

LA GUITARRA DE SON

UN MÉTODO PARA SU APRENDIZAJE
EN DIFERENTES TONOS

LIBRO PRIMERO



FRANCISCO GARCÍA RANZ
RAMÓN GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ



Edición Digital 2021
La Manta y La Raya

FRANCISCO GARCÍA RANZ
RAMÓN GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ

LA GUITARRA DE SON

UN MÉTODO PARA SU APRENDIZAJE

EN DIFERENTES TONOS

LIBRO PRIMERO

LA MANTA Y LA RAYA.ORG

TALLER DE GRÁFICA LA HOJA

TEPOZTLÁN / MORELOS

2021

Fotografía

BULMARO BAZALDUA BULNES, P. 26., 48.

AGUSTÍN ESTRADA, PP. 8, y 106.

FRANCISCO GARCÍA RANZ, PP. 23 y 38.

ARTURO TALAVERA, P. 84.

Gráfica

ALEC DEMPSTER

“LA PETENERA”, P. 6,

“JUAN POLITO BAXIN”, P. 58,

“JUAN ZAPATA E ILDEFONSO MEDEL”, P. 72.

Primera edición, 2002, en Cuadernos de Cultura Popular,
Instituto Veracruzano de la Cultura, Xalapa, Veracruz.

Segunda edición, 2010, en Monografías
Taller de Gráfica La Hoja, Tepoztlán Morelos

Edición Digital 2021

La Manta y La Raya, www.lamantaylaraya.org

Taller de Gráfica La Hoja, México

DR

© FRANCISCO GARCÍA RANZ Y RAMÓN GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ

© TALLER DE GRÁFICA LA HOJA

Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Dirección General de Vinculación Cultural

ISBN: 978-607-00-3818-1 (Libro primero)

ISBN: 978-607-00-3817-4 (Obra completa)

Hecho en México

ESTE TRABAJO LO DEDICAMOS A
NUESTROS MAESTROS,
GENTE SENCILLA Y GENEROSA;
DE QUIENES APRENDIMOS LO MUCHO
O POCO QUE SABEMOS Y CON QUIENES
QUEDAMOS EN DEUDA...



La Petenera (Alec Dempster).

ÍNDICE

PRÓLOGO	7
INTRODUCCIÓN	9
1 LA GUITARRA DE SON.....	13
2 LAS NOTAS MUSICALES	27
3 AFINACIÓN DE LA GUITARRA DE SON.....	35
4 POSTURA Y TÉCNICA PARA TOCAR LA GUITARRA DE SON.....	39
5 LAS NOTAS DE LA GUITARRA Y SU ESCRITURA MUSICAL.....	43
6 LOS TIPOS DE COMPÁS.....	49
7 LOS TONOS DE LA GUITARRA DE SON.....	59
8 ESTRUCTURA MUSICAL DE LOS SONES JARochOS.....	67

APÉNDICES

I EJERCICIOS.....	73
II ACOMPAÑAMIENTO CON JARANA.....	85
◆ GLOSARIO	93
◆ BIBLIOGRAFÍA	97
◆ DISCOGRAFÍA	98
◆ AGRADECIMIENTOS	101
◆ ÍNDICE DE GRABACIONES	102



PRÓLOGO EDICIÓN DIGITAL 2021

LLEGAMOS finalmente a esta nueva edición del LIBRO 1 de *La guitarra de son, un método para su aprendizaje en diferentes tonos*, un trabajo publicado originalmente en 2002, por el IVEC, dentro de la serie Cuadernos de Cultura Popular. Sin dejar de reconocer el gran esfuerzo que se hizo durante 2001, esa primera edición, como hemos comentado antes, salió a la luz pública lamentablemente con muchísimos errores editoriales, omisiones, etc.; como autores desilusionados consideramos la edición impresentable. Pagamos caro el cambio que ocurrió en la Editora de Gobierno cuando la formación y edición de los libros pasó de modo analógico a digital.

Una segunda edición de la obra se publicó en 2010 con un tiraje muy limitado. Desde ese entonces consideramos que más que hacer un tiraje en papel, la obra debía publicarse en formato digital PDF y distribuirse de manera gratuita.

Esta segunda edición digital 2021 del LIBRO 1 de *La guitarra de son*, a 20 años de haberse iniciado este proyecto editorial, el trabajo ha sido revisado una vez más y se han hecho modificaciones mínimas con respecto a la edición 2010, sin embargo, se han eliminando repeticiones y explicaciones redundantes. El cambio más importante en esta edición, es la introducción del término *temple*, muy común todavía en algunas tradiciones latinoamericanas (Perú, Bolivia, Chile, ...). La idea del *temple*, un concepto elemental que existe desde antes de que las notas musicales tuviesen nombre, nos ha servido para explicar con mayor claridad y nombrar algo que habíamos planteado antes y que se nos dificultaba nombrar y todo esto en relación con el a veces confuso asunto de los *tonos* tradicional de la guitarra de son y la jarana jarocho.

F. GARCÍA RANZ

TEPOZTLÁN, MOR.

Marzo 2021.



*Son de montón,
(foto A. Estrada).*

INTRODUCCIÓN

A PARTIR de la década de los 80, el interés por aprender a tocar y bailar el son jarocho tradicional ha resurgido y crecido notablemente, no solamente dentro de su espacio geográfico y cultural tradicional, el Sotavento, sino también y de manera significativa fuera de esta región; particularmente en ciudades de otros estados del país (México D.F., Puebla, etc.) e inclusive se ha internacionalizado y se enseña y practica en otros países. Es hasta finales de los 80 y en particular durante los 90, que en algunas *Casas de la Cultura* del sur del estado de Veracruz se empezaron a hacer esfuerzos para incluir, dentro de sus actividades culturales, la enseñanza del baile o zapateado de tarima en sus estilos tradicionales (no de ballet folklórico) así como la manera tradicional de interpretar los sones jarochos más populares del género con los instrumentos propios del fandango o huapango jarocho, principalmente: la jarana jarocho y la guitarra de son.

En lo concerniente a la música, la forma en que se ha tratado de cubrir esta necesidad es contratando músicos (jaraneros o guitarros) de la comunidad o de poblados cercanos para transmitir o enseñar a todos los alumnos interesados sus conocimientos musicales de acuerdo con la tradición oral. Sin embargo, la edad avanzada de algunos, la falta de estímulos adecuados y sobretodo el deceso en los últimos años de un número significativo de ellos, dejan un vacío difícil de llenar. Por otra parte,

los documentos, métodos o materiales de apoyo en los que se haya intentado sistematizar y facilitar el aprendizaje de alguno de los instrumentos propios del son jarocho son, hasta la fecha, son escasos y, en algunos casos, creemos, poco satisfactorios.

En particular, la enseñanza y aprendizaje de la guitarra de son, también conocida como *requinto jarocho*, presenta dificultades importantes dada la cantidad de variantes melódicas que pueden emplearse para su interpretación. Sin embargo, resulta interesante descubrir que a pesar de la gran complejidad del instrumento, la enseñanza de éste es muy susceptible de ser sistematizada y encauzada mediante un método didáctico. Nuestra intención es que el método de aprendizaje que presentamos sea un aporte a la tarea que vienen realizando muchos maestros y músicos de promover y difundir este aspecto de la cultura sotaventina.

Este trabajo va dirigido a todo aquél que desee aprender a tocar la guitarra de son siguiendo un método que requiere principalmente la voluntad de aprender y que proporciona, creemos, la información más útil, tanto práctica como teórica, para establecer una base musical amplia y sólida en su aprendizaje. El reto que nos hemos impuesto es el de ofrecer un método suficientemente sencillo, pero no por ello superficial.

Por otra parte, con este trabajo no se pretende simplificar, encasillar y finalmente con-

denar a los sones a un número de formas y estructuras rígidas. De alguna manera estos son los riesgos que encierra el transcribir la música que tradicionalmente se ha transmitido, recreado y transformado a través de su historia por medio de la tradición oral. Por el contrario nuestra intención es la de establecer un marco de referencia amplio en donde se identifican las plantas o patrones básicos, frases melódicas y cadencias musicales distintivos de cada son, presentando para ello algunas variantes de los estilos personales y regionales más importantes. Esto puede verse como un primer acercamiento a los sones que se estudian y un punto de partida que tiene como propósito facilitar desde un principio el aprendizaje, dejando entrever con cada lección las inmensas posibilidades del género, y sin dejarse de fomentar la creativa de los futuros músicos. Este es un aspecto del que no dejaremos de insistir a lo largo del método. Al respecto cabe recordar las palabras de uno de los últimos grandes maestros y virtuoso de la guitarra de son: don Francisco Chico Hernández, que en cierta ocasión, al hablarnos del arte del son jarocho, y en particular de la guitarra de son y sus fronteras, nos confesó: *Cuanto más le buscas, más le encuentras... la música es infinita.*

❖ *Propuesta del método*

En el presente método se definen y proporcionan los elementos necesarios para aprender a tocar la guitarra de son a través de ejercicios de dificultad progresiva hasta llevar al músi-

co principiante a tocar varios sones completos, con sus características fundamentales. Para ello, se emplean paralelamente dos sistemas de notación musical que se complementan mutuamente: el *pentagrama*, que es el sistema de notación musical formal de la música occidental, y la *tablatura*, sistema que se utilizó desde el siglo XVI en Europa para escribir música para vihuela y guitarra de varios órdenes.

La tablatura, cuyo uso para escribir música para guitarra sexta y otros instrumentos de cuerda (mandolina, bajo, banjo, etc.) prevalece hasta nuestros días, es una notación muy práctica que facilita la ubicación de las notas sobre el diapasón de la guitarra, indicando además la digitación más adecuada, pero que requiere complementarse con indicaciones rítmicas que definen el compás y la duración de las notas. Para ello, la escritura en paralelo de las notas en el pentagrama con su duración precisa llena la carencia del sistema de la tablatura. Si bien no es la intención, como parte del método, enseñar a leer la notación musical escrita en pentagrama, sí es conveniente –en mayor o menor grado– interpretar el tipo de compás y la duración de notas y silencios a través de los signos de la escritura musical. Para salvar esta limitación, se incluye como material complementario grabaciones de cada uno de los registros, ejercicios y patrones musicales contenidos en el método. De esta manera, el músico aprendiz que no sepa o tenga dudas interpretando la escritura en pentagrama podrá aprender las digitaciones correspondientes de los ejercicios y sones jarocho aquí presentados

a través de la tablatura y comprobar o corregir la rítmica de los mismos a través de los registros sonoros correspondientes.

El método de aprendizaje se desarrolla a través del estudio de *patrones melódicos* específicos de cada son y correspondientes a frases musicales completas. Una de las características fundamentales de la estructura musical de los sones jarocho es la repetición encadenada de una colección de *patrones rítmico-armónicos*,⁽¹⁾ característicos de cada son, sobre la que se desarrollan las frases melódicas de la guitarra de son y el canto correspondiente. Para cada uno de los sones jarocho estudiados se definen los patrones rítmico-armónicos básicos característicos correspondientes, compuesto por dos o más compases. A su vez cada patrón melódico que se presenta se desarrolla teniendo como referencia alguno de los patrones rítmico-armónicos básicos.

El método completo está desarrollado en cuatro partes y se estudian tres diferentes *tonos* tradicionales de la guitarra de son conocidas como: *por cuatro*, *por dos* y *por variación*:

LIBRO I	<i>Bases del método;</i>
LIBRO II	<i>Sones por cuatro;</i>
LIBRO III	<i>Sones por dos; y</i>
LIBRO IV	<i>Sones por variación.</i>

En el LIBRO I se establecen las bases técnicas y teóricas del método de aprendizaje, para continuar con cualquiera de los demás libros de la serie.

Dentro de la vieja tradición musical del son jarocho se recurría al uso de diferentes *temples*

(afinaciones) y *tonos* tradicionales, tanto para las jaranas como para la guitarra de son, algunos de estos prácticamente extintos. Cuando se cambiaba de tonalidad (más frecuente antes que ahora) los instrumentos podían usar el mismo *temple*, subiendo o bajando su afinación (con las limitaciones que eso tiene) o cambiar de *tono* lo cual implica en muchos casos cambiar también el *temple* del instrumento.⁽²⁾ Al nombre particular del *tono* se le añade la partícula *por*; en algunos casos el nombre del tono está asociado a una tonalidad (*por Sol*, *por Re*, etc.); al nombre de la cultura o lugar de donde proviene (*por chinanteco*, *por huayapeño*, *por abajeño*, ...), el concepto (*por variación*, *por dos*, *por cruzado*, ...) o del instrumento que supuestamente proviene dicho tono (*por bandola*).

Retomamos en este trabajo el término musical “temple” para referirnos al templado de las cuerdas y su afinación con respecto a un tono musical de referencia. Un término tal vez antiguo, reportado en España desde los años 1500 (siglo XVI),⁽³⁾ que aún se conserva para nombrar a las diferentes afinaciones de la guitarra peruana o del charango andino, las cuales no son pocas. Temple lo utilizamos para llamar simplemente a la relación que existe entre los sonidos (musicales) que emiten las cuerdas del instrumento al aire, esto es la al-

⁽¹⁾ Daniel Sheehy (1979).

⁽²⁾ Común entre los instrumentos de la antigüedad, o relacionados con ellos, es el desarrollo de diferentes temples o afinaciones que favorecían con recursos y accesibilidad la ejecución en el instrumento de acuerdo con la tonalidad que se adopta para la interpretación. Común también, por ejemplo, en la *guitarra de blues* o en la *guitarra de fado* de Portugal
3 Ver Cap. 1 *Apuntes históricos*.

tura⁽⁴⁾ relativa entre estas; un concepto independiente del tono musical de referencia, que por otra parte, sospechamos que los músicos de la tradición han manejado desde siempre, antes de conocer el nombre de las notas. Con el “temple común” que se utiliza hoy en día, se puede tocar en los tonos *por cuatro* y *por dos*. Entramos aquí en un problema con respecto al término “tono” en música y su uso en el idioma español; éste se puede referirse: i) a la altura, más grave o más aguda, de un sonido; una propiedad física relacionada con la frecuencia de vibración del objeto sonoro. ii) También se utiliza como unidad, en términos de frecuencias relativas, para definir la distancia entre las notas de una escala musical en tonos y semitonos; cada dos trastes en la guitarra de son (y en todos los instrumentos de cuerda trasteados que conocemos) ‘equivale’ a un tono (Cap. 2). iii) El término “tono” también se utiliza como sinónimo de tonalidad; esto es, a la tónica, escala y acordes asociados a una obra musical. Y finalmente el término *tono*, que utilizamos en cursivas en caso de confusión, para referirnos a los *tonos* de guitarra de son (Caps. 3 y 7) y de

la jarana, que definen los *puntos sobre el diapasón* (otro término antiguo) de la guitarra de son, o de la jarana, asociados con la escala y acordes de la tonalidad elegida para tocar.

En lo concerniente al tono musical de las transcripciones en pentagrama, grabaciones de ejemplos, ejercicios, etc., el método está desarrollado para aprender a tocar con la guitarra afinada para tocar *por cuatro* en tono de Do (Libro II), *por dos* en tono de Fa (Libro III) y *por variación* en tono de Sol (Libro IV). Sin embargo, como se explica más adelante esto no es una limitante ya que las transcripciones de los patrones melódicos en tablatura se pueden considerar independientes del tono musical de referencia, pero conservando el temple correspondiente.

Las características organológicas generales del instrumento, aspectos relacionados con su construcción, tamaño y tesitura, se tratan a continuación en el Capítulo 1. Un glosario con los términos técnicos musicales más importantes empleados a lo largo del método se presenta al final del libro.

F. GARCÍA RANZ Y
R. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ
TEPOZTLÁN, MOR.
XALAPA, VER.
Marzo de 2021.

⁴ La altura (asociada con la frecuencia de vibración) junto con la duración, la intensidad y el timbre, forman las cuatro cualidades esenciales del sonido.

1 LA GUITARRA DE SON

LA GUITARRA de son es uno de los instrumentos fundamentales de la organología popular del Sotavento mexicano (Veracruz, Oaxaca y Tabasco). Propia de la cultura jarocho y emparentada con los primeros instrumentos de púa llegados en el siglo XVI a la Nueva España (así como con la evolución de éstos en los siglos posteriores), la guitarra de son, en su forma genérica, se conoce tradicionalmente en una amplia variedad de formas, nombres y tamaños que se distribuyen por las diferentes regiones que integran al Sotavento, a saber: las grandes

regiones del Papaloapan, los Tuxtlas y del Coatzacoalcos.⁽¹⁾ Las distintas guitarras conforman una familia completa de instrumentos de cuerda punteada notablemente diversa, original y de amplia tesitura en su conjunto. Hasta la fecha la clasificación general de esta familia ha sido parcial o incompleta. Se presenta a continuación una descripción organológica detallada de este cordófono junto con una clasificación general de la gran familia, o familias, que las diferentes guitarras forman en todas sus variedades regionales.



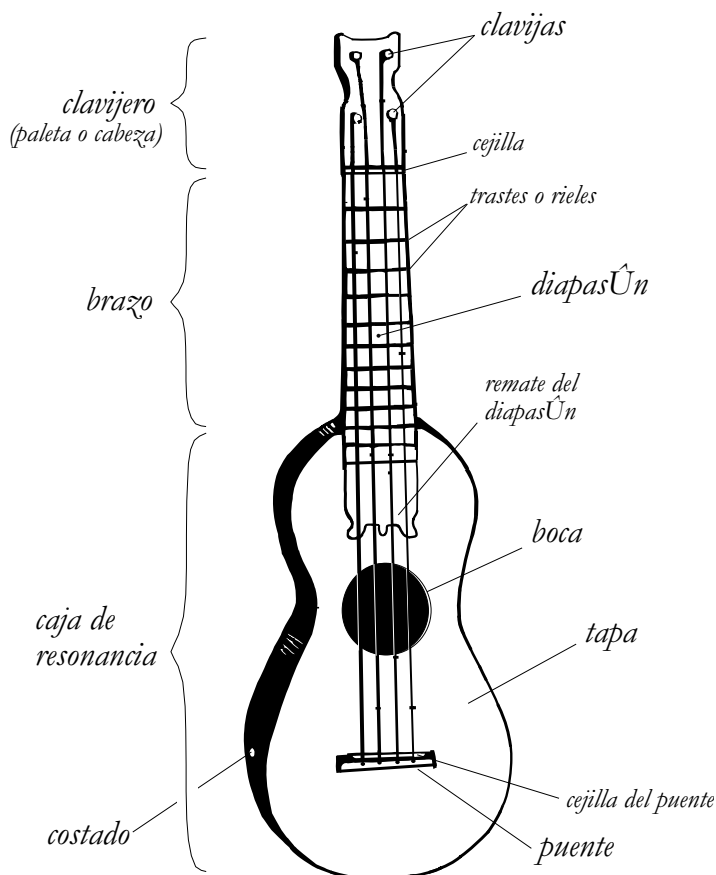
Región del Sotavento.

❖ Descripción, clasificación y terminología

La guitarra de son se describe como un cordófono punteado compuesto, con portacuerdas en forma de mango, unido a la caja de resonancia y añadido como cuello o brazo sobre el que está colocado (en la cara anterior) un diapasón trasteado; la parte extrema del brazo termina en una pala o cabeza un poco más ancha que el mismo brazo o mástil e inclinada ligeramente hacia atrás. La caja tiene el fondo plano y presenta forma de ocho con clara delimitación de su tapa, lados o costados y fondo. Posee una abertura o boca (*voz*) circular en

la tapa. En la pala está el clavijero compuesto tradicionalmente por clavijas posteriores de fricción (en su defecto clavijas mecánicas) para cada una de las cuerdas que se tensan desde el puente –colocado sobre la tapa, entre la boca y el borde inferior de la tapa– hasta las clavijas correspondientes. Cuenta con dos cejillas (de hueso o madera), una en el extremo superior, delimitando el brazo de la pala, y otra encima del puente. Muy parecida estructuralmente a la jarana jarocho, la guitarra de son tradicional cuenta con cuatro cuerdas sencillas; entre las guitarras de registros agudos (alto o soprano), se encuentran instrumentos con órdenes dobles o *mancuernas*, afinadas, por lo general, al unísono. Se ejecuta con púa o plectro (*espiga*).

Con el nombre *guitarra* o *guitarra de son*,⁽²⁾ se designa a cualquiera de los miembros de la familia, independientemente de su tesitura. Se acepta el nombre *guitarra de son* como nombre genérico del instrumento. De acuerdo con R. Andrés (1995) y otros autores, el término *guitarra* (del árabe *kitâra* y éste del griego *kithára*), arabizado, pasó a Europa a través de España. Así como ocurre con otras familias de instrumentos, a las guitarras de son de menor tamaño se las llama también *requinto*.⁽³⁾ En ámbitos urbanos el término *requinto jarocho* se ha convertido en el nombre genérico del instrumento, extendiéndose su uso a otras partes.⁽⁴⁾ Otros nombres que también reciben el instrumento en sus variedades se reportan más adelante. No existe una clasificación general de las diferentes guitarras debido, entre otra razones, a que no todas las guitarras, en sus distintas tesituras, coexisten tradicionalmente en la



Partes de la guitarra de son.

misma zona o región. Existen, sin embargo, clasificaciones locales o regionales que en algunos casos se contraponen y hacen confusos o contradictorios los intentos de clasificación. Sin embargo de acuerdo con su tesitura podemos clasificar a las diferentes guitarras de son dentro de cinco grupos o familias:⁽⁵⁾

Guitarra grande

Guitarra cuarta

Requinto jarocho

Medio requinto

Requinto primero

Rango de registros

graves o bajos

graves-medios

medios

medios-agudos

agudos o altos



GUITARRA GRANDE



GUITARRA CUARTA



REQUINTO JAROCHO



REQUINTO JAROCHO



MEDIO REQUINTO



REQUINTO PRIMERO

Las diferentes guitarras de son.

Como se explica en el siguiente capítulo, los calificativos: *graves*, *medios* y *agudos*, se refieren a la ubicación de los registros en la escala general de los sonidos. Se llama tesitura, al rango de sonidos o registros que puede producir una voz o instrumento, desde el sonido más grave hasta el más agudo.⁽⁶⁾

LA GUITARRA GRANDE, conocida tradicionalmente como *guitarra vozarrona*, *guitarrón*, *guitarra bordona*, *guitarra bocona*, *guitarra grande*, *guitarra bumburona*⁽⁷⁾, *bajo de espiga*⁽⁸⁾, entre otros nombres que también recibe, es característica de la región del Coatzacoalcos, principalmente de los pueblos y municipios de las faldas y la sierra de Santa Marta (Hueyapan de Ocampo, Acayucan, So-teapan, Chinameca, etc.).⁽⁹⁾ Su difusión fuera de esta región empezó a partir de la década de los 80. Desde entonces la guitarra grande ha

sido incorporada, para dotar de registros bajos, a conjuntos musicales de otras regiones, y se ha popularizado con el nombre de *leona*, *guitarra leona* o *león*. La caja de resonancia de estas guitarras varía entre 47 y 57 cm de longitud, y entre 12 y 18 cm de espesor o profundidad, aproximadamente. La longitud de cuerda llega en los instrumentos más grandes hasta los 68 cm. El ancho de caja (lóbulo inferior) excepcionalmente alcanza los 36 cm. De brazo corto, el número de trastes desde la cejilla hasta la unión del brazo con la caja varía entre 6 y 10 trastes.⁽¹⁰⁾ La tesitura de algunas guitarras grandes –asociada principalmente con el tamaño del instrumento (longitud de caja y cuerda) pero también con la encordadura que se utilice–, puede ser sin embargo hasta una cuarta o una quinta más alta, como *guitarra cuarta* o *barítono*⁽¹¹⁾ (ver Capítulo 2).



Guitarras (vozarronas) de son y jaranas.
(Foto: J.R. Hellmer, años 60, Corral Nuevo,
Veracruz; Fonoteca INAH).

LA GUITARRA CUARTA, también conocida como *guitarra de son entera* o *completa*, *medio guitarrón*, *guitarra cuarta*, *requinto cuarto* o simplemente *guitarra de son*, es propia de la región de los Tuxtlas, del Coatzacoalcos, así como en la región alta y media del río San Juan (Papaloapan); existen testimonios de su presencia hasta Tlaxiaco y Tierra Blanca (*guitarra jabalina*).⁽¹²⁾ Su caja de resonancia varía entre los 40 y 45 cm de longitud, y su espesor entre 8 y 11 cm aproximadamente. Las guitarras cuartas cuentan comúnmente con 9 ó 10 trastes hasta la unión del brazo con la caja. Actualmente se construyen guitarras cuartas de tapa mediana o pequeña pero con cajas de resonancia más profundas (con mayor espesor), llamadas *leoncitas*.

EL REQUINTO JAROCHO, también llamado *requinto completo*, *tres-cuartos de guitarra de son*, *media guitarra*, *requinto tercero*, o simplemente *guitarra de son*, se encuentra en toda la región del Papaloapan así como en los Tuxtlas y, en menor proporción, en la región del Coatzacoalcos. Su caja de resonancia varía entre los 35 y 40 cm de longitud, y entre 6 y 8 cm de espesor. Cuenta, por lo general, con 12 trastes hasta la unión con la caja, a los que se suman cuatro trastes o más, colocados en la parte baja del diapasón que cubre la tapa del instrumento. Es dentro de esta tesitura que se encuentra la mayor variedad de instrumentos empleados en la práctica. A partir de la década de los años 1990 se ha empezado a usar el *requinto de cinco cuerdas*,⁽¹³⁾ añadiendo una cuerda aguda al requinto jarocho tradicional y extendiendo así

el rango acústico del instrumento hasta el de un *medio requinto*; se conocen instrumentos de hasta 22 trastes y para acomodarlos se ha eliminado casi por completo el lóbulo superior derecho de la guitarra para alcanzar con mayor facilidad los últimos trastes.

