

LA GUITARRA DE SON

SONES POR CUATRO

LIBRO SEGUNDO

4



FRANCISCO GARCÍA RANZ
RAMÓN GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ



Edición Digital 2021
La Manta y La Raya

FRANCISCO GARCÍA RANZ
RAMÓN GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ

LA GUITARRA DE SON
SONES POR CUATRO

LIBRO SEGUNDO

LA MANTA Y LA RAYA.ORG

TALLER DE GRÁFICA LA HOJA

TEPOZTLÁN / MORELOS

2021

Fotografía

BULMARO BAZALDUA BULNES, p. 6, 156.

ALEC DEMPSTER, p. 182.

AGUSTÍN ESTRADA, p. 46.

FRANCISCO GARCÍA RANZ, pp. 22, 100, 102, 142, 188 y 208.

RICARDO PÉREZ MONTFORT, p. 18.

RODRIGO VÁZQUEZ, pp. 72 y 190.

Gráfica

ALEC DEMPSTER

"EL PIOJO", "EL COLÁS", "EL JARABE", "LA BAMBA", "EL AHUALULCO",

"LA GUACAMAYA", "EL ZAPATEADO", "EL PÁJARO CÚ", "EL BALAJÚ" p. 17.

"EL FANDANGUITO", "LA MORENA", "EL CASCABEL" p. 101.

"EL COLÁS" p. 161.

Primera 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: 978-607-00-3819-8 (Libro segundo)

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

Impreso 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...

*No cabe duda de que
se aprende de los demás.
Nadie es autodidacta.*

Les Paul.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN | 9 |
| 1 EL TONO POR CUATRO | 13 |
| 2 EL MODO MAYOR. REGISTROS Y SONES EN MAYOR | 17 |
| 2.1 Primera posición mayor (<i>El piojo, El colás, El jarabe</i>) | 21 |
| 2.2 Segunda posición mayor (<i>La bamba, El abualulco, La guacamaya</i>) | 45 |
| 2.3 Tercera y cuarta posición mayor (<i>El zapateado, El pájaro Cú, El balajú</i>) | 71 |
| 3 EL MODO MENOR. REGISTROS Y SONES EN MENOR | 101 |
| 3.1 Primera posición menor (<i>El fandanguito, La morena</i>) | 107 |
| 3.2 Segunda posición (<i>El fandanguito, La morena</i>) | 125 |
| 3.3 Tercera posición (<i>El cascabel</i>) | 141 |

APÉNDICES

| | |
|---|-----|
| I PATRONES RÍTMICO-ARMÓNICOS DE LOS SONES | 157 |
| II RECOMENDACIONES PARA CONTINUAR | 183 |
| ◆ GLOSARIO | 191 |
| ◆ BIBLIOGRAFÍA | 195 |
| ◆ DISCOGRAFÍA | 196 |
| ◆ AGRADECIMIENTOS | 203 |
| ◆ ÍNDICE DE GRABACIONES | 204 |



Fandango o huapango jarocho
(foto Agustín Estrada)

PRÓLOGO EDICIÓN DIGITAL 2021

Presentamos una segunda edición, ahora digital del libro II *La guitarra de son, sones por cuatro*. Una primera edición de esta obra la publicó el Taller La Hoja en 2010 con un pequeño tiraje; alrededor de 300 ejemplares salieron a la luz pública. A 10 años de su primera publicación, el trabajo ha sido revisado 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 efectuado en la obra, además del nuevo formato, es la introducción del término *temple*, muy común todavía en algunas tradiciones latinoamericanas. Sobre este

tema puede consultarse el libro 1 de la serie en su edición digital 2021.

Retomar 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.

Octubre 2021.



Fandango o huapango jarocho.

INTRODUCCIÓN

DENTRO de la tradición musical del son jarocho existe el empleo de diferentes temples y tonos tradicionales, tanto para jaranas como para guitarras de son. Para interpretar el repertorio de sones en diferentes tonalidades, se hacía uso de este recurso para cada instrumento; no solo para deleite del oído sino también para obtener mayor provecho de los mismos. Con algunos temples tradicionales conocidos se puede tocar en dos o hasta en tres *tonos* diferentes. Al nombre particular que se le da al *tono*, se acostumbra anteponer la partícula *por*. En algunos casos el nombre está asociado a una tonalidad (*por Sol, por Re*, etc.); al nombre de una cultura o al lugar de donde proviene (*por chinanteco, por huayapeño, por abajeño*,...); a un concepto (*por variación, por dos, por cruzado*,...); o al instrumento del que procede, supuestamente, dicha afinación (*por bandola*).

