicional en la comunidad o lugar donde se gestara.

Los estribillos, propiamente llamados como Montuno, pueden ser frases completas, hasta la suma de palabras sin un significado completo, pero con un valor rítmico que se adapta perfectamente a los requerimientos de la música, es decir a la perfecta conjunción entre la melodía y la Clave.

El Son se traslada desde el Oriente a la Habana a principio del siglo XX, llevado a la capital por los soldados del Ejército Permanente, en un proceso de transculturización. Esto es aceptado por la historia del Son aunque algunos escritores definen que la llegada del Son a la Habana se debe por otros factores.

“Por simplista, no es posible aceptar esta afirmación, pues ¿cómo es posible que una institución armada, cuya función principal no era la música, pudo lograr introducir el Son en La Habana? No basta con afirmar que a este cuerpo armado estuvieran vinculados algunos músicos, mucho de ellos soneros, No puede negarse la contribución del Ejército Permanente en la expansión del Son, pero esto no debe llevarnos a la afirmación de que lo trajo a la Habana. Más razonable es decir que el Son llegó a la capital a través de los que emigraban de su lugar de origen hacia otras regiones, incluyendo la capital”. (Giro, Radamés. Panorama de la música popular Cubana. Editorial letras cubanas. 1995)

El Son llega y se populariza en la Habana a comienzos del siglo XX. En la segunda década, con la aparición del cuarteto oriental que rápidamente se formó en el Sexteto Habanero y el Septeto Nacional se hace conocido el son en gran parte del mundo, gracias a las grabaciones obtenidas por estas agrupaciones en el extranjero con sellos discográficos importantes del mercado mundial.

Autores clásicos del género son: Bienvenido Julián Gutiérrez, Ignacio Piñeiro y Arsenio Rodríguez, e intérpretes importantes como el trompetista Félix Chapottín y el famoso cantante de todos los tiempos Benny Moré, por nombrar algunos personajes célebres, son figuras determinantes en el desarrollo progresivo que abarcó casi todos los elementos musicales cubanos e influyó al desarrollo de la cultura de un pueblo.

I.IV El Changüí.

Es un género musical de raíz completamente folclórica que proviene de la zona más oriental de la isla de Cuba, es importante describir este estilo ya que es el que más se acerca al son en su expresión e instrumentación, y desde él evolucionó al son desde lo rural a lo urbano. Es considerada una célula genuina de construcción musical en su género, su origen se remonta al siglo XIX en la provincia de Guantánamo, donde las familias campesinas iniciaron y mantienen esta tradición desde mediados de aquel siglo, en cuanto se reunían en las fiestas que no acababan en varios días en las zonas de El Salvador, Yateras, Manuel Tames y Guantánamo. Su auge de celebración se remonta a las festividades de Navidad, noche buena, fin de año, fiestas de santos, hasta la fiesta del día de Reyes.

La definición de Changüi tiene diferente acepciones, pero la conclusión de estudios sobre ésta es que es una palabra jergal de origen incierto, aunque musicólogos como Fernando Ortiz denominan que la palabra es más bien una expresión de goce y de alegría como lo demostraban así sus fiestas. También es aceptada como definición de un antiguo baile de gente ordinaria, o como lo menciona la real academia española un “cierto baile popular”.

El esplendor del estilo se remonta a las últimas décadas del siglo XIX, pero su surgimiento se realizó en las zonas montañosas, el cual llegó a la ciudad a través de la influencia y viajes de grandes terceros como por ejemplo Maure Massó Mozquera entre otros, los cuales al llegar a la ciudad organizaban piquetes musicales para comenzar la fiesta en diversas casa donde concurrían familiares y amigos, así como toda persona que le gustara bailar el Changüi. Esto permitió mayor fusión entre las diferentes clases sociales. Su compás binario con cantos ocurrentes de acuerdo a las inspiraciones del cantante son un elemento característico del estilo, tanto como la copla o la expresión realizada por los integrantes del grupo al unísono y el montuno donde un solista lleva la guía del canto, realizando improvisaciones, alternando con el coros que corresponde al estribillo.

En el campo donde se gestó el estilo los Changüiceros andaban de una festividad en otra visitando a los compadres, a quienes denominaban familiarmente “el compay”, en las fiestas el Changüi que se cantaba contenía el relato de alegrías y motivos de festividad. Históricamente este estilo ha sido un modo de expresión por excelencia de lo campesino, contiene una notoria participación interactiva entre tocadores, versificadores y bailadores, con muy singulares rasgos en los patrones rítmico-melódicos, acentuaciones y

distribuciones que definen su gramática y lenguaje musical, lo cual genera una especial fuerza entre lo musical, loailable, la composición de versos y la festividad en la cual se desarrolla.

Otro elemento a considerar en las festividades, es que no sólo tenían un carácter recreativo, sino también tenían lo comercial implícito, ya que el dueño del lugar, casa o bodega en el cual se realizaba el Changüí, preparaba una mesa como se le denominaba en ese entonces, ofertaba tragos de diferentes bebidas, frituras de bacalao, ponches, puros, entre más cosas, con el objetivo de cuando se terminara la festividad generara recursos al organizador de la fiesta. Estas celebraciones no se organizaban simultáneamente, sino más bien se hacía una pequeña programación entre los principales dueños de casas donde se desarrollaban las mismas para que no coincidieran unas con otras, y así distribuir al público en las distintas festividades. Cabe destacar que no existen registros en los inicios de grupos de changüí estructurados, lo que se formaba eran grupos de músicos de manera espontánea en el lugar, solo bastaba que apareciera un tresero en la fiesta y así se incorporaban los demás instrumentos. Es en este contexto de creación del estilo en donde se formaban las competencias de treseros y de bongoseros en pleno transcurso de la festividad que duraban dos o tres días sin parar.

Al hablar del Changüí se debe mencionar al menos tres elementos que lo rodean en su gestación, los cuales son características esenciales del género, como lo es el baile, el vestuario y los instrumentos. En el caso del baile la forma danzaría está ligada a lo musical, todo vinculado a la evolución dada por la interacción e integración de los elementos heredados por el pueblo cubano, estos son lo africano y lo español. El baile tiene un referente en el Nengón, un baile característico y tradicional de la zona de Baracoa, que era bailado por los negros libretos y esclavos para burlarse de los españoles, dado a que estos no lograban ejecutar bien la secuencia de baile.

“En el baile se saca el pie derecho deslizado sin levantar el talón y así seguido se desliza el pie izquierdo, y así decreció, Izquierdo, derecho, o sea, uno, dos, tres mientras se baila la cabeza hace un pequeño movimiento a ambos lados y a ratos se da un pequeño salpicó como si el piso estuviera lleno de piedras, el paso es cadencioso y se lleva al compás de tres, tradicionalmente los hombres utilizaban un pañuelo en una mano y la otra colocaban en el pecho, le pedían a las muchachas dando un cedazo, si querían volver a bailar con la misma muchacha le decía: devuélveme un cedazo” (Fernández Urguellés. D. El Changüí, origen, características, vigencia y perspectivas. La Habana. 2011.)

En el vestuario original que se le otorgó al hombre fue llevar una guayabera blanca, pantalón azul u otro color oscuro, sombrero y alpargatas de yarey. Las mujeres por su parte usaban sayas (tipo de faldones cubanos) de cualquier color mientras fueran anchas, blusas blancas con un chal en el cuello. En tiempos modernos la mujer lleva bata blanca de corte cubano de cualquier tipo de tela y el hombre pantalón oscuro y zapatos negros.

En la instrumentación del Changüí se encuentran varios elementos fundantes y esenciales que se mantienen hasta el presente, estos son: el Tres, el Bongó, la Marímbula, el Guayo y las Maracas. El Tres es el instrumento típico cubano de la música campesina y el son cubano, es quien da el pie de entrada con la melodía, la cual es doblada por el cantante, introduce la descarga y conduce al final de la canción. En la tradición del tresero en el Changüí no se colocan acordes, sino más bien el instrumento cumple la función de voz cantante y otra rítmico-melódico.

El Bongo por su parte es más grande que el establecido hoy en día, es derivado del Mgombo del Congo, tambor utilizado por los negros en sus fiestas. No mantiene un patrón rítmico establecido, sino que toma el papel de improvisador ejecutando acentuaciones similares a las que hace el Quinto en la Rumba afrocubanas, además agrega los llamados bramidos que se ejecutan frotando el parche de cuero, lo que lo realza como sonido característico.

La Marímbula es un instrumento que su sonido se ocupa del registro grave, con una afinación indeterminada por la construcción de su caja con flejes de hierro.

El Guayo, instrumento característico del Changüí que proviene de un aparato de cocina, utilizado por los campesinos, relleno de piedras de todo tipo y con el cual se le desliza una vara. Junto con esto están las Maracas que son un par de instrumentos de percusión menor, las cuales están rellenas de semillas o piedras pequeñas, las cuales son ejecutadas de pie.