EL MEDIO REQUINTO se encuentra principalmente en los Tuxtlas y en menor grado en otras regiones. Comúnmente recibe el nombre de *requinto*, *requinto segundo* o *medio requinto*. Algunos instrumentos de este grupo poseen cuerdas dobles y se les nombra *punteadores*. Actualmente es frecuente encontrar punteadores de 4 órdenes de seis cuerdas: primeros dos órdenes dobles y el 3^{ro} y 4^{to} sencillo (bordones). Su caja de resonancia varía entre los 30 y 35 cm de longitud y su espesor fluctúa entre 6 y 8 cm, aproximadamente. Al igual que el requinto jarocho, cuenta por lo general con 12 trastes hasta la unión con la caja y algunos adicionales sobre la tapa del instrumento.

EL REQUINTO PRIMERO, también llamado simplemente *requinto* o *requintito*, es común en los Tuxtlas, y en algunas zonas de la región del Coatzacoalcos y del sureste del Sotavento. No es tan común como los otros miembros de la familia. No es raro, sin embargo, encontrarlo con órdenes dobles así como tampoco es raro encontrar músicos que lo puntean y lo rasguean como jarana.⁽¹⁴⁾ Su caja de resonancia varía entre los 25 y 28 cm de longitud y su espesor entre 4 a 6 cm aproximadamente. Las guitarras primeras llegan a tener entre 9 y 12 trastes hasta la unión con la caja.

Con excepción de la colección de instrumentos de la Casa de la Cultura de San Andrés Tuxtla, la cual se encuentra debidamente clasificada de acuerdo con los nombres de la región tuxteca, no existe una clasificación general. Como es fácil comprobar ésta varía de región en región, además de que no todas las guitarras de son coexisten en la misma zona o región. El criterio de clasificación de acuerdo a su tesitura de la guitarra, resulta el más general y conveniente para los fines de este trabajo. Más adelante se presenta un cuadro ubicando con mayor precisión la tesitura de los cinco grupos en que dividimos a la guitarra de son.

❖ *Construcción*

Tanto la construcción de la guitarra de son como la de la jarana jarocho es eminentemente artesanal, realizadas en muchos casos por los mismos músicos, que alternan el oficio de músico con otras actividades de subsistencia. Las guitarras de son se construyen tradicionalmente de una sola pieza de madera; el cuerpo del instrumento (costados y fondo) junto con el brazo y la pala forman una misma pieza sólida, sin uniones. Para ello se utilizan maderas relativamente blandas de la región, comúnmente el cedro rojo, aunque también se usa la caoba, el *huanacastle* (casi en extinción), el *cucharo*, el *pepe*, el *palo mulato*, el laurel, etc. La parte del bloque que conformará el cuerpo del instrumento se escarba, esculpiendo los contornos y superficies internas de los costados y del fondo de la caja acústica.

A diferencia de las hechuras de *una sola pieza* o escarbadas, existen también instrumentos fabricados a la manera de las guitarras sextas (principalmente requintos jarochos): brazo adherido al cuerpo y caja acústica construida con aros o costillas laminadas (dobladadas al vapor) pegadas al fondo con refuerzos de aro. En los instrumentos construidos de esta manera es común que el clavijero tradicional con clavijas de fricción se sustituya por un clavijero de maquinaria (con ranuras y clavijas de rosca).

Las guitarras de son, al igual que las jaranas, se distinguen también por algún tipo de motivo ornamental en el diseño del clavijero, así como en el remate del diapasón y en la confección del puente. Tanto las clavijas como el diapasón y el puente llegan a construirse con maderas duras, por lo general granadillo, *chagane*, *bocote* o ébano. En cuanto a los trastes, los instrumentos más rústicos poseen trastes de venas de palma o de hueso tallado. En la actualidad los más comunes son los trastes de metal, o *riel*.

❖ *Encordadura*

Todavía hasta los años 1970 en zonas rurales eran comunes las cuerdas de tripa animal (vaca, cochino, gato,...) o inclusive de cáñamo,⁽¹⁵⁾ siendo sustituidas por sedal de pesca en diferentes calibres, simples o trenzados; las cuerdas más gruesas se hacen trenzando tres o más cuerdas de menor calibre para así tener una del grosor adecuado. En la actualidad se ha extendido el uso de cuerdas de nylon co-

merciales para guitarra sexta, lisas y entorchadas en metal, así como las cuerdas para guitarrón de mariachi, entorchadas en nylon, para las guitarras grandes.

La 4^{ta} cuerda de la guitarra (la más grave y de mayor grosor) recibe el nombre de bordón. No era extraño oír hablar de ‘los bordones’ al referirse a la 3^{ra} y 4^{ta} cuerda de la guitarra. Desde luego, el buen sonido de la guitarra está en función del tipo de cuerda que se utilice para su encordado. Las cuerdas deberán tener una tensión adecuada y esto depende del largo de la cuerda entre las dos cejillas (longitud de vibración); el calibre o grosor de las mismas; y la altura, tono musical, a la que se afinen.

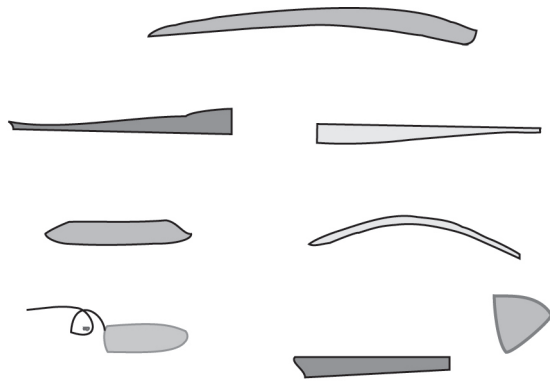
Existen en el mercado cuerdas de nylon para guitarra sexta de diferentes marcas, tipos (para guitarra flamenca, de concierto, etc.) y calidades. Se venden en juegos completos de seis cuerdas o sueltas y se identifican por su colocación y/o afinación en la guitarra sexta. Las tres primeras cuerdas (1^{ra}, 2^{da} y 3^{ra}) son lisas, mientras que las otras tres (4^{ta}, 5^{ta} y 6^{ta}) son entorchadas. No recomendamos ninguna marca en especial. En la medida de lo posible, sugerimos que se prueben los diferentes tipos y marcas de cuerdas que se tengan al alcance hasta encontrar las más adecuadas y convenientes. Para un requinto jarocho⁽¹⁶⁾ afinado *por cuatro* en Do, o para una guitarra cuarta⁽¹⁷⁾ afinada *por cuatro* en Sol, se pueden utilizar cuerdas de nylon para guitarra sexta de los tamaños que se indican en la tabla anterior.

<i>Cuerda guitarra de son</i>		<i>Cuerda (comercial) guitarra sexta</i>
1 ^{ra}	requinto G. cuarta	2 ^{da} (Si/B) ó 3 ^{ra} (Sol/G) 3 ^{ra} (Sol/G)
2 ^{da}	requinto G. cuarta	3 ^{ra} (Sol/G) 4 ^{ta} (Re/D) ^c
3 ^{ra}	requinto G. cuarta	4 ^{ta} (Re/D) ^c 5 ^{ta} (La/A) ^c
4 ^{ta}	requinto G. cuarta	4 ^{ta} (Re/D) ^c ó 5 ^{ta} (La/A) ^c 5 ^{ta} (La/A) ^c ó 6 ^{ta} (Mi/E) ^c

^c = cuerda de nylon entorchada

❖ *La espiga*

Para puntear las cuerdas se utiliza una púa o plectro –también llamada *espiga*, *pluma*, *plumilla*, *uña* o *cuerno*– de forma alargada y tradicionalmente hecha de cuerno de toro o cacho; en su defecto se usan espigas de madera o de plástico. Las espigas están pulidas y aplastadas en el extremo que tiene contacto con las cuerdas. Su longitud es variable, por lo general entre 5 y 12 cm. Rara vez exceden de 1 cm de ancho en la punta, con excepción de las espigas para guitarra grande de son, por lo general más largas y anchas⁽¹⁸⁾. También se utilizan púas o plumillas de plástico, hueso de coco o carey, con forma alargada o triangular, para puntear las guitarras más pequeñas.⁽¹⁹⁾ Como se discute más adelante, la flexibilidad de la espiga es un factor importante y puede determinar la forma o el estilo de tocar la guitarra de son.



Variedad de espigas

Usualmente la guitarra de son tiene atada una correa o cinta fija, con la cual se cuelga el instrumento del hombro, quedando a una altura cómoda para tocar. La correa se amarra al cuerpo o caja de resonancia del instrumento mediante botones de madera o perforaciones ubicadas en la parte extrema de la caja sobre la costilla o costado y en el tacón (unión del brazo con la caja). Otros accesorios de uso más reciente son el empleo de micas (de plástico, transparentes o de color) para proteger la tapa de rayones de la espiga.

❖ *La guitarra de son en el ensamble musical del son jarocho*

A pesar de que la guitarra de son se emplea junto con jaranas en ciertas ceremonias o rituales (*pascuas* y *justicias*,²⁰ música para matrimonios, etc.), es un instrumento del son jarocho por excelencia. El son jarocho es uno de los géneros del complejo del son mexicano;²¹ tradi-

cionalmente se interpreta como parte esencial de los bailes de tarima (zapateado) conocidos como fandangos o huapangos²² y en los cuales se interpretan, actualmente, exclusivamente sones jarocho.

El son jarocho es interpretado por una variedad relativamente flexible de conjuntos musicales, pero basados fundamentalmente en la jarana jarocho, cuya función es la de proporcionar la base rítmica y armónica de este género musical. El repertorio de sones conocidos actualmente alcanza la centena. De este gran repertorio conocido –casi cien sones–, en la actualidad solamente se tocan y bailan en fandangos alrededor de 42 sones; otros 25 ó 30 sones se conocen y se tocan, algunos con cierta frecuencia, pero no se bailan en fandangos; los restantes, casi 30 más, son históricos y se conocen solamente por sus nombres y en algunos casos también por sus coplas o versada.



Fandango rancho.

La guitarra de son forma parte central de los conjuntos que se integran por motivo de un fandango jarocho en pueblos y rancherías

de los llanos del Sotavento o de las regiones de los Tuxtlas y del Coatzacoalcos, llegándose a reunir para tales eventos más de una guitarra de son junto con varias jaranas alrededor de una misma tarima.²³ Dentro de la tradición rural, los músicos no se dedican exclusivamente a tocar sones jarocho, como profesionales, sino que alternan el oficio de músico con otras labores u oficios.

Por otra parte, una rama que deriva del son jarocho tradicional y de los huapangos rancheros y que empieza su desarrollo a partir de los años 1940, es el llamado: *son jarocho de ballet* o *son jarocho comercial* (entre muchas otras designaciones populares), ligado a los *ballets folclóricos*, que practican tanto profesionales, escolares o aficionados. Muchos de los conjuntos musicales profesionales son ambulantes que ofrecen sus servicios para amenizar eventos especiales o para el entretenimiento en restaurantes y centros turísticos.²⁴

La función de la guitarra de son dentro del conjunto musical es melódica; se utiliza siempre en compañía de una o más jaranas y nunca como instrumento solista. Destaca en todo momento la regularidad de su ejecución, encadenando ininterrumpidamente una variedad de líneas y patrones melódicos (compuestos principalmente por notas cortas de igual duración) que marcan el ritmo y el pulso para el zapateado, utilizando para ello diferentes acentos, cadencias y recursos melódicos en una gran riqueza rítmica. En los fandangos, las bailadoras y bailadores²⁵ buscan los golpes, la cadencia y el ritmo de la guitarra de son para

zapatear.²⁶ Al respecto el siguiente testimonio de una bailadora no puede ser más elocuente:

“[...] *Para bailar, hay que seguir el requinto porque ese instrumento es el que marca el ritmo, te va llevando, te va llevando*”

En general, la guitarra de son provee a los sones jarocho de líneas melódicas que cumplen varias funciones: 1). Introducción al son; estableciendo tanto el tiempo como la tonalidad del son; 2). Variedad melódica: tema, variantes del tema, pasajes diversos del son, etc.; 3). Acompañamiento del canto; 4). Transiciones; 5). Adornos melódicos; 6). Cadencias para el zapateo de tarima; 7). Líneas solistas; y 8). Final del son.

❖ *Estilos y conjuntos musicales*

Una característica del son jarocho tradicional es la diversidad de estilos y variantes regionales que aún existen, a los que se suman los estilos personales y contemporáneos de manifestarse. Se establece de manera natural una gran división entre los estilos tradicionales,²⁷ que subsisten en las diferentes regiones del Sotavento, asociados con el fandango o huapango jarocho de los ámbitos predominantemente rurales, y los estilos *típicos* ligados al *ballet folclórico* y practicados cotidianamente por conjuntos típicos en centros urbanos.

Dentro de los estilos tradicionales, las variantes personales que cada *guitarrero* o *requintero* hace uso, crea y recrea en la interpreta-



Conjunto jarocho típico, años 60.

ción de un son pueden ser importantes y desde luego distintivas de cada músico. Por ejemplo, cabe recordar a grandes requinteros, muchos de ellos conocidos más por su leyenda, como es el caso de Antonio Mulato y Fidel Mortero de Tres Zapotes, o de Gregorio Acevedo de Nopalapan. De otros, como Neftalí Rodríguez, de Pueblo Nuevo, o de Francisco Hernández, de Tuxtepec, sí se conservan algunas grabaciones. Más recientemente músicos como Rutilo Parroquín, Juan Zapata, José Palma, Andrés Vega, Esteban Utrera, Noé González García, Isidro Nieves, Dionisio Vichi, Ildefonso Medel, Juan Pólito Baxin, Florentino Corro... y sin dejar de reconocer a Lino Chávez, han dejado una huella importante en el son jarocho de nuestros días. Al final del libro se presenta una discografía selecta de muchos de los sones del repertorio jarocho y estilos que conocemos.

Por otra parte se diferencian los estilos *pausados* (más asentados o lentos) de los estilos *abreviados* (más rápidos); algunos estilos gustan de líneas melódicas más intrincadas o complejas, mientras que otros se caracterizan



Don Francisco "Chico" Hernández.

por líneas y patrones melódicos más sencillos que dan preferencia a una acentuación particular o a un pulso marcado.

De acuerdo con algunos investigadores,²⁸ todavía hasta la década de los 60 se podían distinguir los estilos regionales de interpretar el son jarocho de acuerdo, entre otros elementos, a la instrumentación del conjunto.²⁹ El conjunto formado por arpa jarocho y jaranas estaba asociado con los estilos del norte, o noroeste, de la cuenca del Papaloapan (Córdoba, Medellín, Tlaxiaco), al que se le podía sumar, a veces, el violín (Medellín); mientras que el conjunto formado por guitarra de son y jaranas era característico de los estilos *llaneros* del centro y sur del Papaloapan, así como de los estilos tuxtecos (donde también se sumaba el violín) y de la región del Coahuila. El conjunto compuesto por arpa, jaranas y requinto jarocho era característico del estilo



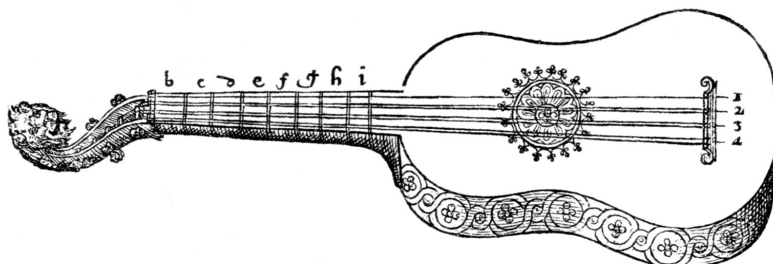
Don Neftalí "Tali" Rodríguez.

Tierra Blanca, a partir del cual, principalmente, se desarrolla el conjunto jarocho *típico*, que se proyecta fuera del estado de Veracruz en los años del alemanismo (1946-52), recorriendo los circuitos comerciales, para depurarse y conformar un nuevo estilo. Iniciado con Andrés Huesca en los años 1940, el estilo *típico* queda conformado definitivamente por Lino Chávez en los años 1960.³⁰ Dentro de los conjuntos *típicos*, los cuales han incorporado la guitarra sexta a su dotación instrumental, el

arpa y las jaranas son indispensables, mientras que la guitarra de son o requinto jarocho no tanto.³¹ Por otra parte, en el extenso ámbito rural (ganadero y campesino), el arpa es prácticamente inexistente. Su función no es solamente melódica, sino que también enriquece la base armónica y rítmica del conjunto. El arpa –así como también la jarana– llega a utilizarse en ocasiones como instrumento solista para tocar y acompañar los sones jarochos.

❖ *Apuntes históricos*

A través de sus diferentes formas, se reconocen características, rasgos y reminiscencias que relacionan a la guitarra de son en particular con dos instrumentos, o familias de instrumentos, de uso popular en España durante el periodo del Renacimiento: la guitarra de cuatro ordenes simples o dobles y la rústica bandurria.³² Traídas por los primeros colonizadores durante los siglos XVI y XVII a la Nueva España, ambas familias de instrumentos de tamaño pequeño (soprano o alto) a principios del XVI, sufrieron una importante evolución y desarrollo a partir del mismo siglo XVI, como lo atestigua el fraile franciscano Juan Bermudo



*Guitarra renacentista, siglo XVI.*³⁹

en 1555,³³ y por lo menos hasta mediados del siglo XVII, en el caso de la guitarra.³⁴ En este periodo estos instrumentos y sus derivaciones asumieron todas las características morfológicas y musicales que fueron capaces de incidir fuertemente no sólo en las colonias novohispanas sino en el resto de la cultura europea.³⁵ La guitarra de cuatro ordenes culta, llamada actualmente *guitarra renacentista*,³⁶ es la versión más conocida del instrumento, el cual se utilizó punteado con los dedos en ensambles musicales cortesanos y religiosos hasta el XVII. Por el contrario, en el entorno popular el uso del plectro no debió haber caído en desuso y las variantes populares del instrumento debieron haberse extendido y ser de uso cotidiano, al menos, durante todo el siglo XVII.³⁷

Dentro de las afinaciones para guitarra de son consideradas antiguas y actualmente en desuso, se encuentran temples similares (con intervalos de quintas, y de quintas y cuartas), que las descritas por Juan Bermudo para la *bandurria común*. Estos mismos temples los comparte la *bandola llanera* de Venezuela y Colombia. Por otra parte, las afinaciones que Bermudo señala para la guitarra de cuatro ordenes dobles son semejantes con otras afinaciones conocidas para la guitarra de son.³⁸

Poco documentado está el uso popular de la guitarra de cuatro órdenes y de la bandurria después del siglo XVI.⁴⁰ Todavía hasta el siglo XVII se escribió música para guitarra de cuatro órdenes. Así también existe evidencia que para la segunda mitad del XVII se empleaba en las numerosas academias de danza en el sur de

España la *guitarrilla* y la *bandurria* para hacer los sones de danzado.⁴¹ Varios autores han destacado la estrecha relación del son jarocho con la música barroca española, la literatura del Siglo de Oro y los bailes y cantos andaluces de los siglos XVII y XVIII.⁴² Cabe destacar que la improvisación musical sobre una melodía dada sobre un mismo patrón rítmico-armónico, conocida desde el siglo XVI con el nombre de *diferencias*, fue una de las prácticas fundamentales de la música instrumental hispánica en los siglos posteriores.⁴³ Como los demás instrumentos de su tipo, la guitarra de son debió haber surgido y consolidado su identidad organológica entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX, paralelamente al nacimiento y desarrollo del son y el jarabe como géneros nacionales.⁴⁴

Instrumentos muy relacionados con la guitarra de son, también de punteo y rasgueo, son las *bandolas*⁴⁵ y *bandolinas* que usan en el Sotavento los pueblos popolucas y nahuas de los municipios de Soteapan, Hueyapan de Ocampo y Pajapan por motivos ceremoniales.⁴⁶ Por otra parte la guitarra de son está relacionada con varios instrumentos caribeños como el *cuatro* puertorriqueño, el *tres* y el *cuatro* cubano, la antigua *bandurria* cubana, la *mejorana* panameña, así como con la *bandola llanera* mencionada antes y el *bajo de cocho* (Brasil-Perú), entre otros.

NOTAS. CAPÍTULO 1.

¹ Ver, Delgado Calderón (2002 y 2004).

² En ocasiones se nos ha explicado que el instrumento se le llama *guitarra de son* para diferenciarlo de la *guitarra de canción*, esto es, de la guitarra sexta.

³ Así como dentro de los conjuntos, o tríos, de guitarras sextas, a la guitarra más pequeña se le llama *requinto*; al clarinete *piccolo* se le llama también *requinto*; mientras que en los conjuntos de congas o tumbadoras, al tambor más pequeño y de tono más agudo se le llama *quinto* o *requinto*.

⁴ Esto se debe en gran medida a la gran difusión y proyección de los *conjuntos jarocho* *típicos* en los que se emplea, como parte de su dotación instrumental, la guitarra de son de registros medios (tenor) exclusivamente, la cual se ha popularizado con el nombre de *requinto jarocho*.

⁵ Esta clasificación ha sido propuesta anteriormente, García Ranz y Gutiérrez Hernández (2002).

⁶ La diferencia o intervalo musical entre los registros extremos nos indica la amplitud o extensión de la tesitura de la voz o el instrumento.

⁷ Oseguera Rueda, Félix (1998).

⁸ Sheehy, Daniel (1979).

⁹ Aparentemente, en la región de los Tuxtlas (Santiago, San Andrés y Catemaco) la guitarra grande no era tan común, aunque sí hay huellas de su presencia.

¹⁰ En la actualidad se construyen guitarras grandes de 12 trastes hasta la unión con la caja.

¹¹ García Ranz, F. (2004).

¹² Diferentes autores –las primeras referencia son de Baqueiro Foster (1942 y 1952), y posteriormente: Sheehy (1979), Aguirre Tinoco (1983) y Contreras Arias (1988)– mencionan a la *guitarra jabalina*, *requinto jabalina* o simplemente *la jabalina* como otros nombres para el requinto jarocho o la guitarra de son. Esta forma de llamar a la guitarra de son no se reconoce en la tradición de los Tuxtlas o de las regiones sureñas; todo parece indicar que se trata de un nombre local, propio de la zona norte y noroeste del Papaloapan (Tlalixcoyan - Medellín), cuyo uso popular se extendió hasta Alvarado y Tlacotalpan y fue utilizado posiblemente hasta los años 60. Se maneja la idea de que la *guitarra jabalina* es equivalente a un *requinto jarocho* o inclusive más pequeña (*medio requinto*), sin embargo hay indicios de que se trata en realidad de una *guitarra cuarta* en la tesitura barítono – tenor.

¹³ Son de Madera (1997).

¹⁴ En los Tuxtlas a las *jaranas primeras* y más pequeñas también se les llama *requinto* o *requintito*.

¹⁵ Sheehy (1979). Por otra parte, Arcadio Hidalgo da testimonio de que se llegaban a usar como cuerda para jarana “... un hilo largo sacado de la palma real; se oía feo, pero nos poníamos contentos, porque la música era la única alegría que teníamos.” Ramos Arizpe (1985).

¹⁶ Longitud de cuerda entre cejillas= 50 - 56 cm aprox.

¹⁷ Longitud de cuerda entre cejillas= 52 - 60 cm aprox.

¹⁸ García Ranz, F. (2004)

¹⁹ Algunos viejos *guitarreros* como don Esteban Utrera ataban la espiga al puente mediante un cordel, lo suficientemente largo para poder tocar el instrumento sin necesidad de desamarrarla.

²⁰ Ver Alcántara López, A. (2002).

²¹ Ver Warman, A. (1969 y 1974) y Stanford, T. (1984 y 2002).

²² El término *huapango*, o *guapango*, se emplea comúnmente en los ámbitos rurales y campesinos del So-tavento como sinónimo de fandango. Este término esta referido dentro de las crónicas y relatos de viaje por la región (Tuxtepec, Tlacotalpan,...) desde finales del siglo XIX; ver García de León (2006). Esto es, tenemos *huapangos huastecos* y *huapangos jarocho*s.

²³ Pérez Montfort (1991), García de León (2002 y 2006).

²⁴ Esta derivación representa no solamente un estilo musical y dancístico distinto así como una forma este-reotipada del *típico jarocho*, sino un cambio importante en su función social –dejando de ser una fiesta popular y perdiendo su carácter espontáneo y comunitario–, para convertirse en una forma lírico-musical rígida y mecánica de escenario.

²⁵ Con respecto al baile los sonos de fandango son de tres tipos: *sones de pareja* o *sones de hombre* para una sola pareja como *La bamba* o *El buscapiés*; *sones de mujeres*, *sones de montón* o *sones de a solas* para grupos de mujeres como *El butaquito* o *El pájaro Cú*; y sonos para varias parejas como *El fandanguito* o *El jarabe*.

²⁶ Oseguera Rueda, Rubí del Carmen (1998: 22-23).

²⁷ En la actualidad es posible distinguir, de manera general, los estilos *tuxtecos*, de la región de los Tuxtlas, los *llaneros* de la región del Papaloapan, los estilos *sureños* del Coatzacoalcos, y los estilos *indígenas*, de nahuas (los Tuxtlas, Pajapan, ...), popolucas (Soteapan, Santa Marta Loma Larga), mazatecos, chinantecos y mixes (Oaxaca).

²⁸ Antonio García de León; comunicación personal. Cf. Hellmer (1964).

²⁹ Al distinguir los diferentes estilos, no solamente los aspectos melódicos son importantes, sino también los elementos que se constituyen en *elementos de estilo* –la rítmica, la sonoridad, las variaciones especiales, etc.– que están presentes en la interpretación.