Común entre los instrumentos de cuerda de la antigüedad o relacionados con ellos, es el desarrollo y uso de diferentes temples que favorezcan con recursos y accesibilidad la ejecución en el instrumento de acuerdo con la tonalidad que se adopte para la interpretación.⁽¹⁾ Esto es, con ciertos temples o *tonos* la ejecución puede ser más sencilla y natural, mientras que con otros esta puede ser mucho más difícil o imposible.

Este segundo libro del método de aprendizaje de la guitarra de son está dedicado a estu-

diar el tono *por cuatro*. En la actualidad éste es uno de los *tonos* más comunes y extendidos para tocar la guitarra de son tradicional de cuatro órdenes. A continuación hacemos un resumen de la propuesta del método de aprendizaje que aquí se presenta.

❖ *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 músico 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

⁽¹⁾ Muy común también en la *guitarra de blues* o en la *guitarra de fado* de Portugal.

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 sonos jarocho aquí presentados a través de la tablatura y comprobar o corregir la rítmica de los mismos a través de los registros sonoros correspondientes. Como ya fue expuesto antes, la propuesta de aprendizaje no está limitada únicamente al tono de Do (adoptado para comenzar a desarrollar el método); los patrones melódicos en tablatura que se presentan pueden estudiarse y aprenderse en cualquier guitarra de son templada para tocar *por cuatro*, independientemente del tono musical.

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 sonos jarocho es la repetición encadenada de una colección de *patrones rítmico-armónicos*, 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 sonos jarocho estudiados se definen los patrones rítmico-armónico básicos característicos correspondientes, compuesto por dos o más compases⁽²⁾. A su vez cada patrón melódico que se presenta se desarrolla teniendo como referencia alguno de los patrones rítmico-armónicos básicos. En el Apéndice I se trata este tema así como en el Libro I del método de aprendizaje.⁽³⁾

Cabe aquí advertir que las frases melódicas que se incluyen en el método son propias para todas las guitarras de la familia de la guitarra de son⁽⁴⁾, excepto para la guitarra grande de son (*guitarra vozarrona, bordona, leona*, etc.). Dentro de los nuevos estilos se ha incorporado la guitarra grande a la dotación instrumental de los grupos musicales actuales, teniendo esta guitarra muchas veces la función únicamente de bajo de apoyo, o por el contrario, de ser punteada como si fuera un instrumento de tesitura más alta. Sin embargo en los estilos sureños tradicionales, la guitarra grande tiene una forma muy distintiva y característica de interpretarse, que no es exclusivamente la de bajo de apoyo ni tampoco se puntea como si fuera un requinto. Si bien algunos de los patrones contenidos en este trabajo pudieran ser apropiados para la guitarra grande no lo tenemos contemplado como una opción dentro del método.

El estudio del tono *por cuatro* se ha dividido, en dos grandes partes o capítulos: *El modo ma-*

⁽²⁾ Sheehy, Daniel (1979).

⁽³⁾ En el Libro I se presentan los conceptos musicales básicos, la notación musical empleada en el método, así como indicaciones sobre postura y técnica para tocar el instrumento.

⁽⁴⁾ Se divide en cinco grupos: *requinto primero, medio requinto o punteador; requinto jarocho; guitarra cuarta; y guitarra grande* (⇒ Libro I).

yor (Capítulo 2) y *El modo menor* (Capítulo 3). A su vez, cada uno de estos capítulos está dividido en tres secciones en donde se estudian las diferentes posiciones de la mano izquierda sobre el diapasón de la guitarra de son a través de ejercicios, registros, arpeggios sobre los acordes principales y diferentes sones de dificultad progresiva. Se estudian, en las diferentes posiciones sobre el diapasón, los sones:

El piojo,
El colás,
El jarabe,
La bamba,
El ahualulco,
La guacamaya,
El zapateado,
El pájaro Cu,
El balajú;

y en modo menor:

El fandanguito,
La morena y
El cascabel.