Su estructura consta de dos secciones básicamente, la copla o exposición del tema realizado por los integrantes del grupo al unísono y el montuno que es donde el solista lleva la guía realizando improvisaciones en alternancia con el coro que corresponde al estribillo.

El Changüí hasta el día de hoy sigue siendo el mismo baile de campo, lo que lo hace característico y folclórico en donde sus letras hoy en día siguen siendo reflejo de la expresión del campesino. Su vigencia se debe al festival de Changüí de Guantánamo realizado de forma bienal desde el 21 hasta el 25 de diciembre, en donde reúne a los cultivadores de este género y otras expresiones típicas de música y baile en la región.

Capítulo II “El contrabajo y el Son”.

II.I “Grandes exponentes cubanos en el contrabajo”.

Israel “Cachao” López

Nacido en la Habana en 1918, músico y compositor cubano, considerado el creador del mambo, fue uno de los principales representantes de la fusión de la música popular cubana y el jazz. Creó el "nuevo estilo" hacia fines de los años 1930, el cual transformó el estilo del danzón. Mediante la introducción y popularidad de otro género el Son cubano llevó a Pérez Prado a desarrollar el nuevo género musical mambo.

En 1937, los hermanos López compusieron Mambo, una pieza que daría nombre a un nuevo estilo musical cubano. Se trataba de una variación mucho más rápida del danzón, un tipo de música cubana de estilo elegante y pausado que invitaba al baile lento. La propuesta de Cachao y de su hermano Orestes no fue entendida al principio por el público, que no vio la manera de bailar aquellos ritmos tan acelerados. Tuvo que ser Dámaso Pérez Prado quien hiciera popular el género a finales de la década de 1940, haciéndolo más lento.

Creador y buscador incansable de nuevas tendencias, Cachao continuó en la década de 1950 con su actividad musical, que derivó hacia el jazz y los ritmos africanos. De esta fusión y de las sesiones nocturnas que hacía con los músicos cubanos en un estudio, donde realizó innumerables grabaciones, surgieron las conocidas “descargas”, improvisaciones al estilo de las jam sessions, en las que se fusionaban los sones cubanos con la música negra.

Las descargas y el mambo serían el principal legado artístico de Cachao, que tendría una gran influencia en la aparición de la salsa, con la que la música cubana lideraría años después la expansión de la música latina.

Carlos del Puerto

Nacido en la Habana en 1951, Músico, compositor e intérprete del contrabajo y guitarra-bajo. Sus inicios musicales los obtuvo en el conservatorio “Amadeo Roldán” con el profesor A.Nenov. En 1965 integra el grupo de Felipe Dulzaides gran pianista cubano con el cual adquirió sus primeros conocimientos en la música popular, para luego formar parte de la agrupación como “Sonorama 6”. En su haber, tiene una larga historia por más de 30 años con el legendario grupo Irakere, una banda pionera por la que han pasado los más destacados músicos cubanos de las últimas décadas y que estilísticamente se caracterizaba

por integrar elementos del latin jazz y del pop con melodías de raíz afrocubana, todo ello con una gran riqueza rítmica y un fuerte énfasis en el carácter improvisado de la música. El propio músico describe su trabajo así:

“Irakere dio al bajo una nueva dimensión en la música cubana, utilizando a este instrumento no solo como acompañante sino como una parte importante del desarrollo melódico de los arreglos. En la inmensa mayoría de los temas del grupo se comenzó a utilizar el bajo en frases melódicas con la guitarra, el sintetizador, los metales o la percusión, creando así unas líneas de bajo que además de acompañar, participaba en diálogos con las otras secciones del grupo. Los acompañamientos se liberaron de la forma tradicional del Tumbao cubano para dar paso a frases más complejas. Estas frases tenían que ser interpretadas exactamente igual a como lo hacían los otros instrumentos, así que me vi obligado a utilizar recursos de la técnica de la guitarra para lograr esas sonoridades y la agilidad. Esa manera de utilizar el bajo no era nueva en la música popular, ya que en el Jazz y en algunos grupos de música Pop y Rock se usaban esporádicamente ese tipo de frases, pero el Irakere los desarrolló al máximo dentro de la música latina utilizando complicadas células rítmicas y armónicas.”

Silvio Vergara

Contrabajista cubano nacido en Placetas, provincia de Las Villas en 1940. Comenzó sus estudios de música en la banda municipal de Placetas, en la que se integró posteriormente. En 1957 inició sus estudios de contrabajo y adquirió sus primeras experiencias en el campo de la música popular. En 1960 ingresó en la Orquesta de Música Sinfónica al mismo tiempo que participaba activamente con orquestas y grupos populares.

Silvio Vergara se trasladó en 1963 a la Habana y comenzó a estudiar y perfeccionar la técnica del contrabajo en el conservatorio Alejandro García Cartula, y alternó estos estudios con su trabajo en el Instituto Cubano de Radiodifusión. Graduado de contrabajo en 1966, ingresó a la Orquesta Sinfónica Nacional, donde trabajó durante seis años sin nunca dejar de colaborar con grupos de música popular. Fue bajista del conjunto Rumbavana y el grupo Raison dos agrupaciones dedicadas fundamentalmente al repertorio de música popular. También dentro de sus obras existentes se encuentra el libro “El verdadero bajo Cubano” realizado en conjunto con el bajista Carlos del Puerto, un aporte invaluable a la música popular y una guía de aprendizaje para profundizar el conocimiento de la música cubana.

Ignacio Piñeiro

Músico y compositor cubano nacido en 1888 en la Habana, es considerado uno de los más importantes exponentes del son cubano y sus variantes. Su infancia se desarrolló en el conocido barrio de Pueblo Nuevo, fue allí donde conformó el grupo “Clave y guaguancó” y también “Los Roncos”, en este último participó como decimista y director de la banda con el cual dio inicio a sus primeras composiciones, tales como *Cuando tú, El Edén de los Roncos, Mañana te espero, niña*.

En 1926 se conforma como uno de los fundadores del Sexteto Occidente conjunto a la directora María Teresa Vera, en el cual se integra como contrabajista. Un año más tarde luego de una exitosa gira por Nueva York, vuelve a Cuba para fundar el Sexteto Nacional, llamado así por tener integrantes de toda Cuba a contraposición del existente Sexteto Habanero. Lo funda como director, compositor y contrabajista de la agrupación. A fines de aquel año incorporó a Lázaro Herrera, un destacado trompetista, con el cual consolida la conformación instrumental y pasa a llamarse Septeto Nacional. Con esta importante agrupación del son cubano viajó por distintos lugares, grabando sus primeros números en Nueva York y también mostrando su trabajo por España. Dentro de sus grandes composiciones se encuentra “Échale Salsita”, número que ocupó el compositor estadounidense George Gershwin en su Obertura Cubana en 1932. En 1935 Piñeiro deja el septeto para luego regresar a su dirección en 1954, labor que ejerció hasta el día de su fallecimiento el 12 de marzo de 1969.

II.II Importantes agrupaciones del son en cuba

Sexteto Habanero.

En 1918 el tresero oriental Ricardo Martínez funda y dirige el Cuarteto Oriental, base de lo que después sería el Sexteto Habanero, fundado en 1920, que es considerado una de las agrupaciones más influyentes del Son Cubano, su nombre se debe a que la totalidad de músicos que dieron inicio a la agrupación eran de la Habana. Representaron la transición del son desde la provincia del oriente hasta alcanzar la influencia urbanizadora de la Habana, sin perder la esencia característica del Son. Es la primera agrupación que se conoce con la formación instrumental histórica del género, es decir, tres cubano, guitarra, bongó, botija, maracas y claves.

En su inicio fue integrada por Guillermo Castillo García, director, guitarrista y segunda voz, Ricardo Martínez en el tres cubano, Joaquín Velazco en el bongó, Felipe Nery Cabrera en las maracas y coro, Gerardo Martínez Rivera en la voz principal y Antonio Bacallao en la Botija. Años siguientes se realizan algunos cambios en la formación instrumental, en el tres aparece el músico Carlos Godínez y en el bongó Oscar Sotolongo. En 1923 la botija es sustituida por el contrabajo y es ejecutado en primera instancia por Gerardo Martínez.

“Más no fue fácil al habanero imponer su avasallador ritmo: prejuicios de la época, impuestos por una burguesía pacata, timorata y racista, que no quería recordar – o mejor reconocer- lo que África había aportado en nuestras identidad nacional; pero el negro estaba demasiado metido en nuestras raíces culturales, como los venía demostrando con su obra impar Fernando Ortiz. Sin embargo, el pueblo, con su rara intuición, echó a Valladares, rompió prejuicios e impulsó lo que, por derecho propio, le pertenecía. No fue la primera vez que un ritmo nuestro se encontraba con estos problemas. Recordemos que al igual ocurrió con el danzón y su antecedente inmediato, la contradanza”.(Giro. Radamés. Panorama de la música popular cubana 1995).