³⁰ Este estilo se distinguen por ser muy rápido o *abreviado*, fuertemente esquematizado, una versada reducida y cantada de manera sintética (eliminando el patrón *pregón-respuesta* de muchos sonos), y poseer un repertorio original distintivo, compuesto a partir la década de los 40, el cual no se ha incorporado al repertorio del

fandango popular. Ver Sheehy (1979), Pérez Montfort (1990), Gottfried Hesketh y Pérez Montfort (2009).

³¹ Existe también una vertiente virtuosa de este estilo que se cultiva en ámbitos académicos (Universidad Veracruzana).

³² La bandurria de la primera mitad del siglo XVI se describe como un instrumento pequeño, esculpado de una misma pieza de madera o con concha de tortuga, de tesitura alta, cuerdas de tripa y relacionado con las primeras guitarras. Cf. Tyler y Sparks (1989).

³³ Bermudo, Juan, *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna: Juan de León, 1555).

³⁴ La guitarra de 4 ordenes evolucionará hacia la vihuela, aumentando de tamaño y el número de órdenes (de 4 a 5) y se conocerá para finales del siglo XVI como *guitarra española*; hoy en día conocida como *guitarra barroca*; ver Corona-Alcalde (1990). Así también, para finales del siglo XVI, aparecen las *bandolas* y *mandolas*, derivaciones de la familia de la bandurria y del mandolino italiano.

³⁵ Hernández Bico, L. (1996).

³⁶ Conocida en el Renacimiento como *guitarra* o *guitarra de quatro ordenes* en España, *chitarrino*, *chitarra da sette corde* o *chitarra napolitana*, en Italia; y *guitarre* o *guitarne* en Francia; Tyler y Sparks (2002).

³⁷ El uso del plectro es una herencia medieval común,

hasta el siglo XV, a todos los instrumentos de punteo de ese periodo: guitarra, bandurria, cítola, laud, etc., ver Rey (1993). De acuerdo con Corona Alcalde (2005), en la práctica popular se debió conservar el uso del plectro, al menos, durante el siglo XVI. Ver también Tyler (1984).

³⁸ El *temple a los nuevos* « 2½ – 2 – 2½ » y el *temple a los viejos* « 3½ – 2 – 2½ » que reporta Bermudo son muy cercanos a los templos para tocar *por tono rey* y *por variación* de la guitarra de son.

³⁹ Ilustración en Marin Mersenne, *Harmonie Universelle* (Paris 1636), copiada de Pierre Phalèse (1570). Cf. Tyler y Sparks (2002).

⁴⁰ Cf. Rey (1993) y Corona Alcalde (2005).

⁴¹ Cf. Rey (1993) en relación con la obra de Juan Esquivel Navarro: *Discursos sobre el arte del danzado* (Sevilla, 1642).

⁴² Por ejem.: Mendoza (1984), García de León (2002, 2006), Corona Alcalde (2005), Robles Cahero (2005).

⁴³ Corona Alcalde (2005).

⁴⁴ Cf. Warman (1969); Hernández Bico (1996); García de León (2002 y 2004).

⁴⁵ Es muy posible que la palabra *bandola* o *vandola* llegara al castellano a través del italiano *mandola*. Cf. Andrés (1995).

⁴⁶ Ver Delgado Calderón (2004 y 2005).



Son de pareja (Bulmaro. Bazaldúa).

2 LAS NOTAS MUSICALES

LOS SONIDOS que escuchamos llegan a nuestros oídos a través del aire en forma de *ondas sonoras*. Las ondas son producidas por los cuerpos que *vibran*. Por ejemplo, el sonido de una campana se debe a la vibración del metal cuando esta se hace sonar. Al tocar las cuerdas de la guitarra, estas se mueven (vibran) de un lado a otro, oscilando con respecto a su posición de reposo un cierto número de veces por segundo, emitiendo un sonido.

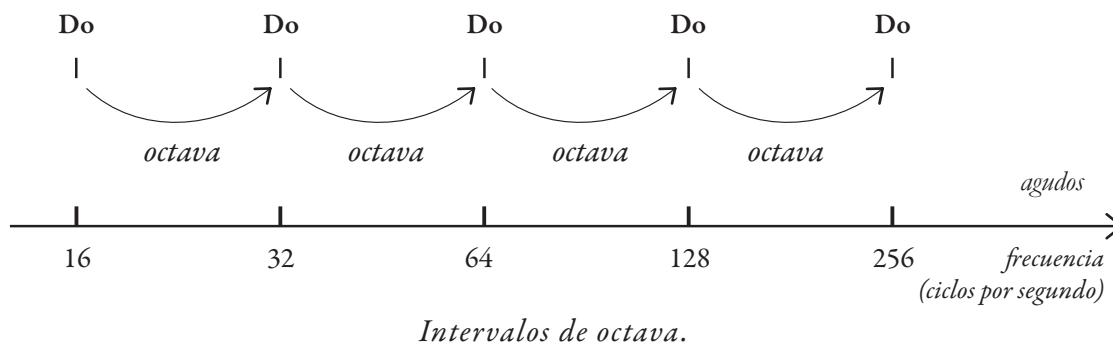
Los sonidos que utilizamos y producimos para hacer música –por ejemplo cuando silbamos una melodía o tocamos un instrumento musical– los diferenciamos de acuerdo a su **altura**⁽¹⁾ o entonación. Tenemos desde los sonidos muy graves o bajos (como los de la tuba, el contrabajo o la *guitarra grande de son*) hasta los muy agudos o altos (como los del flautín, la corneta o el *requinto primero*).

A la serie completa de sonidos, ordenados de graves a agudos, se le da el nombre de *escala*. A los sonidos de la escala se les llama **notas**

musicales o simplemente **notas**. Existen doce notas diferentes que se repiten varias veces a lo largo de la escala, siempre en el mismo orden, pero variando su altura.

La altura de una nota se mide físicamente de acuerdo a su **frecuencia de vibración** en ciclos por segundo⁽²⁾. La nota más grave de la escala recibe el nombre de Do y se repite varias veces a lo largo de la escala musical cada vez más aguda que la anterior. A la diferencia de altura entre dos notas se le llama **intervalo**. Al intervalo que existe entre dos notas iguales sucesivas se le llama **intervalo de octava**.

Por ejemplo, el primer Do de la escala tiene una frecuencia de vibración de 16 ciclos por segundo aproximadamente. Al siguiente Do le corresponde el doble de frecuencia de vibración (32 ciclos/seg o hertz) y suena más agudo que el primero; al tercer Do de la escala le corresponde el doble de frecuencia que al segundo Do (64 ciclos/seg), y así sucesivamente.

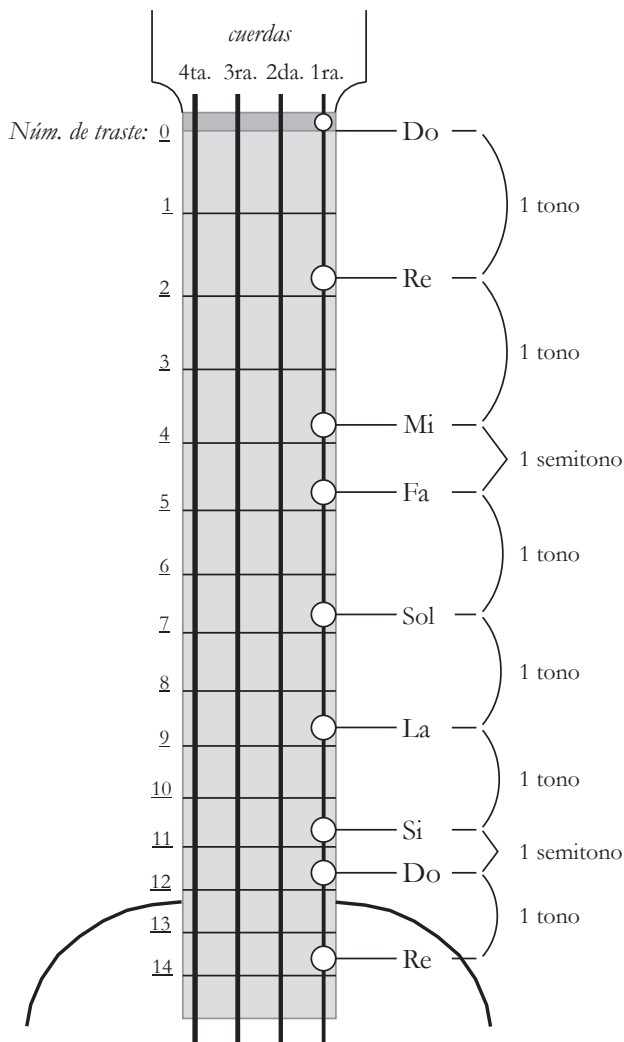


⁽¹⁾ En el Glosario, al final del libro, se incluyen los términos destacados en letra negra.

⁽²⁾ 1 ciclo por segundo = 1 hertzio (Hz).

Las doce notas o sonidos musicales fundamentales se conforman con las siete **notas naturales**: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si, más otras cinco notas que veremos más adelante.

Si afinamos la 1ª cuerda de la guitarra de son en Do, las notas naturales estarán ubicadas sobre el diapason de la siguiente manera:



Las notas naturales sobre la 1ª. cuerda de la guitarra de son.

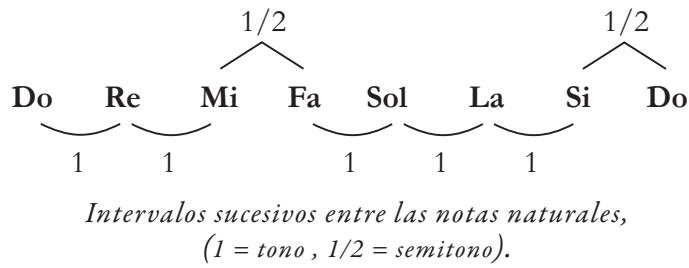
Como se observa en la figura anterior, la nota Do *al aire*, sin pisar ningún traste (tr. 0), se repite una octava arriba, sobre la misma

cuerda, en el traste núm. 12 (tr. 12)⁽¹⁾. Lo mismo ocurre con la nota Re (tr. 2) y el Re (tr. 14) una octava arriba. Cada una de las notas de la escala se repite, variando su altura, a intervalos de octava. Físicamente significa que la misma nota una octava arriba tiene una frecuencia de vibración del doble que la nota de referencia.

El número de trastes que separan a las notas naturales varía sobre el diapason: la nota Do al aire (tr. 0) y la nota Re (tr. 2) están separadas por dos trastes; lo mismo ocurre entre las notas Re y Mi, así como entre Fa y Sol, entre Sol y La, y entre La y Si. En música, se dice que estas notas están separadas por un intervalo de un tono. Por otra parte, las notas Mi (tr. 4) y Fa (tr. 5) están separadas por un traste únicamente; lo mismo ocurre entre las notas Si (tr. 11) y Do (tr. 12). El intervalo que separa a estas últimas se llama **semitono**. Un tono equivale a dos semitonos. En la siguiente figura se indican los intervalos entre las notas naturales. En la figura, los intervalos de un tono (1) se señalan por medio de ligaduras (debajo del nombre de las notas) y los intervalos de semitono (1/2) por medio de ángulos sobre las notas.

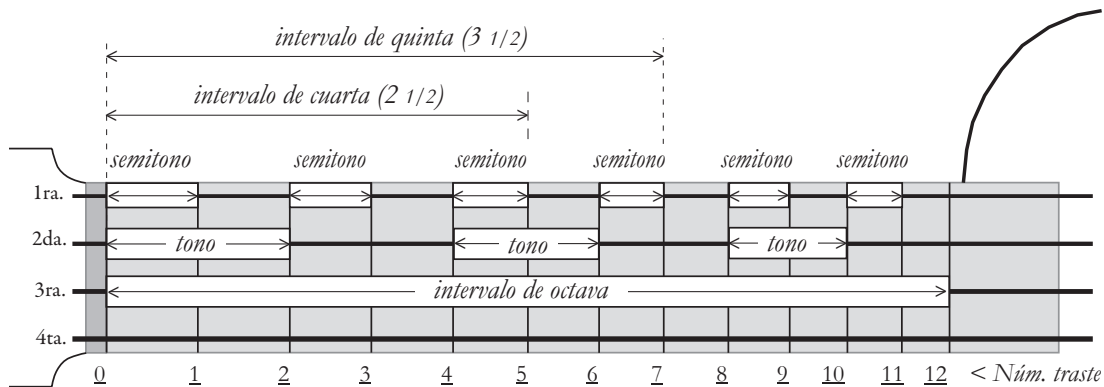
El intervalo de *octava* está formado por 5 tonos más 2 semitonos (un total de 6 tonos). En música otros intervalos importantes son: el intervalo de *cuarta justa* (2½ tonos), por ejemplo, entre Do y Fa; y el intervalo de *quinta justa* (3½ tonos), por ejemplo, entre Do y Sol.

⁽¹⁾ Cuando se pisan las cuerdas sobre el diapason, éstas se apoyan y hacen reacción (mecánica) sobre el traste inmediato inferior, produciéndose un acortamiento de la longitud vibrante de la misma; entonces, cuando se hace vibrar la cuerda por la acción o *golpe* de la espiga se produce una nota de mayor altura (más aguda) debido a este acortamiento.

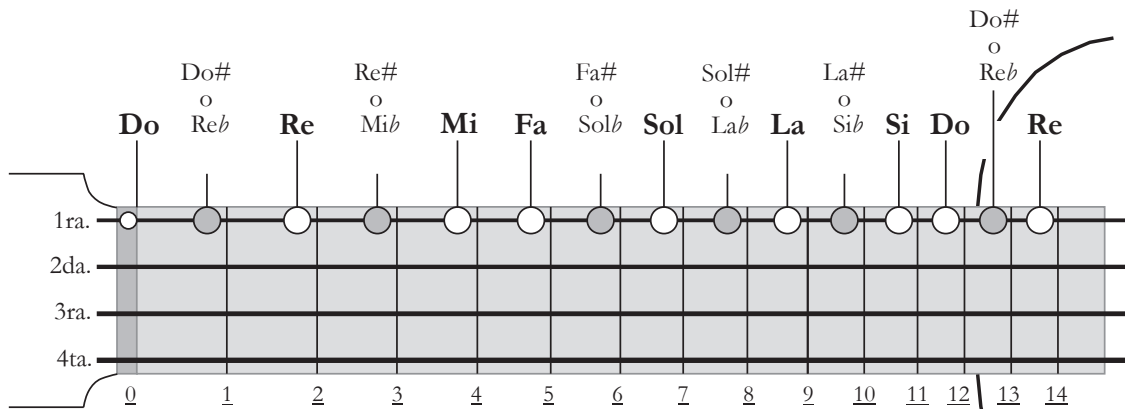


Los trastes instalados transversalmente sobre el diapasón están colocados a distancias variables entre sí, sin embargo, el intervalo musical entre trastes sucesivos es siempre de un semitono. Es decir, cada traste marca distancias progresivas de un semitono.

Además de las siete notas naturales (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si,) existen cinco notas más que reciben el nombre de **notas alteradas**. Estas notas intermedias se encuentran entre las notas naturales que están separadas a intervalos de un tono. Por ejemplo, entre Do y



Intervalos de cuarta, quinta y octava sobre el diapason de la guitarra de son.



Las doce notas musicales sobre la 1ra. cuerda de la guitarra de son.

Do Do# Re Re# Mi Fa Fa# Sol Sol# La La# Si Do
 Reb Mib Solb Lab Sib

Las doce notas musicales.

Re existe un intervalo de un tono. Si tomamos la nota Do como referencia, entonces la nota ubicada entre Do y Re, un semitono arriba del Do, será Do *sostenido* y se simboliza como Do#. El signo #, llamado **sostenido**, significa que la nota se altera subiéndola un semitono. Si tomamos la nota Re como referencia, entonces la nota entre Do y Re, un semitono abajo del Re será Re *bemol* y se simboliza como Reb. El signo *b*, llamado **bemol**, significa que la nota se altera bajándola un semitono. La misma nota alterada puede llamarse de dos maneras. Lo mismo ocurre con las notas que se encuentran entre las demás notas naturales separadas por intervalos de un tono. El intervalo que existe entre dos notas sucesivas de la escala completa de 12 notas (escala cromática) es siempre de un semitono.

Con respecto al nombre de las notas musicales (Do, Re, etc.), cabe señalar que además del *Sistema Silábico* de tradición latina que usamos, existe el *Sistema Alfabético* empleado por los ingleses y alemanes para nombrar a las mismas. En éste, se emplean las primeras letras del abecedario para llamar a las diferentes notas empezando con la nota La, de acuerdo a la siguiente convención:

Sistema Silábico

Sistema Alfabético

La	A
Si	B
Do	C
Re	D
Mi	E
Fa	F
Sol	G

❖ *Escalas*

Las notas musicales se agrupan en escalas de siete notas diferentes, llamadas **escalas diatónicas**. Las escalas diatónicas pueden ser, como se discute más adelante, mayores o menores. La escala más sencilla de formar es la escala de Do mayor, la cual se compone con las siete notas naturales:

Do Re Mi Fa Sol La Si Do
 1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 1°

Escala de Do mayor.

Como se verá en el Capítulo 7, se puede construir una escala diatónica a partir de cualquiera de las notas musicales. A cada una de las 7 notas de la escala se les asigna un número o **grado**. Los grados más importantes de cualquier escala diatónica son el 1° grado, el 5° grado y el 4° grado.

Por otra parte, la serie completa de sonidos, formada por la repetición de las doce notas musicales, siempre en el mismo orden, pero variando su altura se llama **Escala General de los Sonidos**. Dentro de esta escala, para diferenciar una misma nota en sus diferentes alturas –por ejemplo, un Do grave de uno agudo–, a cada serie de doce notas se le asigna un **índice acústico**. La primera serie (más grave) de doce sonidos recibe en la escala general el índice 0. Los sonidos en ese rango tan grave (16 - 32 Hz aproximadamente) solamente lo tienen los órganos tubulares de las iglesias europeas. A la siguiente serie de doce notas se les asigna el índice 1 (entre 32 y 64 Hz aprox.); la nota más grave del contrabajo se afina con el Mi_1 de la escala general. Por otra parte, las notas más agudas que se distinguen en esta escala llegan hasta el índice 8 ó 9 (4,400 Hz) sin que este sea un límite preciso. En este rango, son también los órganos los instrumentos que alcanzan notas tan agudas. La extensión de la voz humana (desde la nota más grave de los *bajos* hasta la más aguda de los *soprano*) se encuentra entre los 50 Hz y los 1,050 Hz aproximadamente.

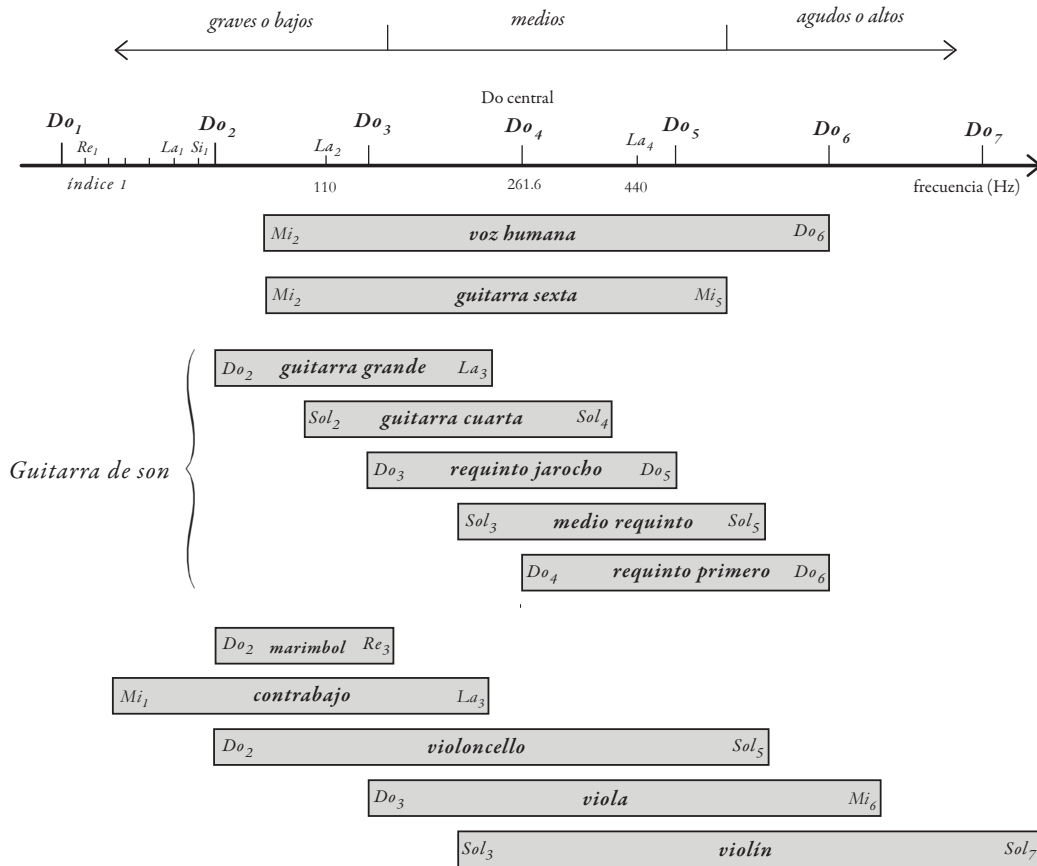
❖ *Tesitura*

En música, el término *tesitura* hace referencia a la zona de la extensión de sonidos de frecuencia determinada que es capaz de emitir una voz humana, o un instrumento musical, que se pueden utilizar para la música. Se suele indicar señalando el intervalo de notas comprendido entre la nota más grave y la más aguda que un determinado instrumento.

La extensión o tesitura de las diferentes guitarras de son depende de la afinación que se utilice para tocarla. Si utilizamos como referencia el temple para tocar por *por cuatro* que se presenta más adelante, entonces se tiene que la *guitarra grande de son* alcanza entre 1 octava más $3\frac{1}{2}$ tonos y 1 octava más $4\frac{1}{2}$ tonos. A partir de mediados de la década de los 1990, como producto de la nueva laudería jarocho, se ha construido *guitarras grandes* con diapasones de hasta 12 trastes, alcanzando así el instrumento las 2 octavas. Algunas *guitarras cuartas, medio requintos y requintos primeros* alcanzan hasta 2 octavas, en particular los medio requintos o punteadores. El *requinto jarocho* en ocasiones sobrepasa las 2 octavas, llegando a tener hasta 2 octavas más $3\frac{1}{2}$ tonos. La extensión del requinto jarocho coincide con las dos octavas centrales del piano. En el siguiente cuadro se ubica la extensión acústica de las diferentes guitarras de son en la escala general de los sonidos junto con la de otros instrumentos de cuerda; en esta $do_4 = do$ central = 261.6 Hz, y $la_4 = 440$ Hz. Los límites marcados corresponden a guitarras afinadas *por cuatro* y su extensión depende del diapason (número de trastes) del instrumento. La afinación *por cuatro* en Do, para las *guitarras grandes, requintos jarochos y requintos primeros*, así como *por dos* en Do, para *guitarras cuartas y medios requintos o punteadores*, son muy comunes en la práctica actual, la cual se ha uniformizado en las últimas tres décadas. Si bien la extensión acústica de las diferentes guitarras varía entre $1\frac{1}{2}$ y 2 octavas aproximadamente, las fronteras entre las diferentes tesituras no son

tan tajantes como aquí se expone; existen, desde luego, guitarras que se pueden considerar con tesituras intermedias. Se comprueba, sin embargo, que en las clasificaciones regionales

o locales conocidas se diferencian el tamaño o tesitura de las diferentes guitarras locales por intervalos de cuarta o quinta aproximadamente.

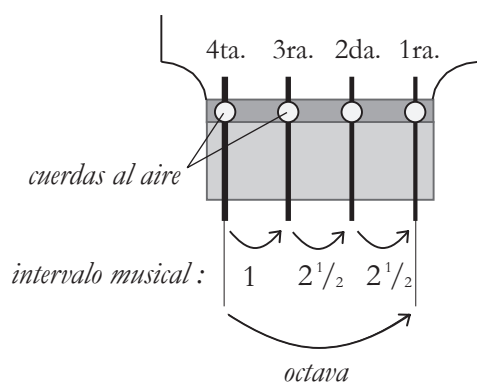


	EXTENSIÓN ACÚSTICA	NÚM. TRASTES	RANGO DE REGISTROS	TESITURA
GUITARRA GRANDE	$Do_2 - La_3$	9	graves	<i>bajo</i>
GUITARRA CUARTA	$Sol_2 - Sol_4$	12	graves – medios	<i>barítono</i>
REQUINTO JAROCHO	$Do_3 - Do_5$	12	medios	<i>tenor</i>
MEDIO REQUINTO	$Sol_3 - Sol_5$	12	medios – agudos	<i>alto</i>
REQUINTO PRIMERO	$Do_4 - La_5$	9	agudos	<i>soprano</i>

Tesitura o extensión acústica de las diferentes guitarras de son.

3 AFINACIÓN DE LA GUITARRA DE SON

SE CONOCEN diferentes formas de templar y afinar la guitarra de son. Para desarrollar el método se adoptó la afinación del tono *por cuatro* en Do. Esta es una afinación muy común en la actualidad. Independientemente del tono musical, el temple para tocar *por cuatro* está definido por una regla o relación de intervalos musicales entre las notas de las cuerdas sonando al aire (sin pisar ningún traste):

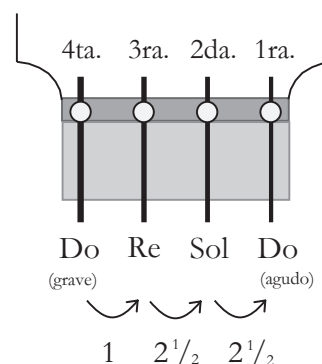


Temple (para tocar) *por cuatro* o *por dos*.