Para cada son se hace una pequeña introducción y se dan instrucciones para el estudio de las frases y patrones melódicos que se presentan. En el Apéndice I, se discuten los patrones rítmicos y armónicos básicos, y se incluye información adicional de cada uno de estos. En formato digital se anexan las grabaciones de cada uno de los patrones melódicos y ejercicios presentados, además de varios ejemplos musicales interpretados por diferentes músicos.

Las características del instrumento (organología) y otros aspectos relacionados con su construcción, tamaño y tesitura se tratan en el Libro

I, en donde también se consigna un glosario con los términos técnicos musicales más importantes empleados en los textos del método.

Consideramos que la selección de sones propuesta no sólo es adecuada desde un punto de vista didáctico, sino también ofrece un panorama de la variedad rítmica y armónica de una parte importante del repertorio de sones jarocho. Además de los 12 sones estudiados, se incluyen algunas declaraciones de *El siquisiri*, en el Apéndice II.

Con este trabajo no pretendemos simplificar, encasillar y finalmente condenar 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 y general en donde se puedan identificar las plantas o patrones básicos, frases melódicas y cadencias musicales distintivas de cada son, presentando para ello variantes de algunos estilos personales y regionales importantes. Ésto 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, para ir descubriendo después de cada lección, o son estudiado y aprendido, las inmensas posibilidades del mismo arte de la guitarra de son, sin dejar de fomentar la creativa de los futuros músicos.

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



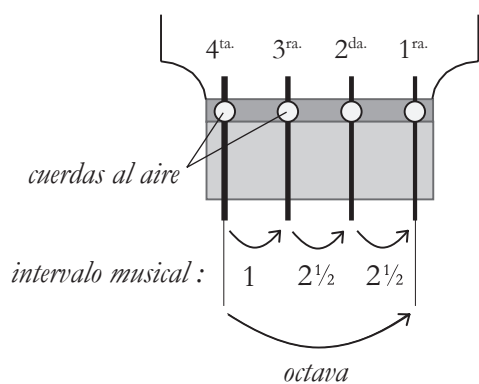
*La instrucción de vihuela de arco (fidula),
(grabado anónimo).*

1 EL TONO *POR CUATRO*

ENTRE los *tonos* tradicionales más comunes y extendidos para tocar la guitarra de son en la actualidad están los llamados tonos *por cuatro* y *por dos*. Ambos *tonos* se construyen sobre el mismo temple de guitarra que se presenta a continuación. En particular el tono *por cuatro* –o *por mayor* como también se conoce– es dominado por muchos de los maestros de la guitarra de son que conocemos en la actualidad.

❖ *Afinación por cuatro*

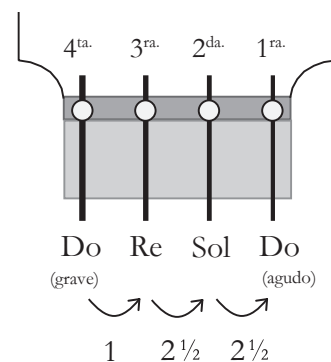
Independientemente del tono musical, el temple para tocar *por cuatro* queda definida simplemente por una regla o relación de intervalos musicales (1 - 2½ - 2½) entre las notas producidas por las cuerdas al aire (sin pisar ningún traste) de la guitarra:



Temple para tocar *por cuatro*.

Esto es, el intervalo musical entre las cuerdas 4^{ta.} y 3^{ra.} pulsadas al aire debe ser de un

tono (1); entre la 3^{ra.} y la 2^{da.} cuerda, de dos tonos y un semitono (2½); y entre la 2^{da.} y la 1^{ra.} cuerda, de dos tonos y un semitono (2½). Entre la 4^{ta.} (bordón) y la 1^{ra.} cuerda, al aire, habrá un intervalo de octava justa (6 tonos). Como se mencionó antes, ésta es el mismo temple que se usa para tocar *por dos*.



Afinación para tocar *por cuatro* en Do.