Este texto nos da cuenta de un panorama adverso que vivió el son cubano dentro de muchos otros estilos y expresiones populares que tenían connotaciones africanas dentro de su quehacer, y que para el Sexteto Habanero no fue indiferente al momento de realizar su camino musical.

En 1924 la agrupación viaja a Estados Unidos para grabar sus primeros discos con el sello discográfico Víctor, lo cual los posiciona como una agrupación modelo a nivel nacional como internacional de ejecutar el Son. En 1927 se incorpora el trompetista Enrique Hernández, quién sería reemplazado al poco tiempo por Félix Chappottín, conformando así el Septeto Habanero. Luego con los años consolidaron sus éxitos en el campo nacional como internacional. Su repertorio abarcó composiciones propias de los integrantes pero también obras de otros importantes compositores como: Ernesto Lecuona, Miguel Matamoros, Eliseo Grenet, Ignacio Piñeiro, entre otros.

Esta agrupación se encuentra vigente hasta nuestros días pero por razones de temporalidad no cuenta con sus integrantes fundadores pero sigue cultivando el Son cubano.

Trío Matamoros.

El trío Matamoros fue fundado en 1925 por Siro Rodríguez, Rafael Cueto y Miguel Matamoros. Este último tenía la función de ser la voz principal y la primera guitarra del grupo, empleando de un modo libre la rítmica y melodías de la lírica popular cubana. No hacía armonías rebuscadas, sino más bien su música era básicamente tonal, en sus acompañamientos no empleaba disonancias ni grandes arreglos armónicos.

“... Algunos críticos lo tildaron de tradicionalista y anticuado. No obstante, Miguel, compositor de ideas frescas, ritmo elocuente, buen gusto y acento profundamente cubanos, hace que su música sea una de las más genuinamente populares”. (Giro. Radamés. Panorama de la música popular cubana 1995)

Por su parte, Siro Rodríguez era el encargado de la segunda voz y las maracas, poseía un intuitivo concepto armónico que le permitía confeccionar un contracanto particular y característico sobre la voz de Miguel. Dado esto encontraba una gran fluidez melódica de acompañamiento para adornar su segunda voz, los cuales eran enriquecidos por el cadencioso ritmo de sus maracas.

Por último Rafael Cueto era el guitarrista acompañante, quién no realizaba el rasgueo característico de acompañamiento que realizaban los trovadores orientales de Cuba, sino más bien creaba un movimiento melódico y armónico con las cuerdas bajas de su

guitarra, emulando al “tumbao” de la Marímbula o Botija. También suma a su ejecución algunos elementos de percusión ocupando la tapa de su instrumento, lo que hacía perfecta conjunción con el rasgueo de la primera guitarra de Miguel.

“El trío Matamoros es considerado una institución modelo en este formato, nos legó, en innumerables grabaciones, un singular panorama del Son, el bolero y otros géneros, que se difundieron casi a escala planetaria. No se conoce en Cuba, una agrupación de este tipo que haya alcanzado tal nivel de popularidad e influencia en los más diversos estratos sociales” (Giró. Radamés. Panorama de la música popular cubana 1995).

Septeto Nacional.

El Septeto Nacional fundado por Ignacio Piñeiro en 1927, comenzó siendo un sexteto con el cual lograron a grabar en Nueva York y su formación estaba integrada por músicos de todo Cuba, en contraposición al ya conocido en ese entonces Sexteto Habanero. En él participó Ignacio Piñeiro en el contrabajo y dirección, Bienvenido León en la segunda voz, Juan de la Cruz en la voz principal, Alberto Villalón en la guitarra, Francisco Solares González en el tres y coros, José M. Carrera en el bongó y Abelardo Barroso como improvisador.

En 1928 se les unió Lázaro “El jabao” Herrera como trompetista, y el Nacional se convirtió en Septeto. En 1928 el grupo hizo un nuevo viaje a New York para realizar grabaciones.

“Con la entrada del trompetista Lázaro Herrera al septeto, se completó el proceso de búsqueda de Piñeiro en la sonoridad del Son. La forma de ejecutar su instrumento hizo que Herrera se convirtiera en modelo para intérpretes posteriores”. (Giró. Radamés. Panorama de la música popular cubana 1995).

En 1929 se aproximaron nuevos cambios en sus integrantes, cuando se aprestaban a viajar a España, a la Exposición Iberoamericana a celebrarse en Sevilla. Entró Agustín Gutiérrez en el bongó por Jose M. Carrera, y José “Cheo” Martínez sustituyó a Barroso.

Durante el viaje, el 2 de julio, falleció Cheo Martínez, pero con el refuerzo del tresero y cantante Francisco Solares y la voz de Juan de la Cruz, se compensó su ausencia.

A diferencia del Habanero y otros septetos, el Nacional no sólo tocaba Sones, gracias a la creatividad de Piñeiro que había fusionado el Son con otros géneros cubanos, como la guajira y el guaguancó, y lo había enriquecido además al cambiar las cuartetos típicas soneras por estrofas más elaboradas entre las que se incluía la décima. En sus programas anunciaban, entre los géneros que interpretaban además del son: el bolero, el punto cubano, la canción, la rumba y la guaracha.

En 1935 Ignacio Piñeiro deja la dirección de la banda dejando a su trompetista Lázaro Herrera a cargo del grupo, para luego volver en 1954 a dirigir hasta el día de su muerte.

Varias generaciones de músicos han defendido en distintas etapas la autenticidad del son tradicional “a lo Piñeiro”. En la actualidad, se encuentran a cargo de la dirección de Eugenio Rodríguez, Francisco Oropesa en el bongó y producción, Enrique Collazo en el tres cubano, Dagoberto Sacerio en la guitarra y segunda voz, Agustín Someillán en la trompeta, Raúl Acea Rivera en el contrabajo y Julio Martínez Hernández en la voz y las maracas.

Capítulo III “Análisis del Son Cubano”.

III. I La estructura musical del Son.

El Son a lo largo de su historia y evolución ha sufrido algunos cambios no sólo en su instrumentación, sino también en su forma de componer, en la estructura interna de sus secciones.

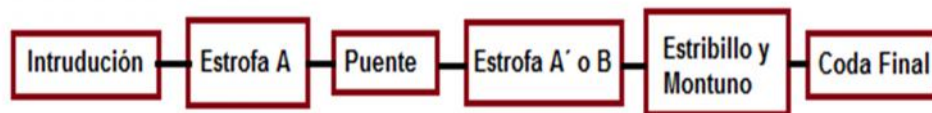
Es importante conocer que la estructura formal de los Sones más antiguos, aquellos provenientes de la parte Oriente de Cuba, contienen una estructura simple, heredada de tradiciones folclóricas como el Changüí, y este a su vez evocando a las tradiciones de pregunta-respuesta del canto africano. El Son tradicional consiste en la repetición de un estribillo, por lo general construido de cuatro compases o menos, que es cantado por un coro. Este canto se intercala con la voz principal que va en contraste al estribillo, que tiene el carácter de ser un texto improvisado en alternancia con el coro. Esta práctica continúa hasta cuando la voz principal considera que ya no tiene más que decir, es ahí cuando decide acabar el Son. La diferencia que esto tiene con el antiguo canto africano es que en el Son el vocalista decide cuándo concluye su mensaje, agregándole un sello propio a la improvisación. En cambio en los cantos de origen Africano, estos no concluyen cuando el primer cantante termina su exposición, pues es en ese momento que otro cantante puede arrebatarse el canto principal y así sucesivamente, finalizando esto cuando todos los cantantes presentes acaben de decir lo que tengan que expresar.

Al salir el Son del campo y de los medios rurales para incorporarse al colectivo musical de los centros urbanos, adquirió otro elemento estructural proveniente de las concepciones musicales europeas, la cual fue heredada a través del bolero tradicional cubano. La inclusión de una sección de estructura cerrada, la cual era generalmente de forma binaria y se ubicó al inicio del canto, lo cual hizo que se centralizara la escénica del texto o mensaje que daba motivo al canto. Cabe mencionar que la forma de canto se produce al igual que en el bolero tradicional, con dúo de voces a terceras y sextas, en forma de contracanto o paralelas. Esta sección fue seguida por la del estribillo que apareció en el lenguaje común cubano como montuno.

El montuno mantuvo su forma abierta de alternancia de voz improvisada y coro, estos coros son cantados a dos o tres voces, mientras que las coplas son cantadas

exclusivamente por el solista. Cabe mencionar que estas estructuras abiertas deben construirse de acuerdo a la clave que contenga la canción, ya que, si se sale de esta estructura abierta en cualquier punto puede incurrir a entrar a otra sección con la clave atravesada, para esto es importante cambiar de estructura en tiempos pares de compases, teniendo como referencia la clave como elemento fundante del estilo.