El intervalo musical entre la 4^{ta} y la 3^{ra} cuerda al aire, debe ser de un tono (1). Entre la 3^{ra} y la 2^{da} cuerda al aire, dos tonos y un semitono ($2\frac{1}{2}$). Y finalmente, entre la 2^{da} y la 1^{ra} cuerda, dos tonos y un semitono ($2\frac{1}{2}$). Así, entre el bordón, 4^{ta} cuerda al aire, y la 1^{ra} cuerda al aire habrá un intervalo de octava (6 tonos). Como se mencionó antes, este es el mismo temple para tocar *por dos* ($1 - 2\frac{1}{2} - 2\frac{1}{2}$). En la teoría musical estos intervalos reciben el nom-

bre de “segunda mayor” (1 tono) y de “cuarta” ($2\frac{1}{2}$ tonos).

El tono y la escala *por cuatro* se construye a partir de la 4^{ta} cuerda de la guitarra al aire. Para afinar la guitarra *por cuatro* con respecto a algún tono musical específico, el bordón (4^{ta}) y 1^{ra} cuerda deberán afinarse con respecto a una nota musical de referencia, misma que será la nota fundamental de la tonalidad (tónica) y la primera nota de la escala. Si afinamos la guitarra para tocar *por cuatro* en Do, las cuerdas al aire se afinan:



Afinación (para tocar) *por cuatro* en Do.

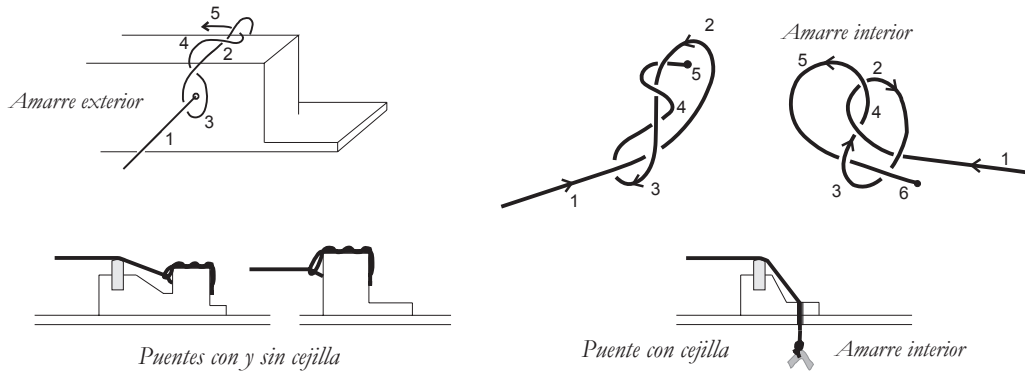
Para afinar la guitarra de son bastará tener al menos una de las anteriores notas como referencia (Do, Re o Sol); una vez afinada alguna de las cuerdas en el tono correcto, ésa servirá para afinar las demás. Si afinamos la guitarra en tono de Do, lo más natural será tener como referencia la nota Do (grave o agudo) o Sol.⁽¹⁾

⁽¹⁾ Ver Índice de grabaciones. Afinación por cuatro en Do.

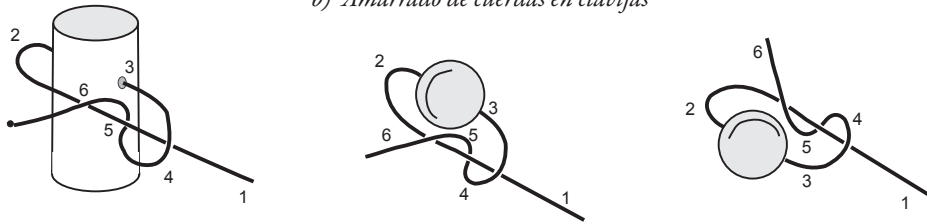
Antes de afinar la guitarra, conviene revisar la forma en que están amarradas las cuerdas al puente y a sus respectivas clavijas; así como familiarizarse con el sentido en que se enrolla la cuer-

da en cada clavija. Es común que algunas clavijas enrollen la cuerda en un sentido y otras en otro, en favor de una mejor tensión y repartición de las tensiones en la paleta o clavijero.

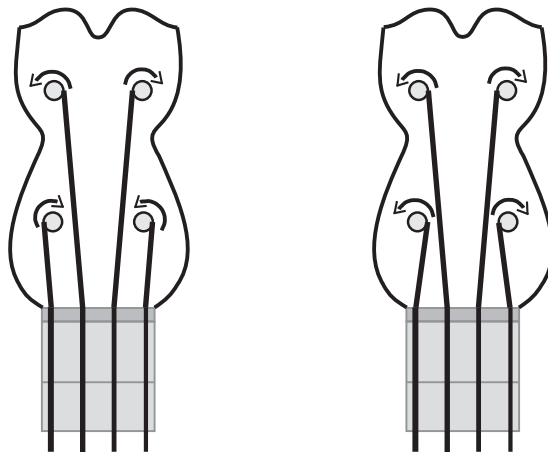
a) Amarrado de cuerdas al puente



b) Amarrado de cuerdas en clavijas



c) Sentido en que se enrollan las cuerdas en las clavijas



Formar de amarrar las cuerdas de la guitarra.

Recordamos que sobre el diapasón la distancia entre dos trastes consecutivos equivale a un semitono; entonces dos trastes equivale a un tono (2 semitonos) y la distancia de 5 trastes equivale a $2\frac{1}{2}$ tonos (2 tonos mas 1 semitono). Así la 3^{ra} cuerda al aire debe de sonar igual que la 4^{ta} cuerda pisada en el traste número 2 (tr. 2); la 2^{da} cuerda al aire debe de sonar igual que la 3^{ra} cuerda pisada en el traste número 5 (tr. 5); y la 1^{ra} cuerda al aire (un octava arriba con respecto a la 4^{ta} cuerda al aire) debe de sonar igual que la 2^{da} cuerda pisada en el tr. 5.⁽¹⁾ Esta es una manera directa de comprobar el temple sobre el diapasón.

Antes de empezar a tocar algún son, el temple y la afinación del instrumento se verifica a través de la ejecución de fragmentos musicales llamados *registros* (Apéndice I) para comprobar que la guitarra de está bien afinada y lista para tocar.

Como se verá más adelante (Capítulo 7), el tono *por cuatro* se forma a partir del bordón o 4^{ta} cuerda al aire. Esa nota es la *raíz*, la tónica o 1^o grado del tono *por cuatro*.

La afinación para tocar *por cuatro* en tono Do, «Do, Re, Sol, Do», de acuerdo con la *convención guitarrística*, se escribe directamente en el pentagrama como:

4ta. 3ra. 2da. 1ra. *cuerdas al aire*

Do Re Sol Do

De acuerdo con esta convención la altura real (o sonido real) de las notas en el pentagrama es una octava abajo. El Do de la 1^{ra}. cuerda al aire de la guitarra se afina con el Do central del piano (Do_4).

⁽¹⁾ Así mismo, podrá verificarse que:

1^{ra} cda. / tr. 2 = 3^{ra}. cda. al aire (octava) = Re

1^{ra} cda. / tr. 7 = 2^{da}. cda. al aire (octava) = Sol



Faustino Ortiz Cruz (F. García Ranz).

4 POSTURA Y TÉCNICA PARA TOCAR LA GUITARRA DE SON

A CONTINUACIÓN hacemos algunas indicaciones y recomendaciones generales que ayudarán al aprendizaje y a la ejecución con fluidez de la guitarra de son. Muchos de los aspectos técnicos señalados se dominan únicamente con la práctica, cuidado y corrección constante. Sugerimos que el músico principiante repase estas recomendaciones antes de estudiar las primeras lecciones.

❖ *Colocación del instrumento*

La guitarra de son se cuelga del hombro derecho del ejecutante con la ayuda de una correa o cinta. El largo de la cinta se ajusta para que el instrumento quede suspendido a una altura cómoda y conveniente del músico –aproximadamente entre el pecho y el estómago, aunque ésto dependerá también del tamaño de la guitarra–, cargado hacia el lado derecho y a una inclinación conveniente quedando el clavijero por encima de la caja del instrumento⁽¹⁾.

Es importante que la guitarra quede suspendida del hombro, cómoda y libremente; el centro de gravedad deberá estar situado convenientemente entre la parte media y baja de la caja de resonancia, para que las manos y brazos del ejecutante puedan moverse con suficiente libertad. El instrumento, al ser pulsado con la espiga quedará sujeto por el brazo o antebrazo derecho, el cual se coloca sobre la tapa del



Forma de sujetar la guitarra de son.

instrumento haciendo una ligera presión en la parte baja de la caja de resonancia. La guitarra de son se toca por lo general estando de pie, sin embargo, una vez ajustada la longitud de la correa, el instrumento quedará prácticamente en la misma posición e inclinación con respecto al torso del músico, cuando este lo toque estando sentado.

⁽¹⁾ Las indicaciones que se dan son para personas diestras.

Otras opciones para colgarse el instrumento y sujetarlo son: ajustando la correa de tal manera que ésta quede alrededor del cuello y por debajo del hombro derecho; o mediante un tahalí que se engancha a la boca de la guitarra y se cuelga alrededor del cuello a manera de collar. En cualquier caso, el propósito fundamental debe ser el buscar siempre una postura cómoda y así poder desarrollar una técnica de ejecución relajada.

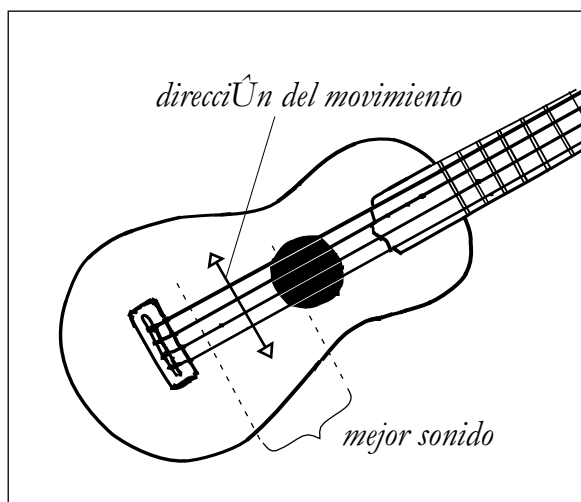
❖ *La mano derecha*

Esta mano sostiene la espiga, la cual se sujeta a pocos centímetros de la punta (entre 1 y 2 cm) con las yemas de los dedos pulgar e índice; el tramo intermedio de la espiga queda abrazado entre los dedos índice y medio, dejando sobresalir el tramo final de la espiga sobre el dedo medio (aproximadamente a la altura en que se une el dedo medio con el índice). Los dedos medio, anular y meñique quedan parcialmente cerrados –pero relajados– hacia la palma de la mano.

Una vez sujeta la espiga, la mano quedará doblada con respecto a la muñeca o antebrazo con un cierto ángulo y sin apoyo de ningún tipo. La mano deberá tener mucha libertad para efectuar un movimiento cómodo por encima de las cuerdas y en dirección perpendicular a éstas. La posición de la mano con respecto al largo de las cuerdas estará en función de la sección o punto de contacto óptimo entre la espiga y las cuerdas (es decir, donde se obtenga el mejor sonido del instrumento), el cual varía de instrumento a instrumento y depende también del tipo de espiga que se utilice.



Forma de sujetar la espiga.



Movimiento de la espiga.

No es posible dar una recomendación precisa al respecto; por lo general queda ubicada en el último tercio de las cuerdas, entre la boca y el puente del instrumento, y con tendencia a estar más cerca de la boca que del puente.

El movimiento perpendicular de la espiga sobre las cuerdas se efectúa girando únicamente la muñeca; el antebrazo se mantiene fijo sujetando la guitarra con una leve presión sobre la tapa y no cambia su inclinación con respecto al codo. La punta de la espiga hará sonar las cuerdas, golpeando las mismas de arriba hacia abajo mediante movimientos cortos (giros pequeños de la muñeca), formando un ángulo de 90° aproximadamente con respecto a las cuerdas y procurando no golpear o rayar la tapa del instrumento .

La flexibilidad de la espiga es un factor importante y puede influir en la forma o estilo de tocar los sones jarochos. Una espiga dura, poco flexible, limitará la velocidad de ejecución, aunque podrán pulsarse las cuerdas con mayor firmeza y así obtener un sonido de mayor volumen.



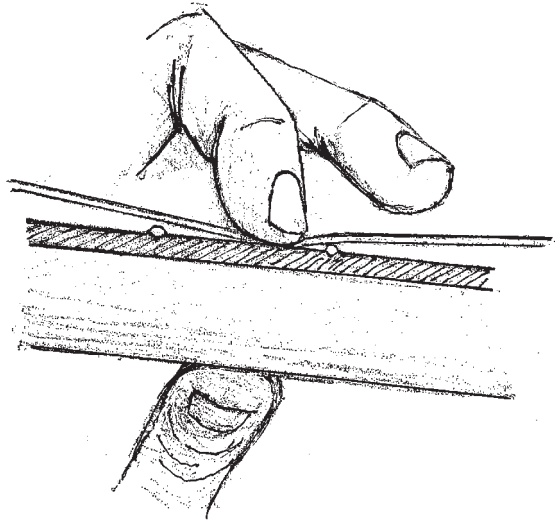
Inclinación de la espiga.

Una espiga flexible permitirá una velocidad de ejecución mayor, aunque sacrificando el volumen de la interpretación. Por otra parte, es conveniente que la espiga esté pulida en el extremo que tendrá contacto con las cuerdas.

❖ *La mano izquierda*

Esta mano se coloca tomando el brazo del instrumento de tal manera que dedo pulgar quede situado al dorso de éste (del lado contrario al del diapasón). Los demás dedos quedarán libres para pisar y presionar las cuerdas contra el diapasón en los tramos comprendidos entre los trastes. La presión del pulgar se suma a la fuerza de los dedos. Las cuerdas se pisan con la punta de los dedos apretando inmediatamente atrás del traste (aproximadamente a poco más de dos tercios de la distancia entre un traste y el otro). Las uñas de los dedos de esta mano deben de estar cortas. La cuerda pulsada debe sonar limpia, sin que zumbe contra los trastes inmediatos inferiores, o se apague al rosar contra cualquier otro dedo colocado sobre el diapasón.

La palma de la mano debe quedar separada del brazo y el pulgar detrás de este en posición central. Desde el punto de vista de los técnicos de la guitarra clásica es un error que el pulgar sobresalga (o se asome) por atrás del diapasón.



*Forma de pisar y presionar la cuerda
sobre el diapasón.*



*Forma de sujetar el brazo
(vista parte posterior).*

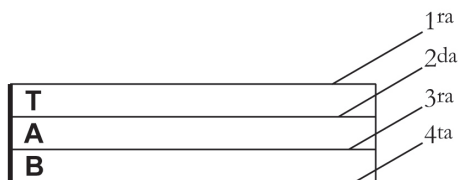
El dedo que pisa la cuerda no debe apagar el sonido de las demás. Es importante que la mano izquierda sirva sólo para pisar las cuerdas y no se utilice para ejercer ninguna fuerza o tensión al sujetar el instrumento. Esta mano nunca debe estar apretada o tensa, ya que esto dificulta la agilidad de los dedos, la claridad y velocidad de la ejecución. En el siguiente capítulo se presentan los primeros ejercicios; en éstos se indica cómo usar cada uno de los dedos de la mano izquierda sobre el diapasón, así como indicaciones y comentarios adicionales.

5 LAS NOTAS DE LA GUITARRA DE SON Y SU ESCRITURA MUSICAL

PARA desarrollar el método empleamos dos sistemas de escritura musical: la tablatura y el pentagrama. A continuación se describe con detalle el sistema de tablatura y la ubicación sobre el diapasón de las notas de la guitarra.

❖ *La tablatura*

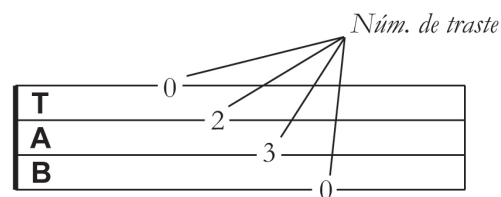
Este sistema de notación se utiliza para escribir música para guitarra sexta y suele incluirse como complemento de las partituras para este instrumento. En la tablatura se indica la cuerda, el traste y el dedo (de la mano izquierda) correspondientes a cada nota de una pieza o fragmento musical, así como la secuencia u orden de éstas. La *tablatura para guitarra de son* es una pauta musical formada por cuatro líneas horizontales orientadas de izquierda a derecha. Las líneas representan a cada una de las cuerdas de la guitarra de son.



Tablatura para guitarra de son.

Las diferentes notas en tablatura se indican mediante números escritos sobre las líneas del pautado. La línea indica la cuerda, y el número sobre la línea, el traste que debe pisarse sobre

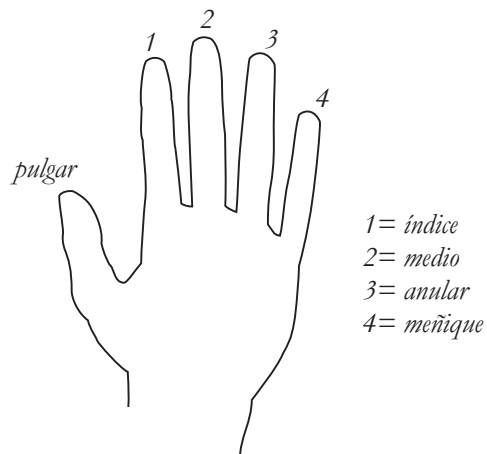
el diapasón para producir la nota correspondiente. Por ejemplo, si se escribe:



Esto corresponde con la siguiente secuencia:

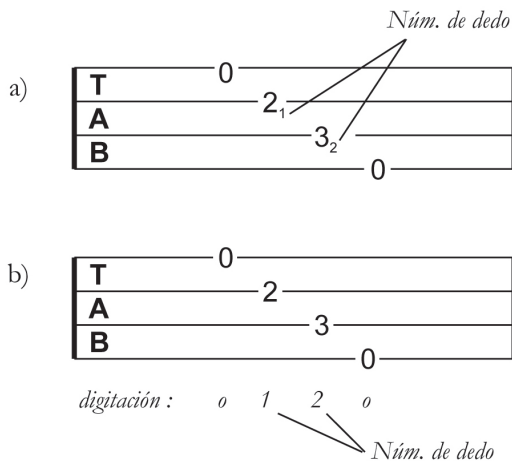
- 1) se toca la 1^{ra} cuerda al aire (tr. 0);
- 2) después la 2^{da} cuerda pisada en el tr. 2;
- 3) a continuación la 3^{ra} cuerda en el tr. 3;
- 4) y finalmente la 4^{ta} cuerda al aire (tr. 0).

Los dedos de la mano izquierda que deben utilizarse para producir las notas indicadas en la tablatura se identifican mediante números (Núm. de dedo) de acuerdo a la siguiente convención:



Números de los dedos de la mano izquierda.

Se utilizan dos formas para indicar el número de dedo que debe utilizarse en la tablatura:



Indicación del Núm. de dedo en la tablatura.

Las tablaturas anteriores indican que la 2^a. cuerda en el tr. 2 se pisa usando el dedo 1 (índice) y la 3^a cuerda en el tr. 3 se pisa con el dedo 2 (medio). Como se verá más adelante, la segunda forma de especificar la digitación de la mano izquierda (b) tiene ciertas ventajas (tanto para señalar digitaciones alternativas o indicaciones adicionales) sobre la forma más compacta (a) en la el número de dedo aparece abajo y a la derecha del número de traste. El símbolo 0, en la línea de digitación, indica que la cuerda se toca al aire. En el disco, se presenta la grabación de este fragmento en tablatura así como de los ejercicios que se mencionan a continuación⁽¹⁾.

PRIMEROS EJERCICIOS

A continuación proponemos que el estudiante practique la 1^a. serie de ejercicios contenida en el Apéndice I, al final de este libro. Es importante que repase las instrucciones que sirven de introducción a ese apéndice.

❖ *El pentagrama*

La música se escribe de manera formal sobre una pauta de cinco líneas llamada pentagrama. Sobre las líneas y en los espacios se colocan símbolos o signos musicales que representan la altura o entonación de las notas (Do, La, Fa#, etc.), así como la **duración** o **valor** de notas y silencios.



Pentagrama con clave de Sol; notas de diferente altura y duración.

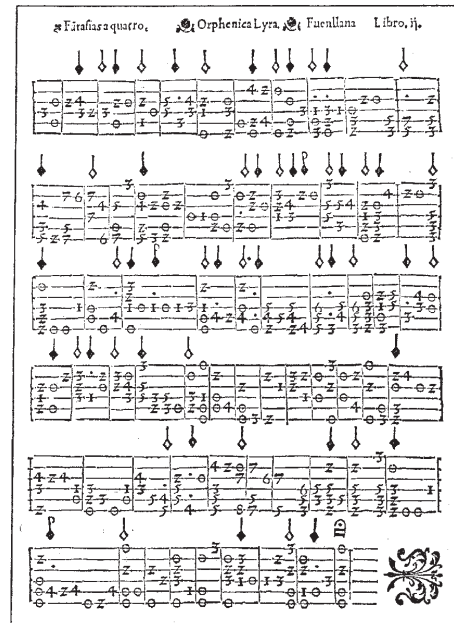
Si bien no es necesario, como parte de este método, saber leer la altura o entonación de las notas en el pentagrama para ubicarlas sobre el diapasón de la guitarra (para eso se puede usar la tablatura), sí es conveniente saber interpretar la duración o valor de las notas musicales, así como entender la división de las frases musicales de los sonos jarocho en compases. Estos temas se tratan en los siguientes capítulos.

El pentagrama se utilizará de manera paralela con la tablatura de acuerdo a la conven-

⁽¹⁾ Ver el Índice de grabaciones al final del libro.

ción guitarrística ⁽²⁾. De hecho, se considera que la tablatura es un complemento práctico del pentagrama. debido a que en la tablatura se requiere un sistema paralelo de signos musicales que especifiquen la duración o *tempo* de las notas. Como se puede observar en la tablatura de la *Orphenica Lyra* de Miguel de Fuenllana, de 1554, para vihuela de seis cuerdas (por lo tanto la tablatura tiene seis líneas), ésta contiene signos (flechas invertidas, negras y blancas) que indican el valor o duración de las notas.

En las figuras siguientes se presenta para cada cuerda las notas correspondientes a los 12 primeros trastes (tr. 0 – 12), escritas en pentagrama y en tablatura.



Tablatura antigua

Escritura de las notas ubicadas sobre la 1ª cuerda de la guitarra de son.

⁽²⁾Notas una octava arriba de su altura real

Diagram of the 2^{da} string (Sol) fretboard. Notes are indicated above the frets: 0 (Sol), 1 (Sol# (Lab)), 2 (La), 3 (La# (Sib)), 4 (Si), 5 (Do), 6 (Do# (Reb)), 7 (Re), 8 (Re# (Mib)), 9 (Mi), 10 (Fa), 11 (Fa# (Solb)), 12 (Sol). The fretboard is labeled with strings Do, Sol, Re, Do and fret numbers 0 to 12. An arrow points to the fret numbers with the text "← Núm. traste".

Musical notation for the 2^{da} string notes, showing the sequence of notes on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). Below the staff is a tablature with strings T, A, B and fret numbers 0 to 12.

Escritura de las notas ubicadas sobre la 2^{da} cuerda de la guitarra de son.

Diagram of the 3^{ra} string (Re) fretboard. Notes are indicated above the frets: 0 (Re), 1 (Re# (Mib)), 2 (Mi), 3 (Fa), 4 (Fa# (Solb)), 5 (Sol), 6 (Sol# (Lab)), 7 (La), 8 (La# (Sib)), 9 (Si), 10 (Do), 11 (Do# (Reb)), 12 (Re). The fretboard is labeled with strings Do, Sol, Re, Do and fret numbers 0 to 12. An arrow points to the fret numbers with the text "← Núm. traste".

Musical notation for the 3^{ra} string notes, showing the sequence of notes on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). Below the staff is a tablature with strings T, A, B and fret numbers 0 to 12.

Escritura de las notas ubicadas sobre la 3^{ra} cuerda de la guitarra de son.

Diagram illustrating the notes on the 4th string of a guitar across the fretboard (0 to 12 frets). The notes are labeled above the fretboard and below the musical staff. The fretboard is labeled with fret numbers (0 to 12) and the corresponding note names (Do, Do# (Reb), Re, Re# (Mib), Mi, Fa, Fa# (Solb), Sol, Sol# (Lab), La, La# (Sib), Si, Do). The musical staff shows the notes in a treble clef. Below the staff, a table lists the notes for each fret:

T												
A												
B												

Escritura de las notas ubicadas sobre la 4^{ta} cuerda de la guitarra de son.

EJERCICIOS

Proponemos que el estudiante practique la 2da. serie de ejercicios contenida en el Apéndice I, al final de este libro. Con estos ejercicios el estudiante podrá empezar a familiarizarse con las notas a todo lo largo del diapasón.



Mudanceo (Bulmaro Bazaldúa).

6 LOS TIPOS DE COMPÁS

CUANDO escuchamos una melodía, además de distinguir la altura de las notas que la componen, diferenciamos la **duración** de las mismas: unos sonidos son más largos que otros.

También distinguimos los **silencios** o pausas entre las notas y la **acentuación** de las mismas: unas notas suenan con mayor intensidad o fuerza que otras. Todos estos elementos nos conducen a diferenciar un cierto orden o proporción en el que se agrupan los diferentes sonidos y silencios a lo largo de la melodía y que llamamos **ritmo**.

La forma en que se agrupan las notas y silencios, de acuerdo a su duración y acentuación, se estudian dividiendo, de manera conveniente, la pieza musical en **compases** de igual duración.