La escala y tono *por cuatro* se construye a partir de la 4^{ta.} cuerda al aire de la guitarra; la misma nota se repite en la 1^{ra.} cuerda al aire una octava arriba. y será la tónica o 1º grado de la escala o tono *por cuatro*. Para afinar la guitarra *por cuatro* con respecto a algún tono musical específico, estas cuerdas (4^{ta.} y 1^{ra.}) deberán afinarse con el tono o nota de referencia. Por ejemplo si afinamos la guitarra para tocar *por cuatro* en Do, las cuerdas al aire se afinan «Do - Re - Sol - Do», como se indica en la figura anterior.⁽¹⁾

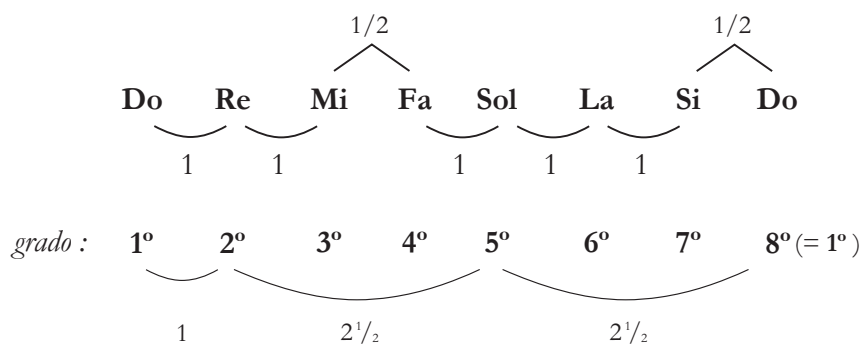
⁽¹⁾ Si se desea afinar *por cuatro* en Re la afinación quedaría: «Re-Mi-La-Re».

❖ La escala *por cuatro*

La escala *por cuatro* se forma a partir de la 4^{ta}. cuerda de la guitarra al aire y teniendo como modelo la *escala diatónica*.

Existen dos formas o modos de la escala diatónica: mayor y menor. Una gran parte de los sones del repertorio jarocho están en el modo mayor (por ejemplo, *El colás* o *La bamba*), mientras que los sones en modo menor (*La morena*, *El cascabel*, etc.) constituyen una parte más pequeña del repertorio. Primero se estudiará el modo mayor, más adelante, en el Capítulo 3, se abordará con todo detalle el modo menor.

La escala diatónica más sencilla es la que forman las siete notas naturales más la repetición de la primera nota una octava arriba:



La escala diatónica natural.

Esta escala recibe el nombre de Do mayor. La primera nota de la escala da nombre a la escala. Como se indica en la figura, a cada una de las notas de la escala se le asigna un número o *grado*. El 1° grado de la escala corresponde a la nota Do, el 2° grado de la misma a la nota Re, el 3° grado a Mi, etc., como se indica en la figura.

Las notas más importantes de cualquier escala diatónica (mayor o menor) son: el 1° grado de la escala, que recibe el nombre de *tónica*; y el 5° grado de la misma, llamada *dominante*. En el caso de la escala de Do, éstas corresponden con las notas Do y Sol, respectivamente. Otro grado de importancia, aunque menor que los anteriores, es el 4° grado o *subdominante* que corresponde con la nota Fa en la escala de Do. Se puede construir una escala mayor a partir de cualquiera de las notas musicales, empleando para ello la misma relación o patrón de intervalos que separa a las siete notas naturales.⁽¹⁾

⁽¹⁾ Por ejemplo, la escala de Re mayor se forma con las notas: Re - Mi - Fa# - Sol - La - Si - Do#; estas notas mantienen entre sí la relación de intervalos: 1 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1 - 1/2.

Por lo tanto, una vez afinada la guitarra de son *por cuatro*, el bordón al aire es la tónica ó 1º grado de la escala (mayor o menor) y se repite en la 1ª cuerda al aire, una octava arriba. La 3ª cuerda al aire corresponde con el 2º grado de la escala⁽¹⁾, mientras que la 2ª cuerda al aire con la dominante ó 5º grado de la misma.

Si la guitarra está afinada en Do, estas notas corresponden con las notas Do (grave), Re, Sol y Do (agudo), respectivamente. La ubicación sobre el diapasón de las primeras notas de la escala *por cuatro* mayor se indican en la tablatura que se presenta más abajo. Con esta afinación el tono (tradicional) *por cuatro* de guitarra de son está asociado al tono (musical) o tonalidad de Do.