Con los elementos enriquecedores de la capital y su producción a gran escala de este género, se encuentran más visibles estructuras formales que dan cuenta de una evolución constante del Son Cubano, esta forma de componer el estilo generalmente comienzan con una introducción, seguido de la primera estrofa, el cual pasa a un puente para volver a otra estrofa generalmente un poco más corta que la primera, para luego entrar en el estribillo, el cual puede comenzar con el coro o con arreglo instrumental, luego las guías del cantante en algunos caso intercaladas con el coro y en otras no, para luego volver al estribillo el cual anuncia la salida de la sección, llevándonos a una coda final. Todo esto puede presentar tantas variaciones como soneros existan en Cuba, pero nos entrega un panorama general de estructura del Son.

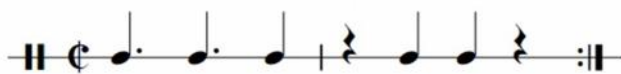


III. II La Clave

La música popular cubana y sus derivados están basados en la Clave, cuando se habla de esta se debe diferenciar dos conceptos trascendentales para la buena comprensión musical, el primero es hablar de la clave como instrumento idiófono de percusión y segundo de las claves rítmicas como patrones a partir de los cuales se derivan sistemas rítmicos, que construyen diversos géneros populares o folclóricos.

Es un patrón rítmico de dos compases que se mantiene fijo a lo largo de toda la composición. El caso del son y de la rumba la clave se puede encontrar de dos maneras, llamada 3-2 o 2-3, esto confluye de acuerdo a la sincronía existente con relación a la melodía y su acentuación.

Clave de Son 3-2



Clave de Son 2-3



Clave de Rumba 3-2



Clave de Rumba 2-3



Otros ejemplos de claves rítmicas en la música cubana.

Clave de Columbia

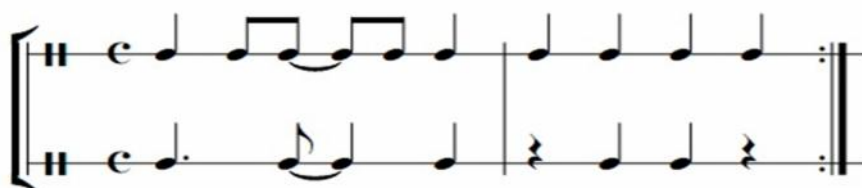


Clave Yoruba



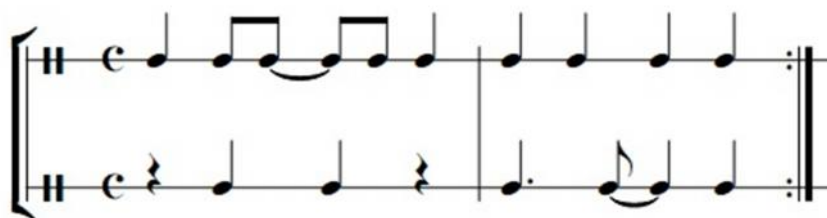
La clave cubana más popular es la del son y en torno a ella se desarrolla la música. Es importante para la buena ejecución del estilo conocer cómo se inserta la clave en la frase melódica. Las frases musicales tienen partes débiles y Fuertes, compases con una fuerza rítmica mayor o menor. La concordancia rítmica musical de la frase con la clave, ya sea, en la parte fuerte o débil, determinan la manera en que va la clave o sea de cómo se inserta.

Una manera de poder conocer cómo se inserta la clave, es a través de el llamado "Cinquillo cubano", a partir de esta célula rítmica se desarrolla la clave del Son, la cual contiene una parte sincopada también llamada fuerte y otra parte no sincopada llamada débil.



La dualidad o alternancia rítmica de la sección fuerte y débil que se produce en el cinquillo cubano, es necesaria sincronizarla con los compases fuertes y débiles de la frase melódica. El primer tiempo del cinquillo es sincopado, y el segundo contiene un compás regular de tiempos sin adelantamientos rítmicos, es decir, lo lleva a tiempo. En este caso es evidente la comprobación de la coherencia de que los golpes de la clave que están en correcta concordancia con la fuerza de la síncopa característica del primer compás y también con los golpes a tiempo del segundo compás del cinquillo cubano. Cuando esta sincronía métrica no existe se produce un conflicto musical, donde los músicos lo denominan clave montada, clave atravesada o fuera de clave.

Un ejemplo de clave montada:



En este caso la Clave de Son no es lógica porque no apoya la síncopa del primer compás, y es en este caso donde se denomina clave atravesada o fuera de clave.

El Manisero

Moisés Simons

Voz

Clave

The first system of the musical score for 'El Manisero' consists of two staves. The top staff is for the voice (Voz), written in a treble clef with a common time signature (C). It contains four measures of music, each starting with a quarter rest followed by a series of eighth and quarter notes. The bottom staff is for the clave (Clave), written in a common time signature with a double bar line at the beginning. It shows a rhythmic pattern of quarter and eighth notes with rests, corresponding to the vocal line.

6

Voz

Perc.

The second system of the musical score starts at measure 6. The top staff is for the voice (Voz), written in a treble clef with a common time signature. It contains five measures of music, including a long melisma (a single note held across several measures) and a final phrase. The bottom staff is for the percussion (Perc.), written in a common time signature with a double bar line at the beginning. It shows a rhythmic pattern of quarter and eighth notes with rests, corresponding to the vocal line.

11

Voz

Perc.

The third system of the musical score starts at measure 11. The top staff is for the voice (Voz), written in a treble clef with a common time signature. It contains five measures of music, including a long melisma and a final phrase. The bottom staff is for the percussion (Perc.), written in a common time signature with a double bar line at the beginning. It shows a rhythmic pattern of quarter and eighth notes with rests, corresponding to the vocal line.

16

Voz

Perc.

The fourth system of the musical score starts at measure 16. The top staff is for the voice (Voz), written in a treble clef with a common time signature. It contains five measures of music, including a long melisma and a final phrase. The bottom staff is for the percussion (Perc.), written in a common time signature with a double bar line at the beginning. It shows a rhythmic pattern of quarter and eighth notes with rests, corresponding to the vocal line.

En este ejemplo de Son muy popular podemos apreciar la correcta relación rítmica de la melodía principal con la clave y sus concordancias entre las síncopas, tiempos fuertes y débiles en su desarrollo.

III. III Los textos en los Sones

Las letras de los Sones constituyen un factor importante extramusical que influyó en su desarrollo y aceptación musical. Durante la historia los textos han abarcado las más amplias temáticas populares, en ellas se ocupa la sátira o la descripción y en sus inicios fue muy marcada la alusión de las más diversas situaciones cotidianas. Características presenten también en la expresión verbal del africano heredadas por el pueblo cubano. También es de considerar la importancia de imágenes poéticas traídas desde el amplio cancionero popular hispánico, con ello también dejar al castellano como lengua de relación, que por ser el blanco quién dominara la sociedad clasista prevaleció el lenguaje común. Con el transcurso del tiempo las letras se irían acoplando a la cotidianidad del pueblo cubano.

El Son fue evolucionando a medida que la clase trabajadora rural comienza a acercarse a la realidad urbana, y llegar en su lucha a tratar de encajarse en los centros urbanos. Debido a esto el Son pierde con el tiempo la característica de ser un simple estribillo e incorpora una primera sección a la manera de una amplia sección cerrada, formada por dos periodos que se repiten. Terminada esta sección le sucede una segunda parte en forma alternante que toma el nombre de “Montuno”, que nos refiere a aquellos sones más simples que se desarrollaron en los medios rurales, es decir, en el monte. (véase en la explicación de montuno en el capítulo del Son y sus orígenes)

Reflejo de lo anteriormente mencionado es el son “Caña quemá” de Lorenzo Hierrezuelo que dice:

¡Ay! Miranda (solo)	Santa lucia,
tiene caña quemá. (coro)	Tiene caña quemá.
Palmarito,	Que es lo que pasa en mi cuba (solo)
Tiene caña quemá.	
Si señor (coro)	Si señor.
Que ya no se vende caña,	Para que su precio suba,
Cómo no.	Cómo no.
Yo me valdré de mi maña,	

San antonio,

Tiene caña quemá.

Adelaida,

Tiene caña quemá.

Algodones,

Tiene caña quemá.

Que le pasa buen vecino

Si señor.

Jatibonico,

Tiene caña quemá,

Central Hersey,

Tiene caña quemá.

Que le pasa buen vecino,

Si señor

Que me compra poca caña,

Cómo no

¡Pobre el guajiro Quirino,

si señor

se ese amigo nos engaña,

cómo no.

¡ tiene que aumentar la cuota !