A continuación se repasan los conceptos elementales y la simbología básica relacionados con la duración de las notas y la **métrica musical**, cuya unidad de medida es el compás. Posteriormente se presentan los tipos de compases más frecuentes en los sones jarochos y se dan algunos ejemplos. No está contemplado, como parte del método, enseñar a interpretar la escritura rítmica contenida en el pentagrama. El estudiante que no tenga ese conocimiento o habilidad, podrá seguir el método a través de la tablatura. Para ello se proporciona las grabaciones de cada ejercicio y transcripción; ver Índice de Grabaciones al final del libro. Será entonces labor complementaria depurar los fragmentos musicales aprendidos de esa manera y ponerlos a tiempo –*cuadrarlos o empatarlos*– a través del estudio, experiencias y contactos con otros músicos.

❖ *La duración de las notas*






Para indicar la duración de las notas en el pentagrama se utilizan diferentes símbolos. En el siguiente diagrama se presentan las notas más usuales en la escritura musical y su duración relativa.

Como se indica en la figura, la duración de una *redonda* (♫) es igual a la duración de dos *blancas* (♩); la duración de una *blanca* (♩) es igual a la de dos *negras* (♪), y así sucesivamente.

A las notas también se les asigna un valor fraccionario con respecto a la redonda o unidad. Este es un valor relativo que nada tiene que ver con la duración real de la nota.

La línea que tienen las notas (excepto la redonda) se llama *plica*. Los listones que tienen las plicas a partir de las corcheas (octavos) se llaman *corchetes*.

Equivalente a cada una de las notas anteriores corresponde un **silencio**, del mismo valor o duración. Los silencios o pausas se representan con símbolos especiales.

	<u>nombre</u>	<u>fracción</u>
	redonda	1
	blanca	1/2
	negra	1/4
	corchea	1/8
	semicorchea	1/16

Símbolos y nombres de las notas según su duración.

❖ *El compás*

Es una manera de dividir el tiempo musical definiendo un orden periódico. Dicho de otra forma, el compás es la división de una pieza musical en partes de igual duración. Ya sea en el pentagrama o en la tablatura, esta división se indica por medio de líneas o barras verticales. El conjunto de notas y/o silencios, que están comprendidos entre dos *barras de compás*, forman un compás. En la siguiente figura se presenta un fragmento musical dividido en cuatro compases:

La suma de las duraciones de las notas y/o silencios debe ser igual en todos los compases de un mismo trozo musical. El compás se indica con dos números en forma de quebrado que se escribe sobre el pentagrama al inicio de la escritura musical. El número superior (numerador) indica el *número de tiempos* de que está compuesto el compás (2, 3, 4, etc.). El número inferior (denominador) indica la duración o valor de cada uno de los tiempos del compás; es decir, el denominador define la *unidad de tiempo* del compás y se especifica de acuerdo a su valor fraccionario con respecto a la unidad o redonda.

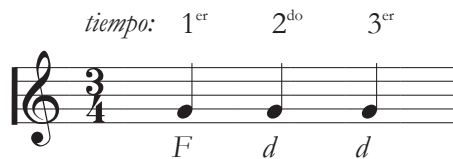
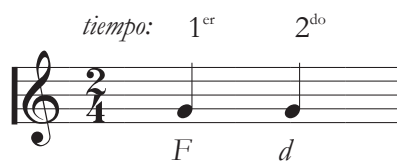
Indicaciones de compás sobre el pentagrama y la tablatura.

$$\begin{array}{l}
 \text{número de tiempos} \rightarrow \frac{2}{4} = 2 \times \frac{1}{4} = \text{♪} \text{ ♪} \\
 \text{unidad de tiempo} \rightarrow \frac{1}{4} = \text{♪}
 \end{array}$$

El indicador de compás.

Dentro de la gran variedad de compases que existen en la música, éstos se pueden dividir de acuerdo al número de tiempos que contienen, en dos grandes grupos :

- compases **binarios** (dos tiempos);
- compases **ternarios** (tres tiempos).



No todos los tiempos de un compás tienen la misma importancia desde el punto de la acentuación. Unos deben de ser articulados con mayor fuerza que otros. En el compás binario, el primer tiempo es un *tiempo fuerte* (*F*) mientras que el segundo es un *tiempo débil* (*d*). En el compás ternario, el primer tiempo es fuerte, el segundo y el tercero son débiles.

Adicionalmente los compases se dividen en compases *simples* (p. ej. los compases de 2/4 y 3/4) y compases *compuestos*. Un compás compuesto, particularmente importante para estudiar los sones jarocho, es el compás de 6/8.

❖ *Los tipos de compás de los sones jarocho*

Para escribir los sones jarocho son suficientes el compás binario simple de 2/4 o equivalente (2/2 ó 4/4), el compás ternario simple de 3/4, y el compás binario compuesto de 6/8. En muchos sones se combinan compases binarios de 6/8 con compases ternarios de 3/4. Esto significa que ciertos fragmentos musicales se interpretan dividiendo el compás en dos tiempos (6/8), mientras que en otros el compás se divide en tres tiempos (3/4).



Esta característica de los sones jarocho se llama *sesquiáltera* y se presenta también en los sones de otras regiones de México (son huasteco, jalisciense, etc.) así como en ciertos géneros de la música caribeña, flamenca e hispánica tradicional.

• Sones en compás binario de 2/4 ⁽¹⁾



<i>El abualulco</i>	<i>El guapo</i>
<i>La bamba</i>	<i>El piojo</i>
<i>El colás</i>	

• Sones en compás ternario de 3/4



<i>El borracho</i>	<i>El palomo</i>
<i>El huerfanito⁽²⁾</i>	

• Sones en compás binario de 6/8 - 3/4



<i>El aguanieve</i>	<i>La iguana</i>
<i>El balajú</i>	<i>La indita</i>
<i>La bruja</i>	<i>El jarabe</i>
<i>El buscapiés</i>	<i>Los juiles</i>
<i>El butaquito</i>	<i>La lloroncita</i>
<i>La candela</i>	<i>La manta</i>
<i>El cascabel</i>	<i>La morena</i>
<i>El coco</i>	<i>El pájaro carpintero</i>
<i>La culebra</i>	<i>El pájaro Cú</i>
<i>El cupido</i>	<i>Los panaderos</i>
<i>El curripiti</i>	<i>La petenera</i>
<i>Los chiles verdes</i>	<i>Los pollos</i>
<i>El chocolate</i>	<i>El siquisirí</i>
<i>Los enanos</i>	<i>La tarasca</i>
<i>El fandanguito</i>	<i>El trompito</i>
<i>El gallo</i>	<i>La tuza</i>
<i>El gabilancito</i>	<i>El valedor</i>
<i>La guacamaya</i>	<i>El zapateado</i>

⁽¹⁾ Y/o compases equivalente de 2/2 ó 4/4.

⁽²⁾ Algunas de sus versiones.

❖ *El compás de 2/4*

En el compás de 2/4 la unidad de tiempo es la negra ($\bullet = 1/4$); se compone de dos partes o tiempos :

$$\frac{2}{4} = 2 \times \frac{1}{4} = \underset{F}{\bullet} \quad \underset{d}{\bullet}$$

El tiempo fuerte (*F*) corresponde a la primera negra, el tiempo débil (*d*), a la segunda. Cada negra se subdivide comúnmente en dos corcheas o en cuatro semicorcheas:

Los compases de 2/4 se marcan ya sea con la voz, contando los tiempos fuertes y débiles (1, 2, 1, 2, 1,...), o marcando con el pie los dos tiempos de cada compás a un ritmo y velocidad constante y acentuando el primer tiempo.

Como se verá más adelante, el pulso básico de los sones está dado por las notas de menor duración en que se dividen los tiempos del compás; por ejemplo, para escribir el son de *El piojo* en 2/4 se hace uso de la subdivisión de

los tiempos del compás en corcheas, el acento estará en la primera corchea de cada grupo que coincide con el marcado del pie. Mientras que para escribir *El abualulco* o *La bamba* en 2/4, se subdivide cada tiempo en cuatro semicorcheas. En ese caso el acento cae en la primera semicorchea de cada grupo de cuatro en que se divide los tiempos del compás; es común usar, como muletilla en un principio, palabras de cuatro sílabas, como por ejemplo, *má-ri-po-sa*, acentuando la primera sílaba, y así marcar con la voz los grupos de cuatro semicorcheas. Cuando se hace uso del compás de 4/4 para escribir estos últimos se subdividen cada negra

en corcheas, resultando el mismo número de pulsos por compás.

EJERCICIOS

Proponemos que el estudiante estudie y practique los ejemplos en compás de 2/4, del son *El piojo* (E.16–18) contenida en el Apéndice I, al final de este libro.

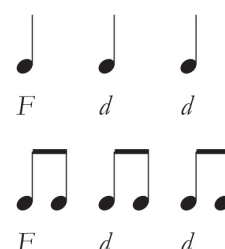
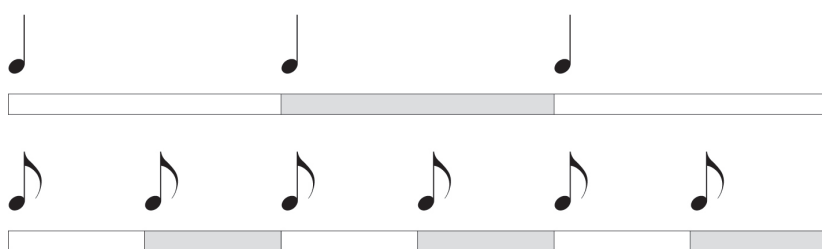
❖ *El compás de 3/4*

En el compás de 3/4 la unidad de tiempo es la negra ($\downarrow = 1/4$); y se compone de tres partes o tiempos :

$$\frac{3}{4} = 3 \times \frac{1}{4} = \begin{array}{ccc} \downarrow & \downarrow & \downarrow \\ F & d & d \end{array}$$

El tiempo fuerte (*F*) corresponde a la primera negra, los tiempos débiles (*d*), a la segunda y tercera. Cada negra se subdivide comúnmente en dos corcheas:

Si se subdivide los tiempos del compás en corcheas, el acento fuerte estará en la primera corchea del primer grupo. Cuando se tocan los sones de manera muy abreviada, es común marcar solamente el primer tiempo (tiempo fuerte) de cada compás; en ese caso, se pueden usar como muletilla en un principio, palabras de tres sílabas esdrújulas, como p. ej. *rá-pi-do* o *mú-si-ca*, y marcando con cada sílaba de la palabra los tres grupos de corcheas. Es decir,



El compás equivalente de 3/8 es característico del vals. Los compases de 3/4 se marcan con la voz contando los tiempos fuertes y débiles (1, 2, 3, 1, 2, 3, 1,...) o pisando con el pie los tres tiempos de cada compás a un ritmo y velocidad constante y acentuando el primero de los tres tiempo.

Con excepción de algunos fragmentos musicales ornamentales, los sones jarochos y fragmentos de sones escritos en 3/4 rara vez se subdividen los tiempos del compás en semi-corcheas o en figuras de menor duración.

EJERCICIOS

Proponemos que el estudiante estudie y practique los ejemplos en compás de 3/4, del son *El borracho* (E.19-21) contenida en el Apéndice I, al final de este libro.

❖ *El compás de 6/8 (- 3/4)*

El compás de 6/8 se interpreta como un compás binario de dos tiempos. Es decir, que en vez de considerar a la corchea ($\text{♩} = 1/8$) como unidad de tiempo del compás, se toma al tiempo compuesto representado por una negra con puntillo ($\text{♩} = 3/8$)⁽¹⁾ como unidad de tiempo. Las corcheas se consideran pulsaciones básicas del compás y se agrupan en dos conjuntos de tres notas:

$$\begin{aligned} \frac{6}{8} &= 6 \times \frac{1}{8} = \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \\ &\quad \quad \quad F \quad \quad d \\ &= \text{♩} \text{♩} \text{♩} \quad \text{♩} \text{♩} \text{♩} \\ &\quad \quad \quad F \quad \quad d \\ &= \text{♩} \cdot \quad \text{♩} \cdot \\ &\quad \quad \quad F \quad \quad d \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} &\text{♩} \text{♩} \text{♩} \quad \text{♩} \text{♩} \text{♩} \\ &\text{mú-si-ca} \quad \text{mú-si-ca} \end{aligned}$$

El tiempo fuerte (*F*) coincide con la primera negra con puntillo (1ra. corchea del 1er grupo), y el tiempo débil (*d*), con la segunda negra con puntillo (4ta. corchea ó 1ra. corchea del 2do. grupo). Al igual que los compases binarios simples, el compas de 6/8 se marca ya sea con la voz: contando los tiempos fuertes y débiles (1, 2, 1, 2, ...), o pisando con el pie los dos tiempos de cada compás a un ritmo y velocidad constante y acentuando el primer tiempo. Los grupos de tres corcheas se pueden marcar a ritmo de vals (1, 2, 3, 1, 2, 3,...) o, al igual que en el compás de 3/4, se pueden usar como muletilla en un principio, palabras de tres sílabas esdrújulas, como p. ej. *mú-si-ca*, marcando con las sílabas cada una de las corcheas de cada grupo. Es decir,

⁽¹⁾ El puntillo agrega a la nota la mitad de su valor. Se señala escribiendo un punto delante de la nota que se quiere alargar.

La relación entre el compás de 6/8 y el de 3/4 es muy cercana: el número de corcheas es el mismo en ambos casos y el tiempo fuerte coincide al inicio del compás; difieren en la forma en que se agrupan las corcheas, lo cual implica diferencias en la acentuación de los tiempos débiles:

$$\frac{6}{8} = \underset{F}{\bullet} \cdot \underset{d}{\bullet} = \underset{F}{\bullet\bullet\bullet} \underset{d}{\bullet\bullet\bullet}$$

$$\frac{3}{4} = \underset{F}{\bullet} \underset{d}{\bullet} \underset{d}{\bullet} = \underset{F}{\bullet\bullet} \underset{d}{\bullet\bullet} \underset{d}{\bullet\bullet}$$

EJERCICIOS

Proponemos que el estudiante estudie y practique los ejemplos en compás de 6/8-3/4, del son *El jarabe* (E.22-24) contenida en el Apéndice I, al final de este libro.



Juan Polito Báxin (grabado, A. Dempster).

7 LOS TONOS DE LA GUITARRA DE SON

EL MÉTODO se ha desarrollado para tres diferentes *tonos* de la guitarra de son, los cuales se conocen tradicionalmente –entre otros nombres que también reciben– como:

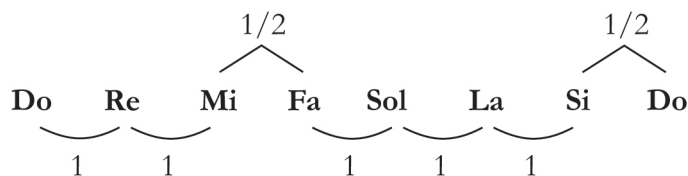
por cuatro *por mayor, por segunda, ...*
por dos *por bandola, por menor, ...*
por variación *por transportado, ...*

Por cuatro y *por dos* son los *tonos* más comunes y extendidos de tocar la guitarra de son en la actualidad. Se conocen temples antiguos en las que se puede tocar en dos o tres *tonos* diferentes sin cambiar el temple de la guitarra. En particular el temple de graves a agudos: $1 - 2\frac{1}{2} - 2\frac{1}{2}$ (esto es, la relación de intervalos entre las cuerdas al aire), es la base o matriz sobre la que se construyen los tonos *por cuatro* y *por dos*, independientemente del tono musical. A este temple que podríamos llamar hoy en día el *temple común* de la guitarra de son, se le llama indistintamente ‘afinación’ *por cuatro* o ‘afinación’ *por dos*.

El temple para tocar *por variación* « $3\frac{1}{2} - 2\frac{1}{2} - 2\frac{1}{2}$ », parecido al temple común, sin embargo el intervalo entre la 4^{ta} cuerda y la 3^{ra}, es mucho mayor (una intervalo de quinta). El templado para tocar *por variación* se consigue alterando el bordón (4^{ta} cuerda) del temple común. Como veremos más adelante, una vez templada la guitarra para tocar *por cuatro* o *por dos*, el bordón se baja $2\frac{1}{2}$ tonos, quedando una octava abajo de la 2^{da} cuerda al aire. Estos tres *tonos* forman una familia y se complementan.

Independientemente del tono musical, los *tonos* se construyen a partir de alguna de las notas de la guitarra y teniendo como referencia el modelo de la escala diatónica. Así quedan definidos los *puntos* sobre el diapasón del *tono* correspondiente.⁽¹⁾

Como ya se mencionó antes la escala diatónica más sencilla es la que forman las siete notas naturales más la repetición de la primera nota una octava arriba. Esta escala recibe el nombre de Do mayor. La primera nota de la escala da nombre a la escala.

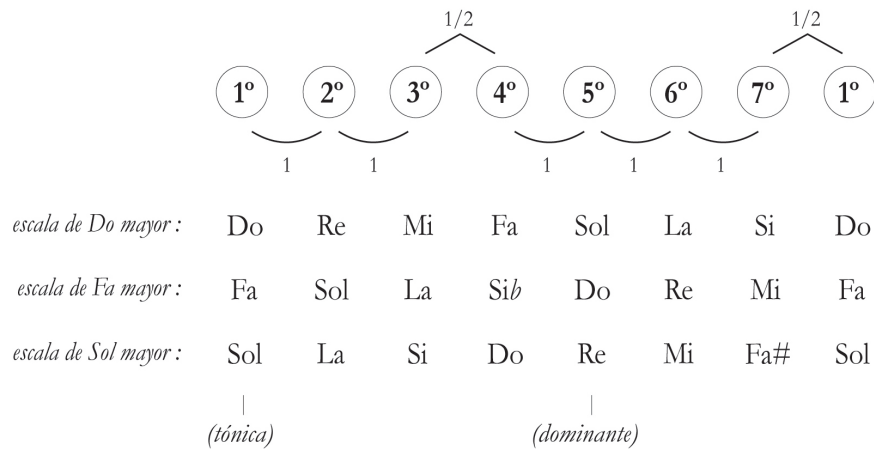


La escala de Do mayor.

⁽¹⁾ Es decir por la ubicación (física) sobre el diapasón de las notas que conforman a la escala de referencia.

Se puede construir una escala a partir de cualquiera de las notas musicales. Para ello se aplica el mismo patrón de intervalos que separa a las siete notas naturales:

Para finalizar esta sección teórica añadiremos que: al conjunto de sonidos que forman una escala diatónica se le llama tono o tonalidad.⁽²⁾



Construcción de las escalas de Do mayor, Fa mayor y Sol mayor.

Como se observa la escala de Fa mayor se forma con seis de las notas naturales y una nota alterada: Si bemol (Si \flat). La escala de Sol posee una nota alterada: Fa sostenido (Fa \sharp). Las notas de una escala diatónica recibe un número o grado como se indica en la figura. Las notas más importantes de una escala diatónica son: la primera nota de la escala que recibe el nombre de tónica ó 1º grado; y la quinta nota de la misma, llamada dominante ó 5º grado⁽¹⁾.

Por otra parte, existen dos formas o modos de las escalas (diatónicas): mayor y menor. La más sencilla de estas y que se estudiará primero es la escala mayor.

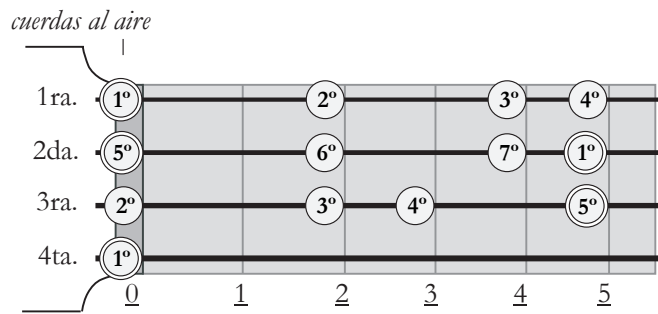
⁽¹⁾ Otra nota importante de la escala, aunque en menor grado, es la cuarta nota llamada subdominante o 4º grado.

⁽²⁾ De ahí que se diga que una pieza musical está, por ejemplo, en tono de Sol, al haberse combinado las diferentes notas de la escala de Sol para formar la composición.

❖ El tono *por cuatro*

Una vez templada la guitarra para tocar *por cuatro* (temple común) la escala *por cuatro*, ya sea en modo mayor o menor, se construye a partir de la nota que produce el bordón de la 4^{ta} cuerda al aire. Es decir, el bordón al aire será la tónica o 1º grado del tono musical (mayor o menor) en que se decida afinar. La escala se repite una octava arriba a partir de en la 1^{ra} cuerda al aire; la 2^{da} cuerda al aire corresponde con la dominante o 5º grado del tono *por cuatro*.

Si la guitarra está afinada con el temple común en Do, «Do - Re - Sol - Do», el 1º grado o tónica del tono *por cuatro* corresponde con la nota Do, y el 5º grado o dominante de la misma con la nota Sol. La ubicación sobre el diapasón de las primeras notas de la escala mayor *por cuatro* (hasta el traste 5) se indican en el diagrama siguiente, así como su escritura en tablatura como en pentagrama..



Puntos sobre el diapasón de la escala mayor *por cuatro*

Escritura musical y tablatura de la escala de Do mayor *por cuatro*. Incluye una línea de música con notas y una tablatura con números de trastes.

Traste	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
T							0	2	4	5	
A				0	2	4	5				
B	0	0	2	3	5						

Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa

1º 2º 3º 4º 5º 6º 7º 1º 2º 3º 4º

Escala de Do mayor *por cuatro*

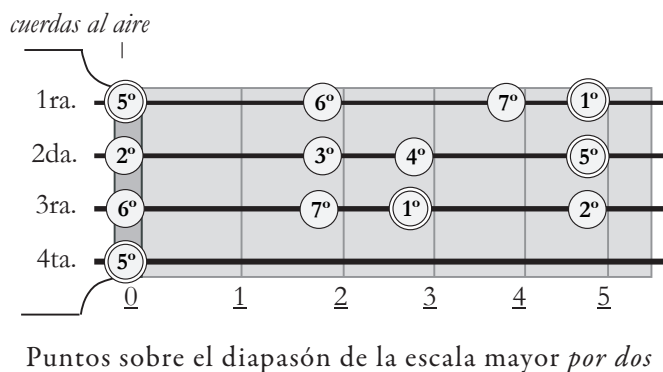
❖ El tono *por dos*

Para tocar la guitarra *por dos* se usa el mismo temple común ya comentado antes, sin embargo ahora el tono y la escala *por dos* se forma a partir de la nota que produce la 3ª cuerda de la guitarra pisada en el tr. 3; esa nota (y punto sobre el diapasón) será el 1º grado o tónica de la escala, ya sea mayor o menor. A las cuerdas 4ª y 1ª al aire les corresponde el 5º grado o dominante del tono.

Si la guitarra está afinada con el temple común en Do, «Do - Re - Sol - Do», el 1º grado (tónica) de la escala *por dos* corresponde con la

nota Fa, y el 5º grado (dominante) con Do. Las primeras notas de la escala mayor *por dos* (hasta el traste 5) se indican en la tablatura inferior. En este caso la escala *por dos* mayor está asociada con el tono de Fa mayor como se indica en el pentagrama: tercera línea, nota Si, alterada por el signo bemol, *b*.

Si se desea tocar la guitarra *por dos* en Do, la guitarra deberá afinarse «Sol - La - Re - Sol», de esta manera la 3ª cuerda pisada en el tr. 3 corresponderá con la nota Do.



T								0	2	4	5
A			0	2	3	5					
B	0		0	2	3	5					

Do Re Mi Fa Sol La Sib Do Re Mi Fa

5º 6º 7º 1º 2º 3º 4º 5º 6º 7º 1º

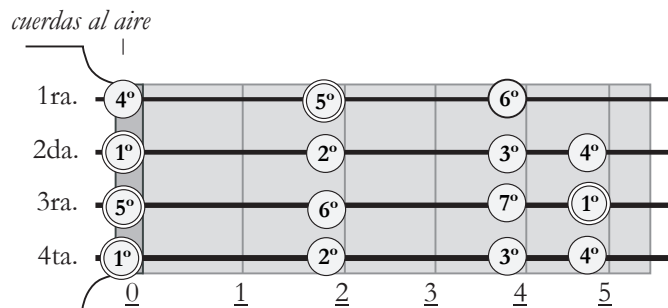
Escala de Fa mayor *por dos*

❖ El tono *por variación*

El temple de la guitarra para tocar *por variación* es: $3\frac{1}{2} - 2\frac{1}{2} - 2\frac{1}{2}$. Si partimos de que la guitarra tiene el temple común ($1 - 2\frac{1}{2} - 2\frac{1}{2}$), entonces el bordón (4^{ta} cuerda) deberá bajarse $2\frac{1}{2}$ tonos; esto es, una octava abajo con respecto a la 2^{da} cuerda al aire. Si la guitarra está afinada «Do - Re - Sol - Do», entonces el bordón deberá bajarse hasta Sol, y quedar afinada «Sol, Re, Sol, Do». La escala *por variación* se construye a partir de la nota que produce el bordón de la 4^{ta} cuerda al aire; es decir, el bordón al aire será la tónica o 1^o grado del tono musical (ya sea en modo mayor o menor)

en que se elija afinar. La escala se repite una octava arriba, a partir de la 2^{da} cuerda al aire. La 3^{ra} cuerda al aire corresponde con la dominante o 5^o grado del tono. Las primeras notas hasta el traste 5 del diapasón correspondientes a la escala mayor *por variación* se indican en la tablatura inferior.

Si la guitarra está afinada «Sol, Re, Sol, Do» entonces la escala mayor *por variación* corresponderá con la escala de Sol mayor como se indica en el pentagrama; la quinta línea, Fa, alterada por el signo sostenido, #.



Puntos sobre el diapasón de la escala mayor *por variación*

Música de la escala de Sol mayor por variación. Incluye un pentagrama con una clave de sol y un sostenido en la quinta línea. Debajo del pentagrama hay una tablatura con tres líneas etiquetadas como T, A y B, con números de trastes (0, 2, 4, 5, 7). Debajo de la tablatura se listan las notas Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa#, Sol, La, Si, Do, Re, Mi y sus respectivos grados de la escala (1º a 6º).