Guitarra
por cuatro en Do

| | | | |
|------------------|---|----------------------|---------------------|
| 1 ^{ra.} | ⊗ | 1º grado o Tónica | Do (<i>agudo</i>) |
| 2 ^{da.} | ⊗ | 5º grado o Dominante | Sol |
| 3 ^{ra.} | ⊗ | 2º grado | Re |
| 4 ^{ta.} | ⊗ | 1º grado o Tónica | Do (<i>grave</i>) |

⊗ = cuerda al aire

Tónica y dominante en la guitarra *por cuatro*.

Do Re Mi Fa Sol La Si Do

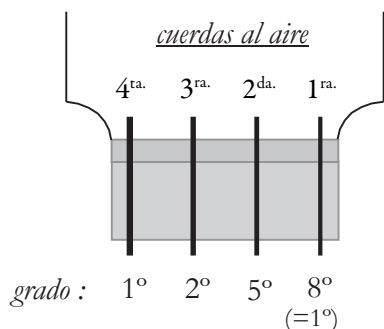
1º 2º 3º 4º 5º 6º 7º 1º

tónica dominante tónica

Escala *por cuatro* mayor en tono de Do mayor.

⁽¹⁾ Al 2º grado de la escala se le nombra *supertónica*.

Así también la afinación *por cuatro* de la guitarra de son se puede establecer de manera sintética haciendo referencia al grado de la escala (tonalidad) que le corresponde a cada una de las cuerdas al aire:



Afinación y tono *por cuatro*.
(por grados tonales)

De esta manera general queda establecido (implícitamente) el temple del instrumento para tocar *por cuatro* así como la función musical que tienen las cuerdas al aire tocando *por cuatro*, y nos indica cómo se construye el *tono*.

Como se verá en el Capítulo 3, la escala en modo menor se forma utilizando un relación de intervalos entre las notas que la conforman diferente al utilizado para construir la escala mayor. Sin embargo las notas correspondientes al 1º, 4º y 5º grado de la escala en modo menor no cambian con respecto a la misma en modo mayor.

En particular, el tono *por cuatro* tiene el atractivo que el 1º grado de la tonalidad, o tónica, se produce con la 1ª y la 4ª cuerda sonadas al aire, mientras que la dominante se produce con la 2ª cuerda al aire; esta

disposición de las notas más importantes de la tonalidad, no sólo determina la facilidad de ciertos fragmentos musicales melódicos sino también el de patrones melódicos arpegiados, cadencias, tangueros, etc., que se construyen apoyándose constantemente en estas notas que sirven de bajo o de *pedal* (nota prolongada y repetida sobre la que se desarrollan las otras partes).

Por otra parte, cabe aquí repetir la siguiente aclaración: cuando es necesario y para evitar confusiones, empleamos la palabra *tono* – escrita con letra cursiva– para referirnos a la forma tradicional de tocar la guitarra (*por cuatro*, *por dos*, etc); y la palabra *tono* – escrita en letra normal– como sinónimo de tonalidad o para referirnos a notas musicales específicas.

La afinación para tocar la guitarra de son *por cuatro* en tono Do se escribe en el pentagrama de la siguiente manera:

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

Do Re Sol Do

Afinación *por cuatro* en Do.

Para ello se emplea la *convención guitarrística* común, la cual implica que la altura real de las notas en el pentagrama es una octava abajo de la nota escrita.