Cómo no.

San Antonio,

Que esta tramando con saña,

Cómo no.

Por un precio muy mezquino,

Si señor.

Quiere comer mucha caña.

Cómo no.

San Antonio,

Tiene caña quemá

El chaparra,

Tiene caña quemá.

Palo Alto,

Tiene caña quemá.

Central Miranda,

Tiene caña quemá.

Y como yo soy tan fino,

Si señor.

¡Mira, la sangre se me albororta!

Cómo no.

Y le grito al buen vecino,

Si señor.

Tiene caña quemá.

Marcané,

Tiene caña quemá.

La colombia,

Tiene caña quemá.	Palma Soriano,
La careta,	Tiene caña quemá.
Tiene caña quemá.	Bayate Seco,
Palmarito,	Tiene caña quemá.
Tiene caña quemá.	Barajugua,
Santa Lucía,	Tiene caña quemá.
Tiene caña quemá.	Marcané,
¡Ay! Miranda,	Tiene caña quemá
Tiene caña quemá.	

El sonero (cantante) dice nombres de centrales y el coro siempre responde igual, se nombra no menos de una veintena de centrales donde los dueños habían quemado las cañas para así controlar el precio del azúcar, y porque el “buen vecino” (refiriéndose al país colindante Estados Unidos y su inminente imperialismo capitalista) está tramando con saña comer caña por un precio muy mezquino, y nos compra poca caña. Ejemplificando por el compositor y la interpretación del cantante un relato de cuatro “coplas” octosilábicas, en las que cada verso alterna con un estribillo lo cual hace de confirmación a lo que se sentencia en las coplas.

“El son es un himno en boca del pueblo, por su carácter sentencioso y la confirmación que se hace colectiva en el estribillo coreado. El estribillo, donde estamos situando un peculiar valor de comunicación, puede expresar un complejo de imágenes situado paralelamente al resto de lo expuesto, de lo descrito en cada pasaje, que se hace descriptivo de situaciones; aquél se vuelve abstracción casual y llega a independizarse del resto.” (Argeliers León. Del canto y el tiempo. La Habana, Editorial Letras Cubanas. 1984).

III. IV “Los instrumentos musicales en el Son Cubano”

El Son Cubano en su folklor es un género de una tímbrica en particular desarrollado por la confluencia de instrumentos de distintas procedencias, aquí es donde más visible tenemos la inclusión de lo español, africano y lo cubano. La sonoridad de la cuerda pulsada en este caso representada con la guitarra y/o con el *tres cubano* son instrumentos aparecen muy tempranamente en manos del pueblo cubano como lo menciona Argeliers León

“Por su forma, el Son parte de la alternancia de copla y estribillo.

De esta hay referencias desde el siglo XVIII. De aquí surge

un tipo de canto que se acompañó de la guitarra y del tres,

y que perfilo la parte más grave con la botija o la Marímbula”

(Argeliers León, Música Folklórica Cubana. La Habana, Cuba. 1964).

En la parte percusiva predominó el *Bongó*, acompañado de la *Clave* y las *Maracas*. Los instrumentos que se usaban para acompañar el Son lograron, en un momento de su evolución, agruparse en determinados tipos de conjuntos denominados sextetos o septetos. La *Marímbula* y la *Botija* por su deficiente proyección sonora fueron sustituidos por el contrabajo, ejecutado con pizzicato. Luego a los conjuntos se les agregó una o más trompetas y algunos tocaron hasta con un piano vertical, sin embargo se les siguió llamando septetos.

El Tres cubano es un instrumento de cuerda pulsada derivado de la guitarra, consta de tres órdenes de cuerdas dobles, proveniente de las zonas rurales del oriente de Cuba. Es el encargado en un principio de tomar el registro agudo, y por la peculiaridad de su ejecución, se destinaba a acompañar con giros de terceras la línea del canto. El tres fue desarrollándose como un objeto de artesanía refinada, y perdió su forma rústica de mandolina, creciendo en tamaño a la vez, pero retuvo su contorno de bandurria similar a la de una pera. Quizás buscando mayor sonoridad, los grandes tresistas Arsenio Rodríguez e Isaac Oviedo a menudo tocaban la parte del tres con una guitarra española. Estas guitarras adaptadas les ponían un nuevo mástil a veces con la escala acortada hasta acomodar diez trastes antes de llegar al cuerpo (en vez de doce como en la guitarra tradicional) y eran ejecutadas con una uña o plectro.

El Bongó o los bongoes son dos pequeños tambores de percusión con cuero tensado en la parte superior, que se colocan entre las piernas del músico sentado. Es un instrumento esencialmente cubano, de sonido agudo por su tamaño y afinado por medio de llaves. Antiguamente eran de cuero clavado y los parches se tensaban por medio del calor.

“El bongosero busca, entre los dos parches de cuero de chivo, un intervalo no muy exacto, de cuarta o quinta, a partir del sonido agudo. En este instrumento típicamente cubano, los sonidos se obtienen por medio del más amplio repertorio de toques, en los que intervienen también los impulsos desde los brazos, además de glisandos que se hacen frotando el parche, obteniéndose un bramido del grave al agudo.

Pero el bongó implicaba algo más que su sola presencia organográfica en la música cubana. En él se daba la repetición de un nuevo elemento expresivo de la música africana, trasladado ahora a un nuevo plano sonoro. El bongosero repetía aquel estilo rítmico oratórico, parlante, que señalamos en los tocadores de batá, de iyésá, yuka y en el conjunto biankomeko de los abakuá. En estos la parla rítmica se hacía en el tambor de sonido más grave; ahora, en el bongó pasa a un plano agudo, sin la sacralidad de aquellos lenguajes, y montado sobre un bajo armónico. Además, es usual que el bongosero, cuando entra a la parte más movida de los sones, alterne con la ejecución de un cencerro, golpeándolo con un palitroque, lo que pudiera equivaler a la superposición del timbre metálico de los chaworó de los batá, los nkembi de latón para el toque de la caja en los tambores yuka, o la ejecución de los ekones en la música abakuá.”

(Argeliers León, Música Folklórica Cubana. La Habana, Cuba. 1964).

Lo anterior mencionado nos refiere a la importancia del instrumento y también del ejecutante que varía su interpretación de acuerdo a los toques religiosos y las tradiciones afrocubanas existentes en ese entonces. El patrón rítmico utilizado por el bongó se llama “martillo” y es el acompañamiento básico que tiene el estilo.

La Botijuela es un antiguo y típico recipiente de barro y arcilla que sirve de envase para transportar líquidos. Se transformó en instrumento musical debido a que se le proporcionaba un agujero en la parte lateral de la vasija para que el ejecutante proporcionara el sonido grave que acompañaba al son.

“Se le practicaba un agujero lateral por donde el músico entonaba y soplaba, emitiendo una sílaba (tun, pun, dun), y le daba más o menos brillantez a los sonidos tapando o destapando la boca de la botijuela, por donde ponía la palma de la mano.” (Argeliers León, Música Folklórica Cubana. La Habana, Cuba. 1964).

La Marímbula instrumento de origen africano, es un cajón de madera de gran tamaño con unos flejes de metal que se pulsán por el ejecutante sentado sobre la misma caja, que para proyectar su sonido grave tiene un agujero redondo en el centro del cajón. Se afina deslizando los flejes por debajo de las varillas que lo sostienen para variar su longitud y así modificar su afinación. Éste dispone de combinaciones de los dedos con ambas manos para acompañar con distintos ritmos. Su aplicación como bajo armónico se desarrolla sobre la tónica, subdominante y dominante del tono en el cual se encuentre.

Las Maracas, idiófono construido de la fruta pequeña y redonda del árbol de la güira, cortada en una extremidad para colocarle los sostenedores de madera para poder tomarlas y generar el movimiento rítmico del ejecutante, rellenas de distintos elementos como pequeños trozos de madera, piedrecillas y semillas suaves o duras. Este instrumento se incorporó para ocupar un plano timbrístico diferente, con una estructura rítmica regular y lograr de acuerdo a su construcción distintas sonoridades las que los músicos clasificarían como hembra al sonido agudo y macho al sonido grave.

La Clave, instrumento de percusión compuesto por dos trozos de madera maciza, se ejecuta colocando un trozo sobre la mano al cual se le denomina hembra y el otro trozo lo golpea, el cual es denominado macho.

III. V Análisis de una obra de Son Cubano

En este análisis del Son tiene como gran referente al trío Matamoros, en particular una obra de Miguel Matamoros, conocida alrededor de todo el mundo ejecutada por la agrupación, para luego pasar a la historia colectiva del folclor sonero, siendo ejecutada por muchas agrupaciones contemporáneas al trío Matamoros. “Mamá, Son de la loma” es un Son que en su inicio fue grabado por tres sellos discográficos y en tres tipo de formato diferentes, el primero fue por el sello Columbia, el segundo por el sello RCA Víctor y tercero por el sello Brunswick, todos estos grabados en el año 1923.