Escala de Sol mayor *por variación*.

❖ *Resumen de los tonos*

Cada *tono* ofrece posibilidades técnicas y musicales particulares. El tono *por cuatro* tiene el gran conveniente de que la tónica está en la 1^{ra} y 4^{ta} cuerda al aire, mientras que la dominante se encuentra también al aire en la 2^{da} cuerda. Esta disposición de las notas más importantes del tono *al aire*, no sólo determina la facilidad de ciertos fragmentos musicales melódicos sino también el de patrones melódicos arpegiados, cadencias, tangueros, etc. que se construyen con facilidad contando con la tónica y la dominante al aire. Las notas que producen las cuerdas al aire son, por lo general, de mayor duración y posiblemente más sonoras.

En el tono *por dos*, la nota dominante de la escala (5^o grado) se encuentra en la 1^{ra}. cuerda y 4^{ta}. cuerda al aire. Esto representa otro tipo de ventajas para interpretar ciertos tangueros, fragmentos musicales, etc.

Cuando se toca *por variación*, el bordón se vuelve más profundo y marca la tónica de la escala *por variación*; esta se repite (octava) en la 2^{da} cuerda al aire. La dominante se tiene en la 3^{ra} cuerda al aire. La tesitura de la guitarra templada *por variación* es más amplia (2½ tonos mayor) que cuando se temple *por cuatro* o *por dos* (temple común).

En la siguiente tabla se hace un resumen de los tres tonos presentados.

<i>Tono</i>	Temple	1 ^o grado (tónica)	5 ^o grado (dominante)	Tonalidad afinación por notas
<i>por cuatro</i>	(1 – 2½ – 2½)	4 ^{ta} al aire 1 ^{ra} al aire	2 ^{da} al aire 1 ^{ra} / tr. 7	Do «Do, Re, Sol, Do»
<i>por dos</i>	(1 – 2½ – 2½)	3 ^{ra} / tr. 3	4 ^{ta} al aire 1 ^{ra} al aire	Fa «Do, Re, Sol, Do»
<i>por variación</i>	(3½ – 2½ – 2½)	4 ^{ta} al aire 2 ^{da} al aire	3 ^{ra} al aire 1 ^{ra} / tr. 2	Sol «Sol, Re, Sol, Do»

❖ *Acordes de acompañamiento*

Los sones jarochos se acompañan mediante una variedad de **acordes** ejecutados con la jarana, cuya función es la de sustentar la parte rítmica y armónica dentro del conjunto musical. El acorde es el elemento básico de la armonía y consiste en la producción de varios sonidos diferentes simultáneamente. En la jarana, los diferentes acordes se producen colocando, sobre el diapasón del instrumento, pisadas (posiciones de los dedos sobre el diapasón) y pulsando las cuerdas simultáneamente mediante rasgueos.

El número de acordes necesarios para acompañar a la mayoría de los sones jarochos es de dos o tres. Estos acordes reciben popularmente los nombres de: *primera*, *segunda* y *tercera*, los cuales corresponden con la importancia que tienen respectivamente en el acompañamiento y se encuentran ligados con las notas correspondientes al 1º, 5º y 4º grados de la escala, es decir, con la tónica, dominante y subdominante. De acuerdo con la teoría musical representan los tres **acordes primarios** de la tonalidad y se indican o escriben, de manera abreviada, mediante números romanos:

<i>primera</i>	I	acorde de tónica (1º grado)
<i>segunda</i>	V	acorde de dominante (5º grado)
	V7	acorde de dominante c/séptima
<i>tercera</i>	IV	acorde de subdominante (4º grado)

El acorde de segunda más usado es el acorde de dominante con séptima (menor) aumentada: V7.

Esta manera de nombrar a los acordes de acompañamiento tienen ventajas, ya que es independiente del *tono* elegido para tocar así como del tono musical en que estén afinados los instrumentos.

La forma en que se construyen estos acordes, así como otros aspectos relacionados con el tema se presentan en el Apéndice II, *Sobre el acompañamiento con jarana*, al final de este libro. Una vez que el músico principiante haya adelantado en su aprendizaje práctico, recomendamos que revise ese apéndice.

Además de los acordes primarios, existen otros acordes que se emplean en los sones jarochos, por lo general opcionales, llamados *acordes auxiliares* o de *transición*.

En todos los ejercicios y transcripciones relacionados con algún son jarocho en particular, se indican los acordes de acompañamiento (I, IV, V, V7, etc.) sobre el pentagrama y tablatura correspondiente. Estas indicaciones deben de servir de útil referencia al músico estudiante.



8 ESTRUCTURA MUSICAL DE LOS SONES JAROCHOS

REPASAMOS a continuación los elementos más importantes relacionados con la estructura musical de los sones jarochos y en particular los *patrones rítmico-armónicos* relacionados con estos. Estos aspectos del método no son meros esfuerzos teóricos por encuadrar o fragmentar a los sones de acuerdo a estructuras musicales rígidas o exactas; por el contrario, son elementos que se encuentran implícitos en la interpretación de los sones jarochos y que, con o sin sustento teórico, se aprenden y manejan de manera intuitiva por el aprendiz (sea músico o zapateador) y se dominan con la práctica.

Si bien algunos de los términos formales empleados resultarán novedosos para los músicos líricos, los conceptos asociados a esos términos no lo son. Como se verá a lo largo del método, el concepto de *patrón musical* (rítmico, armónico o melódico) es de gran utilidad en la enseñanza y establece las bases para encadenar y ensamblar las frases melódicas ejecutadas por la guitarra de son.

❖ *Música y verso*

Los músicos jarochos distinguen, de manera general dos tipos de secciones musicales en cualquier son jarocho: la *música*, o parte puramente instrumental del mismo, y la sección del *canto* o *verso*, parte del son donde se vocaliza la letra correspondiente.

En general, la estructura musical de los sones jarochos está basada en la alternancia de estas dos secciones, *música* y *canto*, las cuales se encadenan y se repiten, indefinible número de veces y de múltiples maneras, para interpretar el son tradicional en sus diferentes formas y estilos. En todos los casos –excluyendo unos cuantos arreglos modernos– el son comienza con una introducción instrumental y termina ya sea justo al final del último verso o con una *salida* o final instrumental.⁽¹⁾

Dentro de la *música* se distinguen diferentes frases y motivos musicales, por ejemplo: la *entrada* o introducción del son; el *tema*, o *temas*, del mismo y variaciones de éstos; *tangueos* y cadencias diversas, *pespunteos*, trinos y repiqueteos diversos,... *salida* o final.

Por otra parte, durante el canto, los instrumentos acompañan al cantante ofreciendo una base rítmica y melódica sencilla de apoyo al canto, marcando los tiempos fuertes y procurando mantener un balance adecuado.

La sección del *canto* o *verso* se presenta de diferentes formas. Mientras que existen sones en los que se cantan versos o coplas sueltas⁽²⁾, por ejemplo, en *El aguanieve*, *El zapateado* o *El buscapiés*. En otros sones las coplas se dividen

⁽¹⁾ Esto último depende del son particular que se interpreta y/o del estilo. Por ejemplo, existe una tendencia a terminar en *verso* ciertos sones, como *La bamba* o *El colás*. Por otra parte, dentro del estilo típico existe la tendencia a terminar los sones con *verso*.

⁽²⁾ Versos cantados por una misma persona, sin repetición ni estribillo.

en dos o más partes y se cantan en la forma de *pregón y respuesta*. Esta última, también llamada contestación, es interpretada, dependiendo del estilo, por uno o varios cantantes a coro. A la copla cantada de esta manera se añade, dependiendo del son, uno o varios estribillos.

En sones como *La bamba*, *El balajú* o *La guacamaya*, se cantan dos estribillos con el mismo formato con diferentes versos; el primero por la persona que pregoná y el segundo por la que contesta.

En *El siquisirí* o *El colás*, el estribillo se canta una sola vez en cada sección. Otros sones como *El pajaró* *Cú* tiene dos estribillos diferentes que se cantan uno después del otro. Por otra parte en *El fandanguito* se acostumbraba parar la música después del estribillo para declamar una copla y después continuar con el son.

La *versada* (coplas y estribillos) se compone de cuartetas, quintetas, sextetas, décimas y seguidillas, ya sean en octasílabos principalmente, o en hexasílabos.

❖ *Secuencias armónicas*

Una de las características de los sones jarocho es su naturaleza periódica, repetitiva o cíclica, tanto rítmica como armónicamente. Esto se comprueba y resulta evidente al observar que, para acompañar cualquier son del repertorio, la jarana repite, con variaciones mínimas, una misma vuelta o secuencia de acordes, acoplada, en todo momento, a un mismo golpe⁽³⁾ o patrón rítmico básico.

⁽³⁾ Se usa la palabra *golpe* como sinónimo de ritmo, ligado muchas veces a la manera de rasguear o a los recursos

Dicho de otra manera, el entramado rítmico-armónico sobre el que se desarrollan las frases melódicas de los sones es generado explícitamente por la jarana, y se basa en la repetición –con variaciones mínimas– de un mismo patrón básico. Las partes de los instrumentos que llevan la melodía, como la guitarra de son, el violín o el arpa, se desarrollan siguiendo y respetando al patrón rítmico-armónico del son.

El patrón se puede definir rítmicamente dentro de un número fijo de compases en los que quedan indicados el pulso y la acentuación básica, y armónicamente por un círculo o secuencia de acordes. La mayoría de los sones del repertorio se acompañan con una misma combinación o secuencia de acordes que se repite, con ligeras variaciones, durante toda la interpretación del son. Por ejemplo, *El zapateado* se construye a partir de la vuelta armónica básica: <V7 – I> ó <segunda – primera>, la cual se repite de principio a fin durante todo el son. Esta es la secuencia armónica más sencilla y es compartida por varios sones del repertorio jarocho.

Otra secuencia sencilla es la utilizada en sones como *La guacamaya*, *El colás* o *El ahualulco*: <I – IV – V7> ó <primera – tercera – segunda>. En estos sones el acorde de *tercera* (IV), es un acorde breve de transición entre *primera* y *segunda* y pudiera no utilizarse en algunos estilos tradicionales. En otros sones que comparten la misma secuencia, como *El jarabe* o *El buscapiés*, el paso por *tercera* es muy mar-

técnicos de rasgueado.

cado. Un ejemplo de una secuencia armónica larga es la correspondiente a *La Manta*: <I – V₇ – I – V₇ – I – IV – I – V₇>.

Si bien muchos de los sones jarochos están compuestos sobre una única secuencia armónica básica, otros sones, como *La morena*, *La iguana* o *El palomo*, se distinguen por alternar dos secuencias armónicas distintas en su ejecución.

❖ *El patrón rítmico-armónico*

Las notas breves (de menor valor o duración) empleadas en la ejecución de los sones representan el **pulso rítmico básico**, o simplemente el *pulso*, del son. Lo podemos considerar como la fracción más pequeña en la que dividimos el tiempo musical de los sones. Por ejemplo, el patrón básico de *El piojo*, también conocido como *María Cirila*, lo podemos escribir en compás de 2/4 de la siguiente manera:

Aquí la unidad de tiempo del compás, la negra ($1/4 = \bullet$), se divide en dos corcheas. El pulso básico del son está representado por cada una de las corcheas en que se divide el compás. En general, todas las frases melódicas, rasgueos y ritmos de zapateado básicos del son quedan definidas por notas de duración igual o ma-

yor al del pulso (en este caso corcheas) y, por lo general, no es necesaria la subdivisión de este valor.⁽⁴⁾ El patrón rítmico de *El piojo* se compone de cuatro compases; los tres primeros compases por cuatro corcheas cada uno, agrupadas en pares, mientras que el cuarto o último compás, por dos negras sin subdividirse. En la parte superior de los compases se indican los acordes de acompañamiento o secuencia armónica del son: IV – I – V₇ – I, o *tercera – primera – segunda – primera*. En este caso, cada uno de los compases del patrón rítmico está ligado a uno de los acordes de acompañamiento. Los acentos más importantes coinciden con el tiempo fuerte de cada compás, es decir, al inicio de cada uno. La repetición cíclica o encadenada de este patrón y sus variantes genera la base o entramado rítmico-armónico del son. Tanto las frases melódicas (canto, guitarra de son, etc), los rasgueos de acompañamiento y el ritmo percutido del zapateado, siguen, en su forma más básica, este sencillo patrón que representa, en su forma más simple, un flujo constante de corcheas en grupos de dos a lo largo de cuatro compases.

Otro ejemplo: el patrón básico de *La bamba* lo podemos escribir en compás de 2/2, como una primera aproximación, de la siguiente manera:

⁽⁴⁾ Desde el punto de vista de la ejecución instrumental, el efecto de pulsaciones rítmicas más rápidas que el pulso rítmico básico es considerado ornamental más que melódico.

En este, la unidad de tiempo del compás, la blanca ($1/2 = \text{♩}$), se divide en cuatro corcheas (octavos). El pulso básico del son está representado por cada una de las corcheas en que se divide al compás. Los acentos más importantes coinciden con los tiempos fuertes del compás. El patrón básico se compone de dos compases al que se sobrepone la secuencia armónica V7– I– IV como está indicado. Una variante del patrón anterior que describe mejor el ritmo del zapateado básico y muchas frases musicales características de *La bamba*, es:

V7 I IV

$\frac{2}{2}$ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ |

♩ ♩ ♩ ♩

Dependiendo del son, el número de compases del patrón básico rítmico-armónico se compone de 2 compases, como en *El zapateado*, *La bamba* o *El jarabe*; de 4 compases, como en *El colás*, *El pajarero Cú*, o *El piojo*; de 8 compases, como en *La guacamaya*, *El balajú* o *El butaquito*, o hasta de 12 compases como en *El guapo*, *El aguanieve* o en el descante de *La morena*.

Al comenzar a estudiar cualquiera de los sones del repertorio, identificar e interpretar el patrón básico facilita el aprendizaje de las líneas melódicas de los sones y desde luego su ensamble y sincronía con las demás partes. Por ejemplo, el tema de la mayoría de los sones y sus variaciones está desarrollado sobre la base de 2 ó 4 vueltas encadenadas del patrón básico. Lo mismo ocurre con la mayoría de las frases melódicas, secuencias arpegiadas, tangueros, etc.

APÉNDICES I Y II



Juan Zapata e Ildefonso Medel (Alec Dempster).

APÉNDICE I / EJERCICIOS

UNA VEZ afinada la guitarra de son se puede empezar a practicar los siguientes ejercicios. Antes de comenzar conviene repasar las recomendaciones hechas en el Capítulo 4, *Postura y técnica para tocar la guitarra de son*.

RECOMENDACIONES GENERALES

1. Asegúrese de que la guitarra esté afinada. (Cap. 3).
2. Lea las instrucciones escritas para cada ejercicio y asegúrese de entenderlas antes de comenzar a practicar el ejercicio.
3. Estudie cada ejercicio hasta que la ejecución sea fluida y sin tropiezos, concentrándose no sólo en los movimientos de los dedos de la mano izquierda, sino en la forma en que la espiga golpea las cuerdas. El músico principiante deberá experimentar qué pasa cuando varía

la orientación de la espiga con respecto a las cuerdas y la posición de la espiga a lo largo de la cuerda (más cerca de la boca de la guitarra o más cercana al puente) hasta encontrar el sonido más agradable.

4. Trate siempre de tocar relajado y no generar tensiones. Esto es algo de lo que hay que estar muy pendientes todo el tiempo.
5. Después de tocar muchas horas conviene no lavarse las manos ni enfriarlas bruscamente.

Todos los ejercicios y ejemplos contenidos en este apéndice se encuentran grabados y se pueden escuchar o descargar desde el sitio de internet: www.lamantaylaraya.org/DOCUMENTOS. Ver el Índice de Grabaciones, al final del libro.

❖ *1ª serie de ejercicios*

EJERCICIO # 1 (grab. 28). Estudie cada fragmento (a, b, c) apoyando sobre el diapasón solamente el dedo indicado en la digitación. Practique estos fragmentos hasta tocarlos fluidamente a una velocidad constante y sin tropezos.

EJERCICIO # 2 (grab. 28). Estudie cada fragmento (a, b, c) ahora dejando apoyados los dedos que se indican en la digitación. La marca (=), bajo el Núm. de dedo, indica que el dedo señalado, debe quedarse apoyado sobre el diapasón (en la cuerda y traste indicado en la tablatura). Encadene los tres fragmentos en la secuencia **a-b-c-b-a**, sin hacer pausas, hasta lograr una ejecución fluida, de las dos maneras indicadas: a) sin dejar los dedos (Ejer. #1); y b) apoyando los dedos (Ejer. #2).

EJERCICIO # 3 (grab. 29). Practique esta escala a una velocidad constante hasta lograr una ejecución fluida de las siguientes maneras:

- a) apoyando sólo el dedo indicado sobre el diapasón de acuerdo con la digitación # 1;
- b) dejando apoyados los dedos que se indican en la digitación # 2. La marca (==p==), indica que debe formarse una pisada con los dedos y las notas señaladas. En este caso los dedos 1, 2, 3 y 4 deberán pisar al mismo tiempo la cuerda y los trastes indicados, antes de tocar la primera nota de la pisada (dedo 4, tr. 4) , para después levantarse, uno por uno, en orden inverso (4, 3, 2 y 1).

EJERCICIO # 4, 5, 6 y 7 (grab. 30 - 33)

Practique estos ejercicios sobre la escala por cuatro mayor, hasta lograr una ejecución fluida de los mismos. En el ejercicio # 6 se indican pisadas (=p=) correspondientes a parejas de notas sobre la escala (a intervalos de terceras).

EJERCICIO # 8 (grab. 34)

Practique este ejercicio sobre la escala por cuatro mayor a una velocidad constante, encadenando cada repetición con la anterior hasta lograr una ejecución fluida del mismo.

OBJETIVOS

- ◆ Es importante que el estudiante empiece a desarrollar la capacidad de tocar las notas de manera uniforme y controlando el tiempo. La mano izquierda debe ser capaz de pisar con exactitud cada una de las notas, y la mano derecha debe estar coordinada con la izquierda para que las notas suenen claras y efectivas. Estas habilidades constituyen una base fundamental para tocar la guitarra de son correctamente .

- ◆ Seguir las indicaciones al pie de la tablatura (digitación), ejercitando en particular el dedo meñique (4).

1ª serie de ejercicios.

Ejercicio # 1 (grab. 28)

<p>a</p>	<p>b</p>	<p>c</p>
----------	----------	----------

digitación: o 1 2 3 4 3 2 1 o 1 2 3 4 3 2 1 o 1 2 3 4 3 2 1

Ejercicio # 2 (grab. 28)

<p>a</p>	<p>b</p>	<p>c</p>
----------	----------	----------

digitación: o 1 2 3 4 3 2 1 o 1 2 3 4 3 2 1 o 1 2 3 4 3 2 1
 = = = = = = = = =

Ejercicio # 3 (grab. 29)

digit. #1: o 1 o 1 2 3 4 o 1 2 3 4 o 1 2 3 4 3 2 1 o 4 3 2 1 o 4 3 2 1 o 1 o
 digit. #2: o 1 o 1 2 3 4 o 1 2 3 4 o 1 2 3 4 3 2 1 o 4 3 2 1 o 4 3 2 1 o 1 o
 = = = = = = = = = =====p===== =====p=====

Ejercicio # 4 (grab. 30)

digitación: o o 1 2 o 1 3 o 1 3 4 3 2 o 3 1 o 2 1 o o

Ejercicio # 5 (grab. 31)

digitación: o o 1 2 4 1 3 4 1 3 4 3 2 4 3 1 4 2 1 o o

Ejercicio # 6 (grab. 32)

digit.: o 1 o 2 1 o 2 1 o 3 1 o 3 1 o 3 1 4 o 3 3 1 1 o o 3 2 1 1 o o 2 o
 ==p== ==p== ==p== ==p==

Ejercicio # 7 (grab. 33)

digit.: o 1 o 2 1 4 2 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 4 3 3 1 1 4 4 3 2 1 1 4 o 2 o
 ==p== ==p== ==p== ==p== ==p== ==p== ==p== ==p==

Ejercicio # 8 (grab. 34)

digitación: o 1 o o o 1 o 1 o o o 1 2 1 o 4 o 1 2 1 o 4 o 1
 =====p===== =====p===== =====p===== =====p=====

digitación: o 3 1 4 1 3 o 3 1 4 1 3
 ==p== ==p==

❖ *2da. serie de ejercicios*

EJERCICIOS # 9, 10 y 11 (grab. 35 -37). Practique éstas escalas sobre las primeras tres cuerdas de la guitarra a una velocidad uniforme, hasta lograr una ejecución fluida de la misma. (Las barras de compás se utilizan para indicar las partes de la escala donde se debe de bajar o subir la mano izquierda a lo largo del diapasón).

Practique los tres ejercicios de manera encadenada (Ejer. # 9- 10- 11) sin interrupciones. Practíquelos también enlazándolos en orden invertido (# 11-10-9).

EJERCICIO # 12 (grab. 38). Practique este ejercicio sobre la escala de Do mayor a una velocidad uniforme, hasta lograr una ejecución fluída del mismo. La marca (>), en la línea de digitación, indica que el dedo se desliza hasta el traste indicado en la tablatura y señalado con una ligadura.

EJERCICIO # 13 (grab. 39). Practique este registro sin interrupciones a una velocidad uniforme y hasta lograr una ejecución fluída del mismo. (Las barras de compás sólo dividen el registro en tres partes para su aprendizaje. Entre paréntesis se indica una forma alternativa de digitación).

OBJETIVOS

- ◆ Familiarizarse con el diapasón, hasta el traste 12, así como con los movimientos y posiciones de la mano izquierda a lo largo del mismo.
- ◆ Ejercitar los dedos de la mano izquierda en las diferentes posiciones a lo largo del diapasón; particularmente el dedo meñique (4).
- ◆ Es importante que el estudiante tenga la capacidad de tocar las notas de manera uniforme y controlando el tiempo. La mano izquierda debe ser capaz de pisar con exactitud cada una de las notas, y la mano derecha debe estar coordinada con la izquierda para que las notas suenen claras y efectivas.

2ª serie de ejercicios.

Ejercicio # 9 (grab. 35)

Musical notation for Exercise #9 (grab. 35) showing a sequence of notes on a treble clef staff and a corresponding TAB staff with fret numbers: 0 - 1 - 2 - 3 - 4 | 5 - 6 - 7 - 8 | 9 10 11 12 11 10 - 9 | 8 - 7 - 6 - 5 | 4 - 3 - 2 - 1 - 0

digitación: o 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 o

 --> baja mano --> baja mano --> sube mano --> sube mano

Ejercicio # 10 (grab. 36)

Musical notation for Exercise #10 (grab. 36) showing a sequence of notes on a treble clef staff and a corresponding TAB staff with fret numbers: 0 - 1 - 2 - 3 - 4 | 5 - 6 - 7 - 8 | 9 10 11 12 11 10 - 9 | 8 - 7 - 6 - 5 | 4 - 3 - 2 - 1 - 0

digitación: o 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 o

 --> baja mano --> baja mano --> sube mano --> sube mano

Ejercicio # 11 (grab. 37)

Musical notation for Exercise #11 (grab. 37) showing a sequence of notes on a treble clef staff and a corresponding TAB staff with fret numbers: 0 - 1 - 2 - 3 - 4 | 5 - 6 - 7 - 8 | 9 10 11 12 11 10 - 9 | 8 - 7 - 6 - 5 | 4 - 3 - 2 - 1 - 0

digitación: o 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 o

 --> baja mano --> baja mano --> sube mano --> sube mano

Ejercicio # 12 (grab. 38)

0-2-4-5 | 7-9 11 12 11-9 | 7-5 | 4-2-0

T 0-2-4 | | | 4-2-0

A 0-2-3 | | | 3-2-0

B 0 | | | 0

digitación: o o 1 2 o 1 3 o 1 3 4 1 3 > 3 4 3 1 4 2 3 1 o 3 1 o 2 1 o o
 --> baja mano --> sube m. --> sub mano

Ejercicio # 13 (grab. 39)

0—2—4—0—2 | 0—0—

T 0—4—5—2—4 | 0-4-2—2-0-4—0—2—

A 2 | (5)—3—(5)—2—3

B 0 |

digitación: o 1 o o 3 1 4 3 1 o 3 1 o 3 1 o 2 1 o 3 1 o 2 1
 (4) (4)

0—

T 0—

A 0-3-2—2-0-3-2-0—

B 0—0—

digitación: o 2 1 o o 1 o 2 1 o o

❖ *Sones en diferentes compases*

A continuación se presentan fragmentos de tres sones en diferentes compases: *El piojo*, *El borracho* y *El jarabe* (o *jarabe loco*) en *tono* por cuatro.. En cada caso, tanto el tema y las variantes que se incluyen son muy sencillas.

Practique cada una varias veces encadenando, sin interrupción, cada repetición con la anterior de manera fluida, sin tropiezos y a un ritmo constante.

Encadene cada variante con las anteriores hasta aprenderlas. En algunos casos se presentan digitaciones alternativas (números entre paréntesis), practique éstas también.

♦ El piojo

El son de *El piojo*, también conocido como *María Cirila*, se puede estudiar en compás de $2/4$ subdividiendo la unidad de tiempo en corcheas. (grab. 40-42).

♦ El borracho

El son *El borracho* se puede escribir en compás de $3/4$, subdividiendo la unidad de tiempo en corcheas. Se presenta una variante sencilla del tema de este son, en tono de Do mayor por cuatro. (grab. 43).

♦ El jarabe (loco)

En *El jarabe* se combinan constantemente compases de $6/8$ con compases de $3/4$ en su interpretación. Se incluyen cuatro patrones melódicos de este son. (grab. 44-47).