EL MODO MAYOR





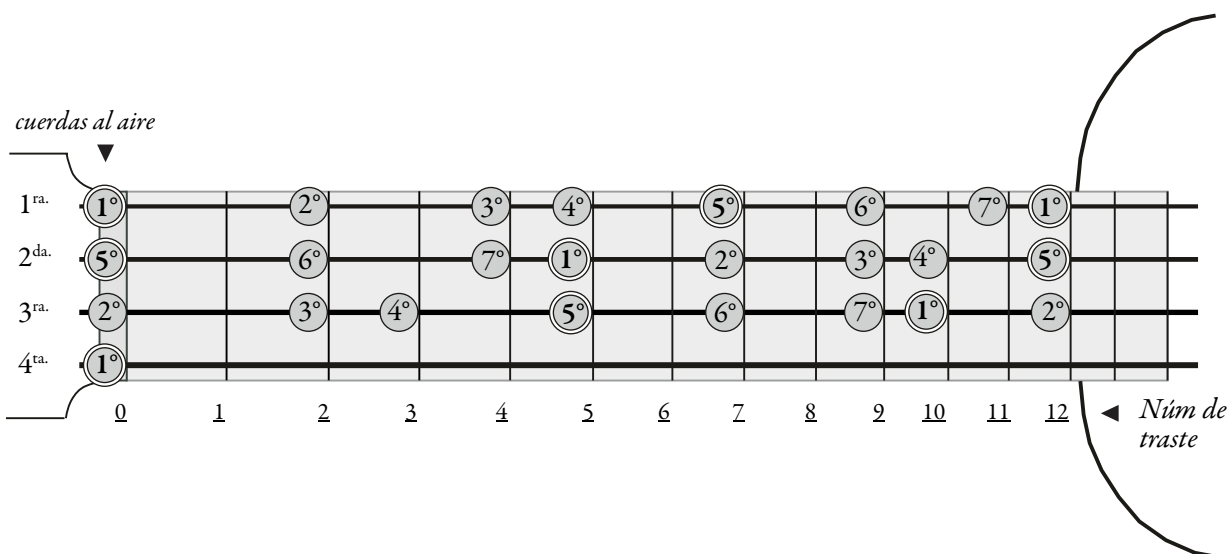
Guadalupe Casarín
Tlacotalpan, Candelaria de 1982,
(foto: R. Pérez Montfort).

2 EL MODO MAYOR

LAS NOTAS de la escala *por cuatro* mayor, sobre los primeros doce trastes del diapasón de la guitarra de son se presentan en el diagrama inferior. La forma en que se construye la escala en modo mayor se presentó en el capítulo anterior. En cada ubicación o punto sobre el diapasón, se indica el grado correspondiente a cada una de las notas de la escala. Las notas más importantes de la escala –1º y 5º grado de la misma– se señalan con doble círculo. Como ya se ha mencionado, las cuerdas al aire corresponden con alguna de las notas de la tonalidad. La 4ª cuerda rara vez se pisa; se utiliza casi exclusivamente como bordón al aire.

Como ya se ha señalado, si la guitarra está afinada en Do, la escala *por cuatro* mayor corresponde con la escala de Do mayor:

| | | |
|----|-----|--------------|
| 1º | Do | tónica |
| 2º | Re | |
| 3º | Mi | |
| 4º | Fa | subdominante |
| 5º | Sol | dominante |
| 6º | La | |
| 7º | Si | |
| 8º | Do | tónica |



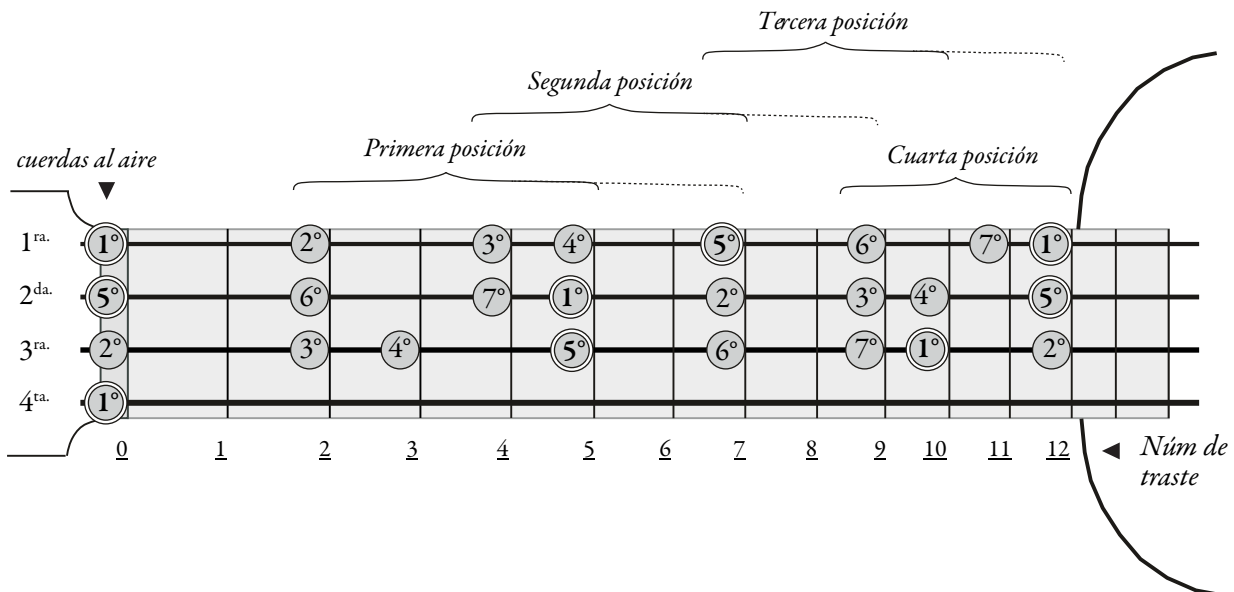
El diapasón *por cuatro* mayor.