Son de la loma y cantan el llano, en donde “la loma” alude a Santiago de Cuba lugar montañoso y en el sector oriente de donde proviene el son, y “el llano” refiriéndose a la Habana en la cual tuvo su apogeo y los cantantes e instrumentistas del género hicieron carrera con la ayuda de las disqueras que apoyaron el auge del Son durante la segunda y tercera década del siglo XX.

Su letra

Mamá yo quiero saber

De donde son los cantantes

Que los encuentro muy galantes

Y los quiero conocer

Con su trova fascinante

Que me la quiero aprender.

¿De dónde serán? Ay, mamá

¿Serán de La Habana?

¿Serán de Santiago,

Tierra soberana?

Son de la loma, y cantan en llano...

Ya verá, lo verá.

Mamá ellos son de la loma

Mamá ellos cantan en llano

Mamá ellos son de la loma

Mamá ellos cantan en llano

Mamá ellos son de la loma.

En su estructura el Son comienza con una introducción con elementos de la melodía, también con el conocido Tumbao del tres cubano, luego de esto comienza la estrofa A del tema, la cual tiene juegos con melodías de respuesta del tres, después vuelve a la introducción para cantar nuevamente A, para pasar a un puente o interludio instrumental el que nos conduce a una estrofa B que nos lleva directamente al estribillo, el cual es cantado dos veces para pasar a un puente guiado por el tres, para luego repetir la estrofa B, retomar la introducción y continuar con la estrofa B y terminar en esta.



Mamá, Son de la Loma

Miguel Matamoros

Clave 2-3

Sección "A"

Voz

Ma má yo quie ro sa ber_ ¿de don de son los can tan tes?_

6 F#7 B- F#7

Que los en cuen tro ga lan_ tes y los qui ro_ co no cer,

11 B- D D#o A F#7 B-7 E7 A A

con sus tro vas fas ci nan_ tes que me las quie ro a pren der. Ma der. ¿De

Sección "B"

17 A F#7 F#7 B- F#7

don de se_ ran?_ ¿Se ran de la Ha ba na?_ ¿Se ran de san_ tia go,

22 B- F#7 B- E7 E7

tie rra so bre_ ra na? Son de la_ lo ma_ y can tan en_ lla no.

28 E7 E7 E7 A E7 A E7

ya ve rá, co mo no. Ma má e llos son_ de la lo ma ma má e llos can

33 A E7 A E7 A E7

tan en lla no Ma má e llos son de la lo ma

36 A E7 A E7 A E7

ma má e llos can_ tan en lla no_ ma má e llos son

"Montuno"

Capítulo IV “El Contrabajo en el Son cubano”

IV. I. El contrabajo y el Son cubano

El contrabajo en el Son cubano apareció por una necesidad acústica y musical, ya que, la línea del bajo estaba a cargo de la Marímbula y la botija, quienes no precisaban de definición concreta de su afinación y sus posibilidades de desarrollo estaban limitadas a su confección. Es por este motivo básicamente que el contrabajo aparece saciando la necesidad de los compositores del Son y generando una estabilidad sonora desde la parte grave de la instrumentación.

La línea de bajo en el Son es conocida como “Tumbao” dado que es el acompañamiento que va conectando la sección rítmica con lo armónico, en este caso el Tres es otro instrumento que realiza este acompañamiento. En sus inicios el estilo utilizaba una estructura melódica y armónica muy sencilla. Sus arreglos por lo general comenzaban con un Tumbao del tres que dura por lo general cuatro compases, para luego entrar juntos la percusión y el bajo clásico sobre la clave de Son.

Cuando el Son llega desde el Oriente a La Habana, trae consigo un esquema de acompañamiento de la línea de bajo muy sencillo, determinado por su formación original y posibilidades que generaba la Marímbula. Este acompañamiento básico fue utilizado también en otros estilos populares cubanos, como el bolero y posteriormente el mambo.

Acompañamiento de bajo básico del son tradicional.



Este acompañamiento básico de Son es importante ya que su relación con la clave es independiente de ella, es decir, cualquiera de las figuras rítmicas del bajo sin armonía o melodía nunca están mal con la clave dado que no busca concordar con la parte fuerte o débil de la clave.

Este ejemplo de acompañamiento de Son tradicional da cuenta de las posibilidades rítmico-armónicas que se encuentran en la línea del bajo en el estilo tradicional.

The musical score consists of four systems, each with a measure number and a list of chords above the staff:

- System 1: Measure 1, Chords: C
- System 2: Measure 6, Chords: C/E, C-/Eb, D7, G, A7, D-7, G7, C
- System 3: Measure 12, Chords: G7, C, A7, D-7
- System 4: Measure 16, Chords: F, G7, C, G/D, G7, C

(Carlos del Puerto, 1994)

Es importante conocer que en el desarrollo del Son cubano existe en su estructura formal una sección, la cual es denominada “Montuno”, esto llevó a evolucionar el acompañamiento básico del contrabajo, el cual utilizó la sección fuerte de la clave e introdujo a su vez la anticipación rítmica de la línea del bajo lo cual le otorgó una particularidad nueva al ritmo.

Acompañamiento de bajo anticipado en el Son.

The musical score shows two staves in 3/4 time. The top staff is the bass line, and the bottom staff is the drum line. Both staves show a pattern of a dotted quarter note followed by an eighth note, indicating anticipatory accompaniment.

El Tumbao tiene su construcción basado en el movimiento rítmico y armónico que permite el acompañamiento de la música. Se utiliza en las secciones, las cuales algún músico improvisa o en la introducción al tema principal. Aquí se muestra unos ejemplos de tumbaos básicos en el contrabajo.

Ejemplos de tumbaos del Son cubano.



Es importante reconocer el concepto “Montuno” en el Son, ya que debemos distinguir dos grandes elementos, primero el nombre Son Montuno se debe originalmente al Son del Monte que es lo que significa o también conocido como del campo, y segundo del montuno como la estructura interna del Son que refiere a la sección, la cual entra el coro y este se alterna con las guías instrumentales o pregones del cantante.

Como ejemplo se muestra la transcripción de un conocido Son llamado “Yo si como candela”, que en su estructura ya existe el montuno, el cual hace referencia a guías instrumentales con las trompetas y contiene los pregones ejecutados por el cantante.

En el análisis de la línea de bajo de este Son nos encontramos con una introducción la cual es ejecutada por todos los instrumentos al unísono, teniendo una duración de siete compases, la que no contiene la clave superpuesta en la composición, pero si se inserta cuando entra la voz y comienza la marcha instrumental del son. Es importante conocer cuando este Son entra en el montuno, debe considerarse que esta sección del estilo queda “libre” a la improvisación instrumental o pregones del cantante, siendo alternada con el estribillo de la canción. Esta ejecución de dejar el montuno en forma “abierto” consiste en que las cantidades de compases que se utilizan para improvisar son libres, el solista debe guiar su improvisación para cambiar la sección cuando este desee terminarla, o en su defecto se debe esperar la indicación del director para cambiar la sección. En este caso la sección del montuno contiene una forma cerrada, que es todo lo contrario a la forma libre de improvisación, la cual tiene la cantidad de compases designada para que el solista expulse su lenguaje. Debido a esto, es que en las grabaciones no quedan las secciones abiertas, ya que para grabar se planifica la estructura completa de la composición y se prefiere la forma cerrada.

Como se puede apreciar la línea de bajo apoya en algunos casos la parte fuerte de la clave y va generando regularmente el bajo anticipado característico ya en esta formación del Son cubano.

IV. II El Contrabajo y la Clave

El contrabajo en el Son cubano cumple una función rítmica-armónica importante en el desarrollo del estilo, como lo mencionamos anteriormente podemos encontrar dos grandes formas de acompañar el Son, ya sea de la manera tradicional con acompañamientos que no buscan concordar con la clave, sino más bien acompaña la mecánica desarrollada por la percusión, lo cual generaba que rara vez el bajo estuviese en contraposición con la clave. La segunda forma, ya en la evolución del estilo nos entrega más información, la cual crea en el contrabajo un papel importante, ya que como los demás instrumentos comienza a interrelacionarse con la clave apoyando la sección fuerte de ésta y también ejecutando el bajo anticipado, dando cabida a armonías un poco más elaboradas.

“La mayor dificultad que ofrece este fenómeno es la de que no existe un sistema único para insertar estos ciclos dentro de una parte musical, pues desde su aparición como parte fundamental del ritmo y sabor latino, se ha considerado algo que “se siente” y que el músico debe saber o más bien “sentir” donde está colocada correctamente.” (Del Puerto, Carlos. El verdadero Bajo Cubano. Sher music co. 1994)

En la ejecución del estilo nos encontramos con varias formas de acompañar desde la línea del bajo, es en esta ejecución donde ejemplificaremos como actúa el bajo y la clave sobre algunos ciclos armónicos. Es de considerar que existen muchas excepciones de ejecución según la melodía que es quién define el movimiento de la clave característica y su acompañamiento rítmico y armónico.