El piojo (por cuatro)

Tema (grab. 40)

IV I V7 I

digitación: 4 3 1 3 1 0 0

Tema, variante # 1 (grab. 41)

IV I V7 I

digitación: 4 1 4 3 0 3 1 3 1 0 0

 (4)

Estrillo (grab. 42)

IV I V7 I

digitación: 4 1 4 3 0 1 3 1 3 0

El borracho (por cuatro)

Tema (grab 43)

> frase

I (IV) V7 (IV)

digitación: o 1 4 2 1 4 3 1 o 1 4 3 1 o 1 3

I (IV) V7 (IV)

digitación: o o 3 1 o 3 1 4 1 1 4 3 1 o 1 3



Tirso López (Arturo Talavera).

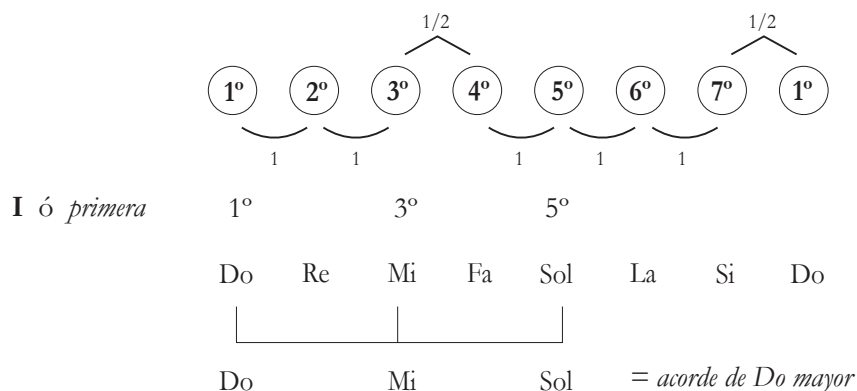
APÉNDICE II / SOBRE EL ACOMPAÑAMIENTO CON JARANA

LOS sones jarochos se acompañan mediante una variedad de acordes ejecutados por la jarana, cuya función es la de sustentar la parte rítmica y armónica dentro del conjunto musical.

El acorde es el elemento básico de la armonía y consiste en la producción de varios sonidos diferentes simultáneamente. Una cantidad considerable del repertorio se acompañan únicamente con los acordes principales de la tonalidad, nombrados popularmente como: *primera, segunda y tercera*. Estos nombres –los cuales coinciden con la importancia que tienen respectivamente en el acompañamiento– son independientes del *tono* elegido para tocar (*por cuatro, por dos, etc.*) así como del tono musical en que estén afinados los instrumentos.

❖ *Construcción de acordes*

Para formar un acorde se necesitan –cuando menos– tres notas distintas.⁽¹⁾ La nota a partir de la cual se forma el acorde se llama **nota fundamental**; esta da nombre al acorde. Por ejemplo, el primer acorde del tono de Do mayor se construye como se indica en la siguiente figura. El acorde que se forma a partir del 1º grado de la escala recibe el nombre de acorde de tónica o 1º grado y se simboliza con el número romano I. Si la escala es la de Do mayor, el acorde de tónica (I) corresponde con el acorde de Do mayor.



Construcción del acorde de Do mayor.

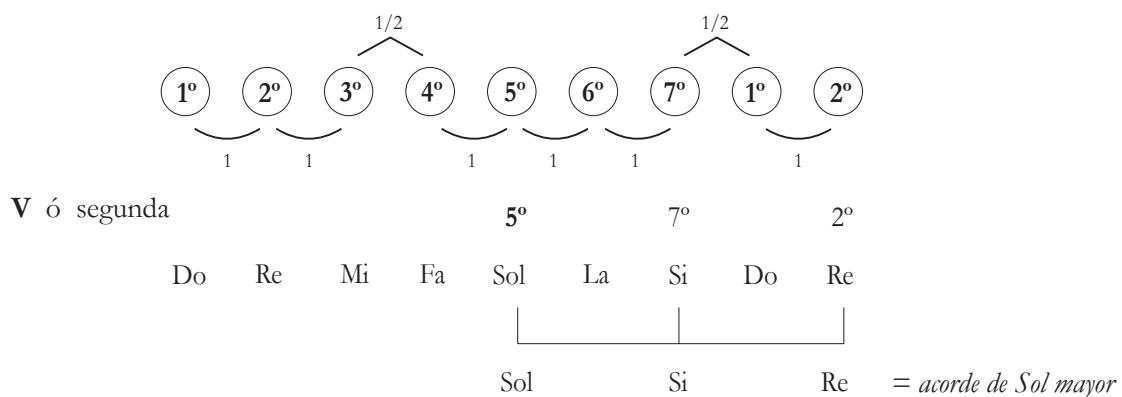
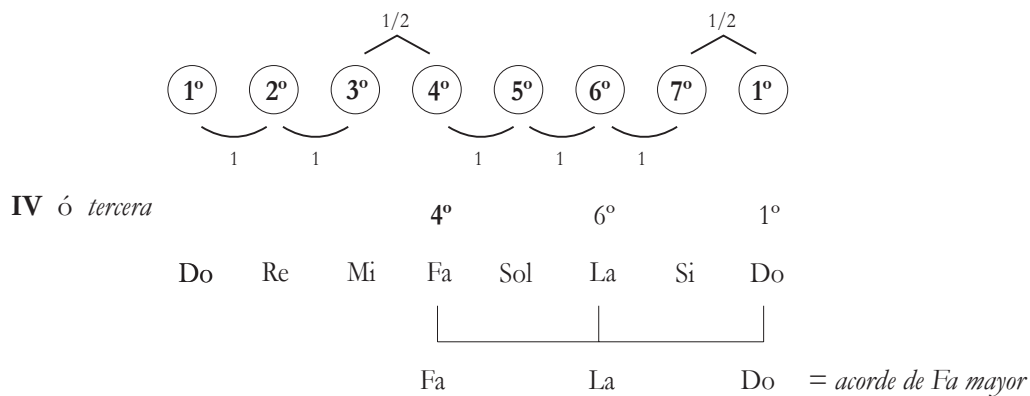
⁽¹⁾ Los acordes que más se emplean en la música son los acordes compuestos por tres notas llamados **triadas**.

Como se desprende del ejemplo, el acorde se construye a partir de la nota fundamental más las notas que se encuentran a intervalos de *tercera mayor* (2 tonos) y de *quinta* (3½ tonos) con respecto a la primera nota.

Los acordes pueden ser mayores, menores, disminuidos, etc. Este calificativo, o cualidad armónica, depende de los intervalos musicales que separan a las notas del acorde. En este caso, cuando el intervalo entre la nota fundamental y la segunda nota del acorde es una *tercera mayor* (2 tonos) el acorde será mayor.⁽²⁾ Otros acordes importantes se forman teniendo como

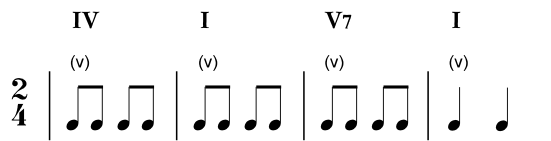
nota fundamental el 4º y 5º grado de la escala.

El acorde que se forma a partir del 4º grado de la escala recibe el nombre de acorde de subdominante o 4º grado y se simboliza con el número romano IV. Cuando la escala es la de Do mayor el acorde de subdominante (IV) corresponde con el acorde de Fa mayor. El acorde que se forma a partir del 5º grado de la escala recibe el nombre de acorde de dominante o 5º grado y se simboliza con el número romano V. Cuando la escala es la de Do mayor este acorde corresponde con el acorde de Sol mayor.



Construcción de los acordes de Fa y Sol mayor.

⁽²⁾ También se añade en la definición de acorde mayor que el intervalo entre la segunda y la tercera nota del acorde sea una *tercera menor* (1½ tonos).



Los acordes para acompañar los sones en tono menor (*La morena*, *El cascabel*, *El fandanguito*, etc.) se forman a partir de la escala en modo menor. Ambos temas se discuten con detalle en el Libro II de la serie.

❖ *Afinaciones de jarana*

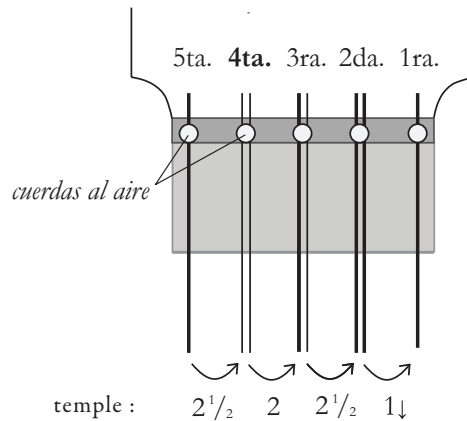
Al igual que con la guitarra de son, existen diferentes *tonos* para tocar la jarana jarocho: *por cuatro*, *por dos*, *por chinanteco*, *por menor*, *por dos variado*, ... etc. En general a cada uno de los *tono* le corresponde un temple particular de la jarana. Sin embargo hay algunos temples de jarana en los que se puede tocar fácilmente en más de un *tono*. Los tonos *por cuatro*, principalmente, y *por dos* (entre otros nombres que también reciben) son los *tonos* de jarana más empleados en la actualidad; estos poseen temples muy parecidos, sólo difieren en un intervalo (cuerda).

La elección de un determinado temple o afinación depende, en última instancia, de que las cuerdas tengan una tensión conveniente (ni muy tensas ni muy flojas); determinado por el tamaño y encordadura de la jarana y del tono musical en que se desee afinar. A continuación hacemos una introducción al tono *por cuatro* de jarana.

❖ *Jarana por cuatro*

El temple de la jarana para tocar *por cuatro*, también llamado *por mayor*, queda definido por la relación de intervalos entre las notas de las cuerdas al aire, es: ($2\frac{1}{2} - 2 - 2\frac{1}{2} - 1\downarrow$). Esto es, entre la 5^{ta} y la 4^{ta} cuerda (u orden) al aire deberá haber un intervalo de $2\frac{1}{2}$ tonos (*cuarta justa*); entre la 4^{ta} y la 3^{ra} cuerda al aire, de 2 tonos (*tercera mayor*); entre la 3^{ra} y 2^{da} cuerda al aire, de $2\frac{1}{2}$ tonos (*cuarta justa*); y entre la 2^{da} y 1^{ra} cuerda al aire un tono (*segunda mayor*). Entre la 1^{ra} y 5^{ta} cuerdas al aire deberá haber un intervalo de *octava* o unísono.

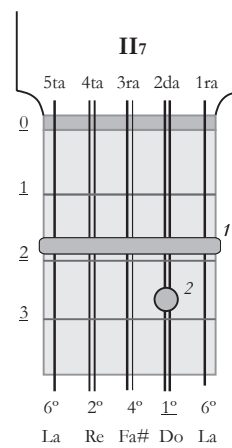
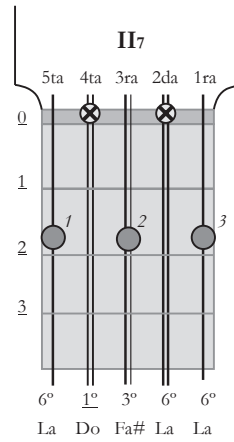
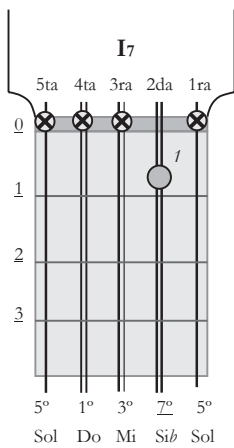
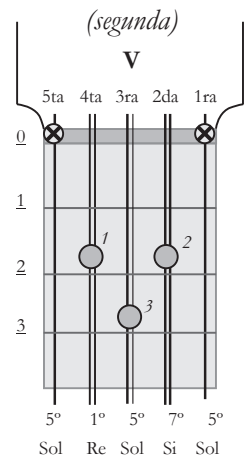
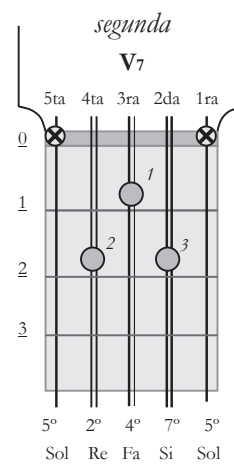
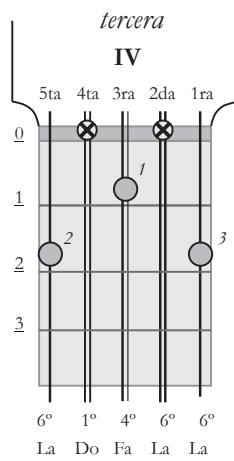
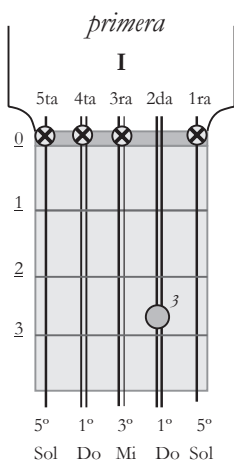
El tono *por cuatro* de jarana se forma a partir de la 4^{ta} cuerda u orden al aire y corresponde con la *raíz*, 1^o grado o tónica del tono *por cuatro*. De esta manera, la 5^{ta} y 1^{ra} cuerda al aire quedan afinadas en la dominante ó 5^o grado del tono. La 3^{ra} y 2^{da} cuerda al aire corresponden con el 3^o y 6^o grado del tono respectivamente. Entonces, para tocar *por cuatro* en Do, la jarana se afina: «Sol, Do, Mi, La, Sol».



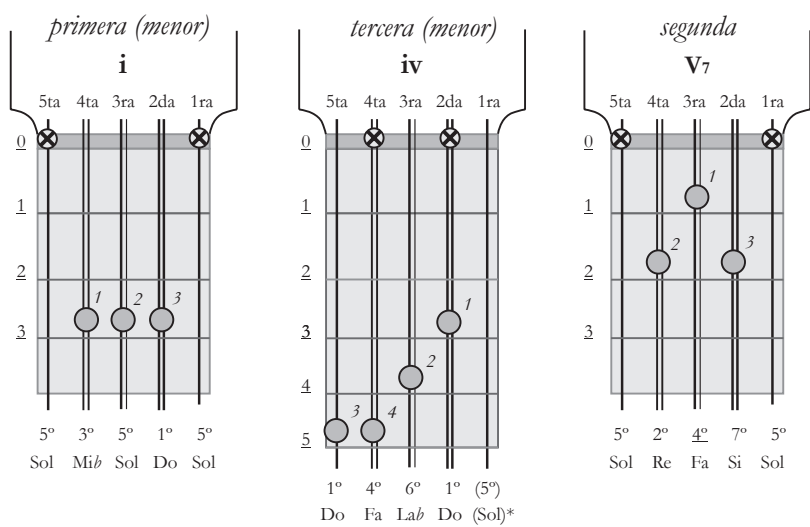
tono por cuatro : 5° 1° 3° 6° 5°

afinación por cuatro en $\bar{D}o$: Sol **Do** Mi La Sol

Temple y afinación de jarana para tocar *por cuatro* en Do.

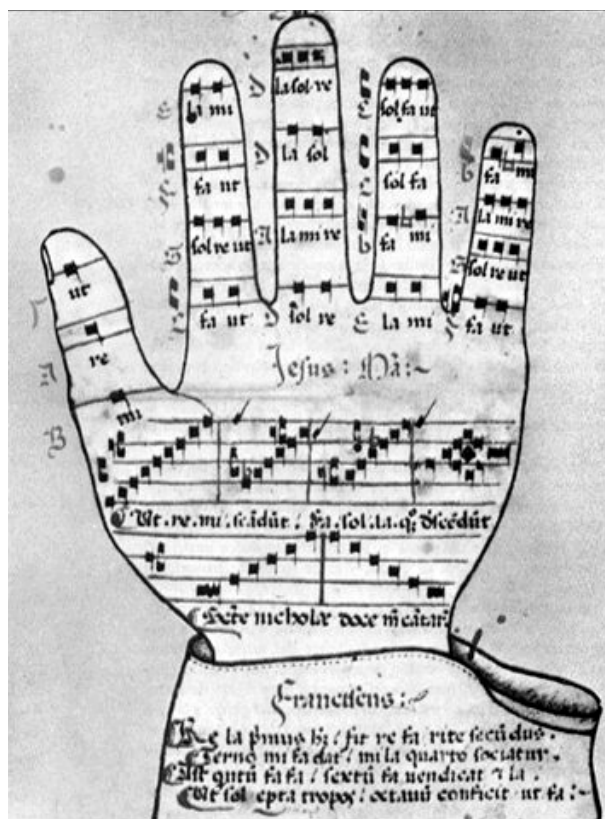


Pisadas de los acordes principales y auxiliares del tono *por cuatro* mayor.



Pisadas de los acordes principales del tono *por cuatro* menor.

GLOSARIO,
BIBLIOGRAFÍA,
DISCOGRAFÍA SELECTA,
AGRADECIMIENTOS,
ÍNDICE DE GRABACIONES.



♦ GLOSARIO

ACENTUACIÓN. Manera de aplicar los diferentes acentos en la música. El acento musical es la intensidad dada de manera especial a las notas, para resaltar su importancia tonal, rítmica o expresiva.

ACORDE. Sonoridad resultante de la emisión simultánea de varios sonidos. **ACORDE MAYOR** (ver **MAYOR**). **ACORDE MENOR.** (ver **MENOR**)

ACORDES PRIMARIOS. Los tres acordes principales de una tonalidad: acorde de tónica, dominante y subdominante, formados a partir del 1º, 5º y 4º grados de la misma, respectivamente.

ALTURA O ENTONACIÓN. Cualidad que nos hace distinguir un sonido agudo de un sonido grave y medido, físicamente, por el número de vibraciones que ejecuta el cuerpo sonoro por unidad de tiempo (ciclos/segundo).

ARMADURA. Conjunto de alteraciones (bemoles o sostenidos) determinantes de la tonalidad que se colocan al principio del pentagrama; entre la clave y las indicaciones métricas.

ARMONÍA, es la combinación de sonidos simultáneos; es la parte de la música que estudia la formación y combinación de los acordes. La armonía sería el término contrapuesto al de melodía (en que los sonidos se emiten uno después de otro).

ARPEGGIO. Sucesión de notas de un acorde.

BECUADRO. Signo de notación (\natural) que, colocado ante una nota, indica que deja sin efecto la alteración que la afectaba.

BEMOL. Signo (b) que antepuesto a una nota indica que ha de bajarse un semitono.

CADENCIA. Fórmula musical que brinda una sensación de reposo al final de una frase o composición.

CEJILLA: Colocación de un dedo sobre más de una cuerda para pulsar notas adyacentes.

COMPÁS. Pulsación que regula el tempo en la ejecución musical a base de divisiones preestablecidas, sujetas a un orden periódico. La primera nota de cada compás se acentúa.

CONTRAPUNTO: Combinación simultánea de dos o más melodías. La palabra contrapunto viene del latín *punctus contra punctum* (punto contra punto) o nota contra nota. Ello significa una melodía contrapuesta a otra. Si bien el término es casi un sinónimo de polifonía (una textura musical que contiene simultáneamente dos o más melodías), ambas palabras difieren ligeramente en su uso habitual. La polifonía se refiere a las texturas en general (oponiendo la polifonía a la homofonía), mientras que el vocablo contrapunto suele reservarse para las técnicas de composición polifónica.

CROMÁTICA: Escala completa a la que pertenecen las doce notas de una octava separadas entre sí por un semitono.

CROMATISMO: (del griego, *chroma*, 'color'), en una composición musical, es el uso de notas que no pertenecen a la escala musical sobre la que se basa la composición. En esencia, un tono cromático es aquél producido por la elevación o descenso de un semitono (por ejemplo, de Fa a Fa#), sobre una de las notas individuales de la escala diatónica básica de siete notas.

DIATÓNICO: Sistema de escalas mayores y menores de siete notas por octava, siendo la octava nota la repetición de la primera, una octava arriba.

DIGITACIÓN. Forma de utilizar los dedos de la mano izquierda sobre el diapasón de la guitarra, para ejecutar una frase o fragmento musical.

DOMINANTE. Quinto grado de la escala diatónica.

DURACIÓN. Tiempo o lapso que percibimos la vibración (efecto sonoro) de la nota.

ESCALA. Progresión de notas en sentido ascendente o descendente desde una nota cualquiera hasta su octava. Existen muchos tipos de escalas, por ejemplo, la escala pentatónica (de cinco sonidos), la sagrama hindú, la escala árabe de 17 tonos, la escala de tonos enteros, etc. La escala fundamental de la música occidental (europea) es la *escala diatónica*.

ESCALA DIATÓNICA. Sucesión de siete sonidos, más la repetición del primero, dispuestos en grados conjuntos según las leyes de la tonalidad (formada por cinco tonos y dos semitonos).

FRASEO. Expresión acuñada por el musicólogo Hugo Riemann en 1884. Es la explicación de la estructura y constitución de la frase musical, así como el arte de combinar los distintos elementos que configuran las frases de cada una de ellas. Ello se hará a través de matices, ligaduras, respiraciones y acentos que hagan inteligible la estructura melódica y armónica de la música. Es, sin duda, uno de los elementos más importantes de la interpretación. No basta ser fiel a las indicaciones del

autor y al estudio concienzudo de su estructura; habrá que añadir a todo esto una dosis de intuición, de improvisación, de 'arte' para que la interpretación adquiriera toda su magia. Para el interprete será necesario adquirir una buena técnica de su instrumento.

FRECUENCIA: Número de ciclos por segundo. Determina la altura o afinación de las notas.

GRADO. Asignación, en número ordinal, que recibe cada nota de la escala diatónica. Los grados de la escala diatónica están clasificados en tres grupos que son:

- i. Grados Tonales: 1º, 5º y 4º
- ii. Grados Modales: 3º y 6º
- iii. Grados Atractivos: 7º, 2º y 4º

INTERVALO. Diferencia de entonación (altura) que existe entre dos sonidos. En la armonía occidental, los nombres de los intervalos indican el número de notas de la escala diatónica (la escala de siete notas que usa los tonos de Do a Si) comprendidas en el intervalo. Así, el intervalo Do-Sol se denomina de quinta, ya que comprende cinco notas de la escala diatónica (los intervalos siempre se cuentan con ambos extremos incluidos). El *unísono* (del italiano, 'una sola nota') consiste en dos tonos idénticos (por ejemplo, dos voces que cantan el do central). La *octava* (del latín, *octavus*) es un intervalo entre dos notas separadas por 5 tonos y 2 semitonos (por ejemplo, del Do central al Do inmediatamente superior en la escala). Términos como *quinta* o *tercera* no resultan suficientemente precisos para definir completamente a los intervalos diatónicos, por lo que se añaden los términos calificativos de *mayor*, *menor*, *perfecta*, *disminuida* o *aumen-*

tada. Los intervalos de octava, cuarta (justa) y quinta (justa) pueden calificarse como intervalos perfectos.

MAYOR. 1) Modo que en el sistema diatónico ordena la escala ascendente de sonidos al interior de la octava con arreglo a los siguientes intervalos: tono, tono, semitono, tono, tono, tono y semitono. 2) Intervalo que comprende dos tonos (3ª mayor) o cuatro tonos y un semitono (6ª mayor). 3) Acorde formado por dos terceras superpuestas, de las cuales la más grave contiene un intervalo mayor.

MENOR. 1) Modo que en el sistema diatónico ordena la escala ascendente de sonidos al interior de la octava con arreglo a los siguientes intervalos: tono, semitono, tono, tono, semitono, tono, tono. 2) Intervalo que comprende un tono y medio (3ª menor) o cuatro tonos (6ª mayor), medio tono (2ª menor) o cinco tonos (7ª menor). 3) Acorde formado por dos terceras superpuestas, de las cuales la más grave contiene un intervalo menor.

MÉTRICA MUSICAL. Se dice que la métrica es el estudio de la estructura del ritmo; representa siempre una regularidad en la sucesión de los acentos, basados en los tiempos del compás, sus divisiones y subdivisiones.

MELODÍA. Es la sucesión de sonidos musicales de diferente altura que, animados por el ritmo, expresan una idea musical. En términos de la música occidental, la melodía es (junto con el ritmo) el aspecto ‘horizontal’ de la música que avanza en el tiempo, mientras que la armonía es el aspecto ‘vertical’, el sonido simultáneo de tonos distintos. En muchas de las culturas musicales del mundo, la armonía no

es tan importante y la melodía es el único centro de la actividad tonal.

MODULACIÓN. En la actualidad significa cambio de tonalidad. Realmente, indica cambio de modo.

MODO. Manera de ordenar los sonidos en el interior de una escala (orden en que están dispuestos los tonos y semitonos). Durante el medioevo se distinguieron ocho modos; en el siglo XVI llegaron a doce. Después se limitaron a los modos mayor y menor de la escala diatónica.

NOTA FUNDAMENTAL. Nota a partir de la cual se forma el acorde.

OCTAVA. 1). Grado número 8 de la escala. 2) Sonido resultante de doblar la frecuencia de otro sonido (octava alta) o el que se obtiene al reducirla a la mitad (octava baja). Se denomina octava porque en la escala temperada occidental (diatónica) entre dichos sonidos existen siete grados, el siguiente es ya la octava.

PEDAL. En armonía, se llama pedal al sonido prolongado sobre el cual se suceden diferentes acordes. El pedal más habitual tiene lugar en el registro del bajo, aunque puede darse en otro registro vocal distinto. Habitualmente, el pedal es producido por la nota tónica o una quinta de la tonalidad en la que se está desarrollando el pedal, aunque en algunas ocasiones se puede realizar con otros intervalos.

PULSO RÍTMICO BÁSICO. Fracción más pequeña en la que dividimos el tiempo musical de los sonos y, por lo general, no es necesaria la subdivisión de este valor. Desde el punto de vista de la ejecución instrumental, el efecto de pulsaciones rítmicas más rápidas que el pulso

rítmico básico es considerado ornamental más que melódico.