❖ Posiciones sobre el diapasón

La manera más conveniente de utilizar los dedos de la mano izquierda se estudia de acuerdo a cuatro posiciones diferentes de la misma a lo largo del diapasón y que llamaremos *primera*, *segunda*, *tercera* y *cuarta* posición. En la *primera* posición se tocan las notas ubicadas entre los trastes Núm. 2 y 5 como se indica en la figura. Con la *segunda* posición se cubre la parte media del diapasón, notas entre los trastes 4 y 9 (tr. 4 y 9). En la *tercera* posición se tocan las notas ubicadas en la segunda mitad del diapasón, a partir del tr. 7. Con la *cuarta* posición se cubre la parte del diapasón más cercana a la

caja de resonancia, notas entre los tr. 9 y 12. En la figura, con línea punteada, se indica hasta donde es necesario extender cada posición, cuando se interpretan ciertos fragmentos melódicos.

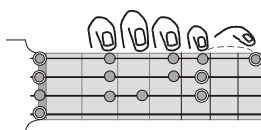
Estudiaremos diferentes registros, ejercicios y sones en cada una de las posiciones. Esto se hará de manera progresiva y encadenando, a partir de la segunda posición, la posición anterior. De esta manera se tendrá un panorama completo del diapasón, junto con un dominio paulatino de éste. Como se observa en la figura, la 4^{ta} cuerda se emplea al aire, como bajo principal, en las cuatro posiciones sobre el diapasón. La 3^{ra} cuerda al aire también se usa constantemente en las cuatro posiciones como bajo de apoyo.



Posiciones del tono *por cuatro* mayor.

2.1 PRIMERA POSICIÓN MAYOR

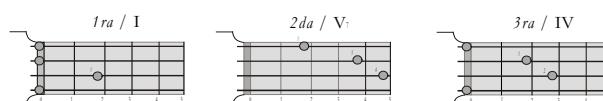
❖ Digitación



❖ Registros y ejercicios



❖ Acordes



❖ Sones

- ◆ *El piojo*
- ◆ *El colás*
- ◆ *El jarabe*

❖ Registros y ejercicios adicionales



❖ Recomendaciones



Juan Zapata y José Palma Valentín

Santiago Tuxtla, 1982, (foto F. García R.).

❖ *Digitación*

En la primera posición de la escala mayor, la mano izquierda se coloca sobre la parte superior del brazo teniéndose como referencia el segundo traste (tr. 2), altura del brazo a la cual se colocará el dedo 1 (índice) como se indica en la figura. En esta posición sobre el tr. 2, el dedo 1 pisará las notas de la escala ubicadas en las cuerdas 1^{ra}, 2^{da} y 3^{ra}. El dedo 2 (medio) pisará la nota de la escala situada en la 3^{ra} cuerda sobre el tr. 3. Sobre el tr. 4 el dedo 3 (anular) pisará las notas correspondientes ubicadas en las cuerdas 1^{ra} y 2^{da}. Y que sobre el tr. 5, el dedo 4 (meñique) de las notas ubicadas en las cuerdas 1^{ra}, 2^{da} y 3^{ra}.