En un ciclo armónico I – IV – V7 – IV – I característico de la música popular cubana, si se comienza con la tónica la clave generalmente va en la posición 2-3, lo cual genera que el bajo anticipado apoye la sección fuerte de la clave.

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Contrabajo', is in bass clef and common time. It features a sequence of chords: C, F, G7, F, F. The bottom staff, labeled 'Clave 2-3', is in a 2/3 time signature and shows a rhythmic pattern of quarter and eighth notes, starting with a quarter rest followed by a quarter note, then a quarter note followed by an eighth rest, and so on, ending with a quarter note and a double bar line.

En el caso que la clave comienza sola, debemos considerar entrar bien en los ciclos armónicos y rítmicos del patrón del Son. Por ende es fundamental comenzar en el último tiempo de la sección de la clave, utilizando el bajo anticipado, en este caso utilizaremos

también la misma secuencia armónica para evidenciar esta forma de insertarse en la música desde la línea del bajo.

Otro ejemplo importante de conocer es que si el Son comienza armónicamente con la dominante el proceso de inicio de la línea del bajo buscará siempre empezar con el ciclo apoyando la parte fuerte de la clave, la cual en su ejecución no debe anticiparse, debe ejecutar al unísono con la clave la sección fuerte de ésta, para luego ejecutar el bajo anticipado.

En el caso del acompañamiento de la línea de bajo más evolucionada a la manera tradicional, ésta cumple con el objetivo de poder apoyar y estar en concordancia con las secciones fuertes y débiles de la clave de Son. Un ejemplo sobre la manera correcta de insertar la línea de bajo nos entrega el bajista Oscar Stagnaro, ya sea ésta en la dirección de la clave.

The image displays three systems of musical notation for Contrabajo (Bass) and Clave. Each system consists of two staves. The top staff is for the Contrabajo, written in bass clef with a common time signature (C). The bottom staff is for the Clave, written in a high clef with a common time signature (C). The first system shows a correct alignment where the Clave pattern starts on the first beat of the measure. The second system shows an incorrect alignment where the Clave pattern starts on the second beat. The third system shows a complex bass line with a Clave pattern that is out of phase with the bass notes.

(Stagnaro, Oscar. The Latin Bass Book. Sher music co. 2001).

En estos ejemplos de líneas de bajo, podemos apreciar los mismos conceptos que hemos hablado al momento de saber cómo se inserta la clave, ya que el bajo apoya las secciones fuertes y débiles. Cabe decir que el primer ejemplo es el correcto y el que lo sigue sería la denominada clave atravesada, clave montada o fuera de clave.

IV. III El Contrabajo y sus variantes en el Son cubano.

El Contrabajo en el Son, como lo hemos apreciado con anterioridad tiene una construcción rítmico-armónica muy característica del género, que consta en un acompañamiento tradicional y otro más elaborado que toma los elementos fuertes y débiles de la clave y a su vez incorpora el bajo anticipado. Estos andares de la línea del bajo no son estáticos como un método o ejercicio musical puede ejemplificarlo, más bien en la realidad sonora de los ejecutantes del estilo en sus orquestas buscaban variantes, las cuales entregasen un nuevo recurso, que también da una variante en la rítmica del bajo, sin perder de vista la relación con la clave.

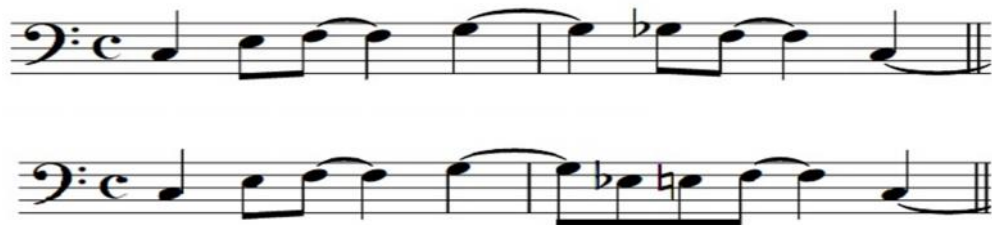
En este ejemplo de variación de la línea del bajo en el Son debemos considerar que no debe perderse la relación con la clave y tampoco el bajo anticipado que es característico del género.

The image displays five staves of musical notation for the double bass, each labeled with a number from 1) to 5). The notation is in bass clef and common time (C). Each staff shows a different rhythmic variation of the bass line, with notes and rests arranged to illustrate various patterns and accents. The first staff (1) shows a simple pattern of quarter notes. The second (2) introduces eighth notes. The third (3) features a more complex pattern with eighth and sixteenth notes. The fourth (4) continues with eighth notes and includes a triplet. The fifth (5) shows a highly rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Estas variantes ejemplificadas anteriormente son subdivisiones rítmicas agregadas al acompañamiento, las cuales integran notas del acorde que amplían el registro sonoro en el cual se desenvuelve la línea del bajo, ya sea su tercera o quinta para lograr así un acercamiento diatónico al acorde que lo sucede. Esto se puede hacer en la sección que guste de la clave, siempre y cuando se respete lo mencionado anteriormente.

Otro ejemplo importante para el desarrollo de variantes del contrabajo en el Son, es la utilización de elementos armónicos los cuales ayuden a generar tensiones rítmico-

armónicas, esto se logra ocupando aproximaciones cromáticas, siempre y cuando mantengamos las reglas básicas de acompañamiento de la clave y el bajo anticipado.



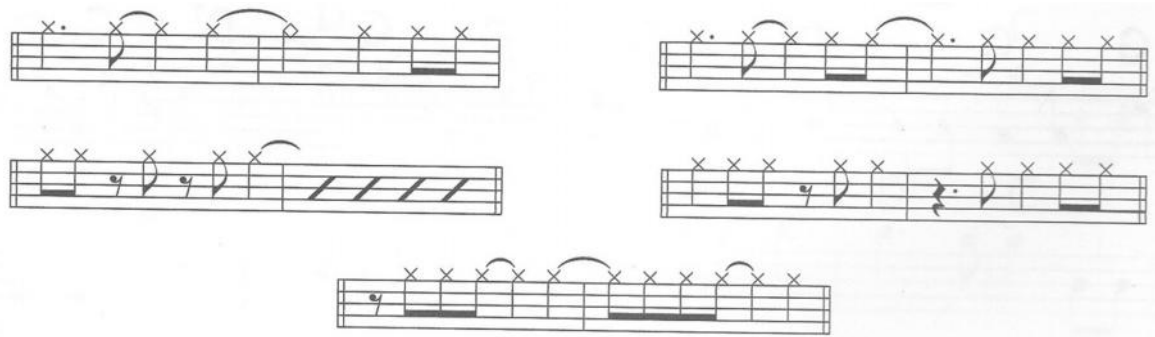
Dado este ejemplo es de suma importancia aclarar que el movimiento cromático es utilizado con nota de paso superior o inferior.

Existen conceptos de tensión musical, los cuales suman al ya expuesto por la armonía, como lo son las aproximaciones cromáticas y diatónicas. Es bueno conocer también las tensiones rítmicas, que nos proporcionan un nuevo aire a la ejecución de la línea del bajo en el estilo. En este caso para ejemplificarlo sencillamente se basa en dos acordes para no extender la armonía, ya que lo importante es la visualización de las variantes rítmicas.



Como resumen de todo lo anterior expuesto, se puede generar un panorama rítmico de acompañamiento de la línea de bajo que resulta independiente a la armonía, procurando siempre acompañar a la clave.

Ejemplos rítmicos de variantes:



(Stagnaro, O. The Latin Bass Book. Sher music co. 2001).

Este estilo y su acompañamiento entregó a la música popular cubana nutridas y variadas formas de expresar la musicalidad de aquel pueblo. Es por eso que el Son dio pie a la evolución de la música popular, dado esto es importante conocer que algunos acompañamientos de la línea del bajo compartían la ejecución y también se mezcló con otras polirítmias del folclor y la música popular. Ejemplo de esto es el Bolero Son, que en la confección de la línea del bajo es similar a la del Son tradicional y contiene el montuno en su estribillo lo cual abre la libertad de que el ejecutante utilice las variantes típicas y concordantes con la clave en esa sección.

Otro estilo que nace a raíz del Danzón y el Son cubano es el Mambo, creado por los hermanos López, consiste en un mezcla de ambos estilos ejecutado de una manera más rápida. El Mambo también se ayuda del bajo tradicional del Son, pero la característica de este es que se ejecuta de una forma donde la rítmica se hace notar acortando la duración de la nota.