RITMO, es el orden o proporción en que se agrupan los sonidos en el tiempo; en otras palabras tiene que ver con la duración y acentuación de los sonidos y de los silencios o pausas.

SEMITONO. Doceava parte de la octava. Es el intervalo más pequeño existente en el sistema musical occidental.

SENSIBLE. Sonido íntimamente vinculado con el que adopte la función de tónica en una escala o tonalidad: Por la fuerza atractiva de la tónica, tiende a resolverse en ella.

SESQUIÁLTERO, ra. adj. Se dice de las cantidades que están en relación de 3 a 2. Parece derivar del latín *sex qui alterat*, que significa “seis que altera”, o sea, que se reagrupa en dos grupos de tres o tres grupos de dos.

SÍNCOPA. Es un sonido articulado en un tiempo débil del compás y prolongado al tiempo fuerte. Puede estar escrita utilizando figuras (ligaduras) que trasciendan sobre la parte fuerte de la frase. Cuando el sonido se articula en un tiempo débil del compás pero no se prolonga al tiempo fuerte se denomina *contratiempo*.

SILENCIO. Signo que indica la interrupción del sonido.

SOSTENIDO. Signo (#) que antepuesto a una nota indica que ha de elevarse un semitono.

SUBDOMINANTE. Cuarto grado de la escala diatónica.

TEMPO. Término italiano: tiempo. Indicación de la velocidad con que debe ejecutarse una pieza.

TONALIDAD. Sistema de ordenación musical que consiste en la prevalencia de un sonido

—al que se considera fundamental— sobre los que se integra la escala con los que está vinculado por relaciones armónicas. El concepto de tonalidad arranca del predominio de este sonido, la tónica, que a través de las modulaciones, no pierde su carácter de elemento básico de la organización musical.

TÓNICA. Primer grado de la escala diatónica. Sonido fundamental, que en el régimen armónico diatónico, define y polariza la tonalidad.

TONO. 1) En la escala cromática (temperada), dos notas sucesivas están separadas por un semitono. El tono es la suma de dos semitonos. 2) Comúnmente se usa como sinónimo de tonalidad.

TONO. Forma tradicional de tocar la guitarra de son o la jarana jarocho. En general a cada *tono*, independiente del tono musical, le corresponde un temple particular del instrumento; el *tono* queda definido al establecerse el punto sobre el diapason a partir del cual se construye la escala (tónica), quedan así definidos todos los demás puntos del *tono* sobre el diapason, ya sea en modo mayor o menor.

TRANSPORTAR. Cambiar la altura de una obra o fragmento musical sin modificar su estructura interna.

VARIACIÓN: Uno de los principios fundamentales de la composición musical, y forma musical basada en dichos principios. Variar una idea musical significa cambiar partes de ella a la vez que se conservan otras sin alterar, como en una canción folclórica en la que la segunda frase tiene una nueva melodía pero el mismo ritmo que la primera.

◆ *BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA
Y REFERENCIAS.*

- AGUIRRE TINOCO, H. (1983). *Sones de la tierra y cantares jarocho*. Premia Editora, México.
- ALCÁNTARA LÓPEZ, A. (2002). Notas al disco *Pascuas y Justicias*. Prog. de Desarrollo Cultural del Sotavento, CONACULTA, México.
- ANDRÉS, R. (1995). *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a J.S. Bach*. 1ra. ed., Bibliograf S.A. Barcelona.
- BAQUEIRO FOSTER, G. (1942). “El huapango”, *Revista Musical Mexicana*, núm. 8, abril, México.
- (1952). “La música popular de arpa y jarana en el sotavento veracruzano”, *R. Universidad Veracruzana*, año I, ene-mar, México.
- BARTÓK, B. (1979). *Escritos sobre música popular (1907-1944), Siglo XXI, México*.
- CONTRERAS ARIAS, G. (1988). *Atlas Cultural de México. Música*. SEP, INAH, Grupo Editorial Planeta, México.
- CORONA-ALCALDE, A. (1990). “The Vihuela and the Guitar in the Sixteenth-Century Spain: A Critical Appraisal of Some of the Existing Evidence”, en *The Lute*, vol. XXX, Londres.
- (1995). “The Popular Music From Veracruz and the Survival of Instrumental Practices of the Spanish Baroque”. *Ars Musica Denver*, vol. 7, núm 2, primavera de 1995, Lamont School of Music, University of Denver, Colorado.
- (2005). “El documento y la oralidad: dos fuentes complementarias para reconstruir las prácticas musicales del barroco hispánico”. *Archivo General de la Nación, boletín 8*, abril-junio, México, D.F.
- CHAPMAN, R. (1994). *Guía completa del guitarrista*. Editorial Diana, México.
- CHEDIAK, A. (1992). *Harmonia & Improvisacao, Vol 1*, 2da. Ed., Lumiar Editora, Rio de Janeiro, Brasil.
- CRUZ, E. (1993). *La casa de los once muertos, Historia y repertorio de la guitarra*. UNAM, México.
- DANHAUSER, A (1941). *Teoría de la Música*, Texto Conservatorio Nacional, México.
- DELGADO CALDERÓN, A. (2002). “Geografía Histórica del Sotavento Veracruzano”. *Revista Son del Sur*, No. 9, Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho, A.C., Jáltipan, Veracruz.
- (2004). *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. Dir. General de Culturas Populares e Indígenas. CONACULTA, México.
- (2005). Notas al disco: *Sones indígenas del Sotavento*. Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, CONACULTA, México.
- DUNDES, Alan (ed). (1965). *The Study of Folklore*. Prentice-Hall, New Jersey, EU.
- GARCÍA DE LEÓN, A. (1991). *La isla de los tres mundos*. en La Jornada Semanal. Nueva Época, 93/24 marzo, México.
- (2002). *El mar de los deseos; El Caribe hispanomusical, Historias y contrapunto*. 1ª ed., Siglo XXI Ed., México D.F.
- (2006). *Fandango, El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. 1ª ed. CONACULTA, IVEC, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, México D.F.
- GARCÍA RANZ, F. y GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, R. (2002). *La guitarra de son. Un método para su aprendizaje en diferentes tonos*, libro I, Cuadernos de Cultura Popular, Instituto Veracruzano de la Cultura, 1ª ed., Veracruz, México.
- GARCÍA RANZ, F. (2004). “Cuando el león vivía en la selva. Notas sobre la guitarra grande de son”, *Revista Son del Sur 10*, Centro de Investigación y Documentación del Son Jarocho, A.C., Jáltipan, Veracruz.
- (2009). *La Guitarra de son del Sotavento mexicano, Organología de una familia de instrumentos de cuerda punteada*. V Foro Internacional de Música Tradicional, INAH, México D.F.
- GOTTFRIED HESKETH, J. Y PÉREZ MONTFORT, R. (2009). “Fandango y son entre el campo y la ciudad, Veracruz-México 1930-1990”. en *Sociedad y cultura popular en la región Golfo Caribe*. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM, México D.F.
- HELLMER, J. R. (1964). Notas al disco L.P. *Folklore Mexicano Vol. II, Primera Antología del son Jarocho*, grabaciones de campo de J. R. Hellmer. Musart-INBA (D-929).

- HERNÁNDEZ BICO, L. (1996). "La huapanguera y la jarana, instrumentos de ascendencia europea", *El Bagre*, Tamaulipas, México.
- HINDEMITH, Paul (1949). *Adiestramiento musical para músicos*. 2da edición. Manuales musicales, Ricordi, Buenos Aires, Argentina.
- KÁROLYI, Ottó (1976). *Introducción a la Música*, serie El Libro de Bolsillo, Num. 607, Alianza Editorial, Madrid.
- MENDOZA, V. T. (1984). *Panorama de la música tradicional de México*. 2ª ed., UNAM, México.
- MONCADA GARCÍA, Francisco (1966). *Teoría de la Música*, Ricordi, Ediciones Framong, México
- OSEGUERA RUEDA, F. (1998). "La Guitarra Grande". *Revista Son del Sur*, No. 6, C. Inv. y Doc. Son Jarocho, A.C., Jáltipan, Veracruz.
- OSEGUERA RUEDA, R. (1998). *Biografía de una mujer veracruzana*, DEMAC, CIESAS, IOC, IVEC, México.
- PÉREZ MONTFORT, R. (1990). "De la costa a la capital". *El Acordeón* núm. 1, Revista de Cultura, UPN, México, D.F.
— (1991). *La fruta madura; el fandango sotaventino del XIX a la Revolución*. Secuencia No. 19, Revista de historia y ciencias sociales, enero-abril, Instituto Mora, México D.F.
- RAMOS ARIZPE, G. (1985). "Don Arcadio Hidalgo, el jaranero"; en: *La versada de Arcadio Hidalgo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- REUTER, J. (1980). *La música popular de México*. Panorama Editorial, México D.F.
- REY, J. J. y NAVARRO, A. (1993). *Los instrumentos de púa en España*. Alianza Música Madrid.
- ROBLES CAHERO, J. A. (2005). "Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España". *Archivo General de la Nación, boletín 8*, abril-junio, México.
- SHEEHY, D. (1979). *The Son Jarocho: The History, Style, and Repertory of a Changing Mexican Musical Tradition*. Tesis Doctoral, University of California, LA.
- SON DE MADERA, (1997). *Son de Madera*, Discos Urtext (UL 3003), México D.F.
- STANFORD, T. (1984). *El son mexicano*. 1ra. ed. Fondo de Cultura Económica. México D.F.
— (2002). Notas a los discos *El Son Mexicano, Grabaciones de campo de E. Thomas Stanford*, URTEXT (UL 3011/13), México D.F.
- TYLER, J. (1984). "Guitar" en *New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Londres.
- TYLER, J. y SPARKS, P. (1989). *The Early Mandolin. The Mandolino and The Neapolitan mandoline*. Early Music Series 9. Oxford University Press, N.Y.
— (2002). *The Guitar and its Music. From the renaissance to the classical era*. Oxford Early Music Series. Oxford Univ. Press, N.Y.
- WARMAN, A. (1969). Notas al disco *Sones de Veracruz*, 06 Testimonio Musical de México, Fonoteca INAH, 10ª ed. 2002, México.
— (1974). Notas al disco *Sones de México; Antología*, 15 Testimonio Musical de México, Fonoteca INAH, 6ª ed. 2002, México.

◆ DISCOGRAFÍA

A. DISCOS CONACULTA-INAH

- A.1 *Sones de Veracruz*, CD No. 6, grab. de campo de A. Warman, 1969, 10ª edición, 2002.
- A.2 *Sones de México*, Antología, CD No. 15, grab. de campo de A. Warman, 1969-1974, 6ª edición, 2002.
- A.3 *A la trova más bonita...*, CD No. 39, grab. J. R. Hellmer, 50s-60s, 1ª edición. 2001.

B. *Folklore Mexicano Vol. II, Primera Antología del son Jarocho*, grab. de campo (1958-68): J. R. Hellmer, Musart-INBA (D-929).

C. *Sones campesinos de la región de los Tuxtlas*, músicos varios, grab. de campo: Guillermo Pous, PACMYC, FONCA, Foto Fija S.C., 1995, México.

D. *La Iguana*, músicos varios, Sones Jarochos, Discos Corasón (CO127), México, 1996.

E. *Grupo Son de Santiago*, Volumen 1 y 2, Discos Pentagrama (CP 186, CP 187), 1997.

- F. *Las Voces del Cedro* (La Puerta de Palo, de Agustín Estrada), músicos varios, grab. de campo: Pablo Flores Herrera, CNCA, FONCA, Ed. Era y Centro de la Imagen, 1998, México.
- G. *Homenaje a Los Juanitos*, Grupo Cultivadores del son, Ed. Pentagrama (CP 1190), México, 1998.
- H. GRABACIONES ALEC DEMPSTER
- H.1 *Y mi verso quedará...*, Son Jarocho de Santiago Tuxtla, IVEC-Isadora-Anona Music, México 2001.
- H.2 *Del cerro vienen bajando, Son jarocho de los Tuxtlas*, Vol. II; Anona Music, México, 2003.
- H.3 *A puro oído*, músicos de Los Tuxtlas, Veracruz; Anona Music, México, 2005.
- H.4 *Juan Pólito Baxin, Guitarra de son*, Anona Music, México, 2003.
- H.5 *Esteban Utrera Lucho, Guitarra de son*, Anona Music, México, 2007.
- H.6 *Isidro Nieves, Guitarra de son*, Anona Music, México, 2008.
- I. GRABACIONES DANIEL LÓPEZ ROMERO (Híkuri)
- I.1 *¡Ay, nomás, nomás!*, Grupo San Martín de los hermanos Baxin, Híkuri, Xalapa, Veracruz, 2001.
- I.2 *A decir verdad...*, Los Panaderos de San Juan Evangelista, Hikuri, Xalapa; Veracruz, 2002.
- J. *Fiesta de la Candelaria, Minatitlán 1991* (cassete), músicos varios, Discos Pentagrama S.A. México.
- K. CONACULTA
- K1. *Sones de la Llanura*, Los Auténticos Parientes de Playa Vicente, Cult. Populares, México, 2000.
- K2. *Sones de Muertos y Aparecidos*, músicos varios, Culturas Populares, México, 2000.
- K3. *Pascuas y Justicias*, músicos varios, grab. campo: Joaquín Velasco R., Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, México, 2002.
- K4. *Sones indígenas del sotavento*, músicos varios, grab. campo: Marco Amador (Prod. Cimarrón), Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, México, 2005.
- K5. *Los Ramírez, Son de Sotepan*, Grab. campo Marco Amador (Prod. Cimarrón), Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, México, 2007.
- N. *Soneros del Tesechoacán*, músicos varios, grab. Celso Duarte, Prod. independiente, México, 2005.
- Ñ. *Un requinto fue mi vida....*, Francisco "Chico" Hernández, Ediciones Rabave, México, 2005.
- O. ENCUESTRO DE JARANEROS
- O.1 Vol. 1, Músicos varios, IPE/SEP/Radio Educación/IVEC, Pentagrama (LPP-081).
- O.2 Vol. 2, Músicos varios, IPE/SEP/Radio Educación/IVEC, Pentagrama (LPP-082).
- O.3 Vol. 4, Músicos varios, Discos Pentagrama (PCD-254).
- O.4 Vol. 5, Músicos varios, Discos Pentagrama, (PCD-255), México, 1994.
- P. CONJUNTO TLACOTALPAN
- P.1 *Música Veracruzana*, Conjunto Tlacoatlpan, Voz Viva de México, UNAM, Serie Folclor (SF-5/309-310), México, 1980.
- P.2 *Serie Folklore Latinoamericano No 24*, RCA Victor (MKS-2261), México, 1981.
- Q. A. HIDALGO Y EL G. MONO BLANCO
- Q.1 *Sones Jarochos con Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco*, RCA Victor (MKS-2241), México, 1981.
- Q.2 *Sones Jarochos*, Ed. Pentagrama (LPP-050), 1983; (APCD-050), México, 2007.

R. GRUPO MONO BLANCO

- R.1 *Al primer canto del gallo*, Discos Pentagrama (LPP-124), 1989; (APCD-124), 2004.
 R.2 *Fandango*, Discos Urtex (UL 3028), 1992, 2004, México.
 R.3 *Sones Jarochos, Vol. V*, Discos Pentagrama (PCD -302), 1997.

S. *Sones de Tarima*, Grupo Tacoteno, Discos Pentagrama (CP-1001), 1989, México.

T. *Antiguos sonos jarochos*, Grupo Zacamandú, Discos Pueblo (CDDP 1193), 1991, 1999.

U. *La tarima es un altar*, Río Crecido, Culturas Populares, PACMYC, México, 2001.

V. LOS UTRERA

- V.1 *El Son Jarocho*, Discos Urtext (UL 3002), México 1995.
 V.2 *¡ Ay Cosita!*, Sones jarochos campesinos, Discos Urtext (UL 3008), México, 2001.

W. SON DE MADERA

- W.1 *Son de Madera*, Discos Urtext (UL 3003), México, 1997.
 W.2 *Raices*, Prod. ABahuman, México, 2000.

X. *Recordando Andrés Huesca y sus Costeños*, A. Huesca y sus C., grab. 1940, RCA-Camden (CAM-25).

Y. *Aires Veracruzanos*, Conjunto Balajú de Alfredo Kayser, Discos Maya (LY-70025), 1962.

Z. LINO CHÁVEZ Y SU CONJ. MEDELLÍN

- Z.1 *Veracruz Hermoso*, RCA (CAM-28), 1961.
 Z.2 *Veracruz*, Serie México Musical, Discos RCA (CAM-53), 1961.
 Z.3 *Qué lindo es Veracruz...!*, RCA (CAM-108), 1964.

AA. *Sones Jarochos, Music of Mexico, Vol: 1: Veracruz*, Conj. Alma Jarocho, Arhoolie (CD 354), 1979, USA.

AB. ENCUENTRO DE LEONEROS

- AB.1 *Primer Encuentro de Leoneros, Chalcalapa, Veracruz*, Discos Cimarrón, 2002.
 AB.2 *Segundo Encuentro de Leoneros, Chalcalapa, Veracruz*, Discos Cimarrón, 2003.
 AB.3 *Tercer Encuentro de Leoneros, El Blanco de Rodríguez Clara, Veracruz*, Discos Cimarrón, 2004.

AC. *Antología del son de México*, músicos varios, disco 4, grabaciones de campo realizadas por Beno Lieberman, Ramírez de Arellano y Llerenas. Edición especial FONART-FONAPAS, 1981; reeditado por Discos Corasón (CO102), México, 1985 y 2002.

AD. *El son mexicano*. Grabaciones de campo (1958-1990) realizadas por E. Thomas Stanford, CD 1, Discos Urtext (UL 3011/13), México, 2002.

◆ *AGRADECIMIENTOS*

TODAS las transcripciones fueron revisadas por César Castro González, músico jarocho, integrante del grupo Mono Blanco, quien además, junto con Gonzalo Camacho, maestro de la Escuela Nacional de Música, UNAM y los compañeros Lucas Hernández Bico, Laura Reboloso Cuéllar y Leopoldo Novoa Matallana, enriquecieron este trabajo con sus comentarios críticos y sugerencias. Andrés Moreno Nájera, miembro del grupo Cultivadores del Son, nos dio todas las facilidades para conocer y fotografiar la colección de instrumentos de la Casa de la Cultura de San Andrés Tuxtla. A todos ellos agradecemos su desinteresada y valiosa colaboración.

Por otra parte, agradecemos a José Antonio Robles Cahero, director del CENIDIM, INBA, el apoyo, interés y seguimiento brindado, así como a Nidia Vincent, ex-coordinadora de publicaciones y bibliotecas del IVEC.

Este trabajo fue elaborado gracias al apoyo otorgado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales. A Ivonne Pérez Esquivel, directora de dicho programa, agradecemos la fuerte presión que efectuó para que esta publicación saliera a la luz más pronto que nunca, y que, junto con Cecilia Merelo, dieron seguimiento a nuestro proyecto. El Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, a través del Programa Cultural del Sotavento, hizo posible el poder incluir el disco compacto que acompaña a cada libro. Agradecemos a la Fonoteca del INAH, Discos Pentagrama, Discos Corasón, Culturas Populares-Conaculta, Claudia Cao Romero y Agustín Estrada la autorización otorgada para reproducir algunos de los fragmentos musicales incluidos en este trabajo como ejemplos.

Finalmente, agradecemos el apoyo y asesoría constante, brindada a lo largo de muchos años de: Antonio García de León, Ricardo Pérez Montfort y Armando Herrera Silva.

♦ *INDICE DE GRABACIONES*

La primera edición de *La Guitarra de Son, Un método...*, 2002, se publicó con un disco CD adjunto con las audios en formato mp3 de todos los ejemplos musicales y ejercicios referidos en el trabajo. En el caso de la presente edición digital 2021, los ejemplos musicales y ejercicios se pueden escuchar o descargar desde el sitio de internet:

www.lamantaylaraya.org / DOCUMENTOS / La guitarra de son. Libro I

EJEMPLOS MUSICALES / ESTILOS REGIONALES

“Indígena” (Santa Marta-Soteapan)

grab

- | | |
|--------------------------|--|
| I.01 <i>La guacamaya</i> | Grupo Reforma Agraria. Pajapan. (a) |
| I.02 <i>La guacamaya</i> | Grupo Unidad Indígena. Santa Rosa Loma Larga, Hueyapan de O. (b) |
| I.03 <i>El butaquito</i> | I. Reyes y E. Lázaro, Sta. Rosa Loma Larga, Hueyapan de O. (c) |
| I.04 <i>El colás</i> | I. Reyes y E. Lázaro, Sta. Rosa Loma Larga, Hueyapan de O. (c) |

“Sureño” (Cuenca del Coatzacoalcos)

- | | |
|--------------------------|---|
| I.05 <i>Las poblanas</i> | Grupo Comején, Acayucan. (a) |
| I.06 <i>La bamba</i> | Delio Morales y Liche Oseguera, Chacalapa, Chinameca. (c) |
| I.07 <i>La bamba</i> | Grupo San Lorenzo, Lomas de Tacamichapan, 1989. (d) |
| I.08 <i>El pájaro Cú</i> | Grupo Chacalapa, Chinameca (e) |

“Tuxteco” (Los Tuxtlas)

- | | |
|--------------------------|---|
| I.09 <i>El piojo</i> | L. Medel, J. Zapata e I. Quezadas, Santiago Tuxtla 1983. (d) |
| I.10 <i>El ahualulco</i> | Grupo de Tilapan, San Andrés Tuxtla. (b) |
| I.11 <i>El ahualulco</i> | Félix y Arcadio Baxin, Santiago Tuxtla. (c) |
| I.12 <i>El butaquito</i> | Grupo Son de Santiago, Santiago Tuxtla. (b) |
| I.13 <i>El borracho</i> | Guillermo Chiguil y Modesto Álvaro, San Andrés Tuxtla, 60s. (f) |

“Llanero” (Papaloapan Sur)

- | | |
|----------------------------|--|
| I.14 <i>El jarabe loco</i> | Arcadio Hidalgo y su grupo, San Juan Evangelista, c. 1967. (g) |
| I.15 <i>El trompito</i> | Grupo Casarín, Rancho El Marqués, Tlacotalpan, 1981. (d) |
| I.16 <i>La guacamaya</i> | Pedro Gil y Luis Campos, Guinda, Santiago Tuxtla, 1982. (d) |

- I.17 *El siquisirí* B. Jiménez, J. Alvarez y H. Tadeo, Playa Vicente. (c)
 I.18 *El siquisirí* Don Talí Rodríguez y su grupo, Pueblo Nuevo, Carrillo, 1982. (d)
 I.19 *La morena* Los Auténticos Parientes, Playa Vicente. (h)
 I.20 *El pájaro Cú* Grupo Alma Jarocha, Blanco de Nopalapan, R. Clara, 1989. (d)

“Papaloapan norte” (Boca del Río, Tlacotalpan, Córdoba)

grab

- I.21 *Los pollitos* Daniel Cabrera, Tirso Velázquez,... Boca del Río, c. 1967. (i)
 I.22 *El carpintero viejo* Julian Cruz y Andrés Alfonso, Tlacotalpan, años 1960. (f)
 I.23 *El cascabel* Conjunto Tlacotalpan, Tlacotalpan, 1978. (j)
 I.24 *La canta* G. Los Tiburones del Golfo de Nicolás Sosa, Boca del Río, 1975. (j)
 I.25 *El pájaro Cú* Grupo Ecos del Papaloapan, Córdoba, 1983. (j)

EJERCICIOS

grab

- I.26 Afinación de la guitarra de son en Do (Cap.3).
 I.27 Notación en tablatura (Cap. 5).
 I.28 – I.34 1ra. serie de ejercicios. Ejercicios # 1 – 8
 I.35 – I.39 2da. serie de ejercicios. Ejercicios # 9 – 13
 I.40 – I.42 *El piojo*
 I.43 *El borracho*
 I.44 – I.47 *El jarabe loco*

- (a) *Fiesta de la Candelaria, Minatitlán 1991*, © (p), 1991 Discos Pentagrama S.A., México.
 (b) *Sones campesinos de la región de los Tuxtlas*, grabaciones de campo, PACMYC, FONCA, 1995.
 (c) *Las Voces del Cedro/ La Puerta de Palo*, © (p), 1998 Agustín Estrada, CNCA, FONCA.
 (d) *Grabaciones de campo, 1981-83*, Francisco García Ranz, inéditas.
 (e) *Sones de muertos y aparecidos*, CONACULTA, Culturas Populares, 2000.
 (f) *Folklore Mexicano Vol. II, Antología del son Jarocho*, grab. de José Raúl Hellmer, años 1960.
 (g) *Sones de México, Antología*, INAH/SEP, No. 15, grabaciones de Arturo Warman, años 1960.
 (h) *Sones de la Llanura, Los auténticos parientes de Playa Vicente*, Veracruz, CONACULTA, 2000.
 (i) *Sones de Veracruz*, INAH/SEP, No. 6, grabaciones de Arturo Warman, años 60.
 (j) *La Iguana, Sones Jarochos*, © (p), 1996 Discos Corasón S.A., México, (CDCO127).



Son de montón
(foto A. Estrada).

La edición digital 2021 de *LA GUITARRA DE SON*,
Libro I: Un método para su aprendizaje en diferentes tonos,
de Francisco García Ranz y Ramón Gutiérrez Hernández,
se terminó el 28 de marzo de 2021 en
Tepoztlán, Morelos. Se utilizaron tipos
Garamond Premier Pro de 8, 9, 10, 11, 12,
14, 16, 18 puntos, Arial, Petrucci y Wingdings.
La formación del texto fue llevado en
El Taller de Gráfica La Hoja
y el cuidado editorial también.



LA MANTA
Y LA RAYA

www.lamantaylaraya.org