La Guaracha, otro estilo popular cubano, se nutre desde el cinquillo cubano, ocupa en la estrofa el acompañamiento del Son tradicional y cuando pasa a los pregones o guías instrumentales se transforma ocupando células rítmicas de la sección fuerte del cinquillo y/o de la clave. Esta célula rítmica también fue ocupada por el Son en la parte del montuno como otra variante más del estilo.



Otro estilo importante de mencionar en las variantes y mezclas que nos entregó el Son cubano es el Son Cha, género popular cubano que en la línea de bajo nos entrega una nueva variedad de posibilidades de ejecución. Cabe recordar que todo estilo popular cubano está predeterminado por la clave que este contenga, por ende cada patrón seguirá correspondiendo a la clave.

E- A7 D

Cha

Son

Son-Cha

Son-Cha

Son-Cha

En este ejemplo se demuestra la fusión entre ambos estilos en la línea del bajo y también nos expone algunas variantes en las cuales aplica tensiones rítmicas y armónicas.

Yo si como candela

Clave 2-3

Chapottin

Contrabajo *intro*

Cb. *Clave 2-3*

Cb.

Cb.

Cb.

Cb. *"Montuno"*

Cb.

Cb.

Cb.

Cb.

Cb.

Conclusiones

El estudio del Son cubano y su análisis da cuenta de la importancia del género en el desarrollo de la cultura en su país, la conservación de sus costumbres y tradiciones, su llegada a la capital y su expansión al mundo, todo esto visualizado debido al registro auditivo que se posee y la importancia de la tradición oral como herencia musical. Generar una escritura musical en formato partitura es relevante para poder llevar a cabo comparaciones concretas, ya sea en la relación de la clave con el estilo, o bien con el comportamiento del contrabajo en las distintas formas de ejecutar el Son, teniendo en consideración la forma tradicional de ejecutarlo, que refiere a la forma campesina, y a su evolución en lo musical cuando este llegó a las grandes escenas de La Habana.

El Son cubano, la Clave y el Contrabajo como análisis y método de investigación es un acercamiento del estudio formal al estilo popular del Son, el cual pretende dar inicio a futuras investigaciones de la música popular, debido a la posibilidad de herramientas generadas en el lenguaje musical académico podemos integrar a tan valiosas costumbres propias de una civilización que evolucionó su forma de expresión en base a las necesidades creadas por cada pueblo.

Se genera un panorama histórico, político y social de Cuba el cual permite demostrar la evolución de un pueblo marcado por la esclavitud y el mestizaje de costumbres originarias debido a la multiculturalidad desarrollada en la isla. Tener consideración que el estilo evolucionó de tradiciones que hasta el día de hoy están presentes en su cultura, como lo es el Changüí, tradición de la provincia de Guantánamo, ésta a su vez utiliza la herencia de pregunta y respuesta del canto africano, traídos a la isla durante los siglos XVI y XVII por las potencias conquistadoras europeas.

El Son cubano desde su legado escrito y oral nos permite hoy en día conocer aspectos fundamentales de su construcción musical, su estética e influencia que ha recibido en su evolución. Desde su entrada a la Habana, sus cambios de instrumentos por necesidades acústicas del estilo, formación de agrupaciones como tríos, sextetos y septetos marcaron una forma tímbrica de ejecutar el Son. Siendo estos reconocidos tanto por el medio nacional como también a nivel internacional.

Con elementos concretos musicales se da cuenta de la importancia de la Clave en el estilo como elemento fundante de su creación, su correcta posición de acuerdo a la melodía, su relación con el Cinquillo cubano en relación al apoyo natural de la síncopa que este genera. También como la música debe introducirse a la estructura de la Clave si es que esta comienza de manera autónoma antes de que la orquesta comience a ejecutar el ritmo.

Desglosar los elementos propios de la construcción del Son, son relevantes para conocer el estilo, análisis de sus letras con datos que refieren a la necesidad expresiva de un pueblo, conjunto con la poesía de importantes autores de aquella época. La instrumentación es quien muestra su evolución desde su inicio hasta nuestros días con nuevos timbres integrados a la necesidad de la expansión del Son, no sólo en Cuba sino también en todo el mundo, todo gracias a la producción discográfica de bandas importantes y también la radio difusión otorgada por los medios de las primeras décadas del siglo XX. Otro elemento a desglosar es su forma estructural, debido a su arraigo popular este estilo consta de variadas formas, lo cual nos genera un panorama de secciones las cuales son ocupadas en el estilo, la sección característica y propia del estilo es el Montuno, la que en su construcción puede tener la libertad de ser una sección abierta para la libre improvisación de un solista o cantante que recita sus guías o puede ser de sección cerrada la cual contiene las repeticiones de la sección definida para seguir con el desarrollo de la canción. Esta sección por lo general va acompañada del coro con alternancia con las guías o improvisaciones instrumentales.

El desarrollo del contrabajo en el estilo es un objetivo claro de investigación metódico de este escrito, esto se logra a través de transcripciones de canciones, y también de pequeñas células rítmico-armónicas con las que se construyen las líneas del contrabajo en el estilo, la relación de la clave con el instrumento es de suma importancia al momento de poder ejecutar el estilo para no incurrir en formas de ejecutarlo con la clave atravesada o con la clave montada. También ejemplificar en el lenguaje escrito las variantes y transformaciones que obtuvo de acuerdo a la influencia de varios estilos la forma de ejecutar la línea de bajo llamada Tumbao en el Son. Dar cuenta de los grandes exponentes del contrabajo en Cuba nutre de información para los especialistas de este instrumento, a poder conocer a quienes de una u otra manera ejecutaron y evolucionaron el estilo.

Luego de lo anteriormente mencionado es importante inferir que el Son Cubano es un importante género musical reconocido en todo el mundo por su complejidad musical y cadencia rítmica, siendo este un estilo el cual ha influido durante la evolución de la música

popular cubana y es de considerar que sigue siendo una forma de expresión del pueblo, tanto de músicos como poetas para poder seguir evolucionando el estilo que mejor representa de la mezcla real de un país de tantas influencias raciales durante la construcción de su nación.

Bibliografía

Del Puerto, Carlos, Vergara, Silvio. *"El verdadero bajo cubano"*. Estados Unidos. Sher Music Co 1994. ISBN: 1-883217-01-6.

Bas, Julio. *"Tratado de la forma musical"*. Buenos Aires, Argentina. Ricordi americana 1992. ISBN: 950-22-0168-X.

Zamacois, Joaquín. *"Cursos de formas musicales"*. Barcelona, España. Editorial labor. 1990. ISBN: 8433578367.

Leymarie, Isabelle. *"Cuban Fire, La música popular cubana y sus estilos"*. Madrid España. Ediciones Akal 2005. ISBN: 84-460-1319-3..

D. Fregtman, Carlos. *"El Tao de la Música"* Buenos Aires, Argentina. Editorial Estaciones 1985. ISBN: 950-671-000-7.

Carisch. *"The best of Latin Standards"* Buenos Aires, Argentina. Editorial Argentina de música internacional 1945. ISBN: 88-507-0647-2

Reynoso, Carlos. *"Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización."* Volumen 1 "teoría de la simplicidad." Buenos Aires, Argentina. Editorial SB 2006. ISBN: 987-1256-03-5

Acosta, Leonardo. *"Música y descolonización"* Caracas Venezuela. Fundación editorial El perro y la rana. 2006. ISBN: 980-396-349-X

Morales, Ed. *"Guía de la música latina"*. España. Editorial Robinbook. ISBN: 978-84-96924-88-8

León, Argeliers. *"Música folklórica Cubana"*. Cuba. Ediciones del parlamento de música de la biblioteca nacional "José Martí". 1964. ISBN: 691-25663.

León, Argeliers. *"Del Canto y el Tiempo"*. Cuba. Editorial Pueblo y Educación. 1974. ISBN: 1400-00042-832.

Giro, Radamés. *"Panorama de la Música Popular Cubana"*. La Habana, Cuba. Editorial Letras Cubanas. 1995. ISBN: 959-10-0441-9.

Orovio, Helio. *"Diccionario de la Música Cubana"*. La Habana, Cuba. Editorial Letras Cubanas. 2002. ISBN: 9789591000484

Stagnaro, Óscar. *"The Latin Bass Book: A Practical Guide"*. San Francisco, CA, Estados Unidos. Sher Music Co. ISBN: 1-883217-11-3.

Espel, Guillo. *"Escuchar y escribir música popular"*. Buenos Aires, Argentina. Melos Ediciones Musicales S.A. ISBN: 978-987-611-237-6.

Fernández, Daniel. *"El Changüí, origen, características, vigencia y perspectivas."* Guantánamo, Cuba. Editorial J.C.M. ISBN: 1988-7833.