El dedo 4 ocasionalmente también tendrá que pisar la nota de la 1^{ra} cuerda/tr. 7 –*posición extendida*–, ya sea estirando el dedo hasta ese traste o moviendo la mano, dejando momentáneamente su posición, para alcanzar y tocar la nota, y volver a su posición (dedo 1 en el tr. 2). En la tablatura inferior se muestra cómo se indican cada una de estas notas (puntos) del diapasón y su digitación correspondiente. Cuando es necesario se hacen indicaciones o anotaciones complementarias debajo de la línea de *digitación* de la tablatura; en este caso, la anotación ‘*ext.*’, para indicar que debe usarse la posición extendida para tocar la nota sobre el tr. 7.

Núm de dedo: 1 2 3 4 4

| | | | | | | | | |
|-------------------|----------------|---|---|---|---|----------------|---|----------------|
| 1 ^{ra} . | 1 ^o | | | | | | | 5 ^o |
| 2 ^{da} . | 5 ^o | | | | | 1 ^o | | |
| 3 ^{ra} . | | | | | | 5 ^o | | |
| 4 ^{ta} . | | | | | | | | |
| | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| T | 0 | 2 | 4 | 5 | 7 |
| A | 0 | 2 | 4 | 5 | |
| B | 0 | 2 | 3 | 5 | |
| | 0 | | | | |

digitación: 0 1 2 3 4 4 ext.

Primera posición del tono *por cuatro* mayor.

❖ *Registros y ejercicios*

Una vez afinada la guitarra de son se puede empezar a practicar la siguiente serie de registros y ejercicios (arpeggios) sobre los acordes principales del tono por *cuatro mayor*. En los archivos sonoros adjuntos, se presenta la grabación de cada uno de estos fragmentos musicales.⁽¹⁾

REGISTRO # 1 (grab. 2a), *escala mayor*. Este es un ejercicio simple sobre la escala por *cuatro mayor*. En la tablatura, los números entre paréntesis indican una forma alternativa de tocar la misma nota (sin paréntesis) en una cuerda distinta. Por ejemplo, la nota Sol producida por la 2^{da} cuerda al aire se puede tocar en la 3^{ra} cuerda pisada en el tr. 5. La digitación alternativa correspondiente también se indica mediante números entre paréntesis en la línea inferior de *digitación*, en este caso, el uso del dedo 4 para tocar las notas ubicadas en el tr. 5. Practique este registro usando las dos formas de digitación indicadas.

REGISTRO # 2 (grab. 2b). Practique este registro hasta aprendérselo de memoria, sin tropiezos y utilizando las dos formas de digitación indicadas. Las barras de compás que se indican sólo dividen el registro en

segmentos o partes para su aprendizaje paulatino. Practique este registro en orden inverso, de atrás para adelante.

ARPEGGIOS # 1 – 3 (grab. 3 - 5). Practique cada uno de estos ejercicios encadenando, sin interrupción, cada repetición con la anterior. La marca (=), en la línea de *digitación*, indica que el dedo señalado debe dejarse apoyado sobre el diapasón (en la cuerda y traste indicado en la tablatura). La marca (==p==), indica que debe formarse una pisada con los dedos y las notas señaladas. Como se explica más adelante, estos ejercicios se relacionan con los acordes principales de acompañamiento del tono por *cuatro*. En *Arpeggios # 2* se señala el uso de la *posición extendida* (^ext.) para iniciar el quinto compás con la nota Sol de la 1ra. cuerda/tr. 7.

OBJETIVOS

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

⁽¹⁾ Conviene repasar las recomendaciones incluidas en el Libro I, Capítulo 4, *Postura y técnica para tocar la guitarra de son*.

Registros y ejercicios

Registro # 1; escala mayor (grab. 2a).

0 - 2 - 4 - 5 - 4 - 2 - 0

T 0 - 2 - 4 - (5) (5) 4 - 2 - 0

A 0 - 2 - 3 - (5) (5) 3 - 2 - 0

B 0 0

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

Registro # 2 (grab. 2b).

0 0 - 2

T 0 - 2 - 3 0 0 - 2 0 - 2 - 4 0 - 2 - 4 (5) 2 - 4 (5)

A 0 - 2 - 3 0 - 2 - 3 (5) 2 - 3 (5) 3 (5) (5)

B 0 0

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

0 - 2 - 4 0 - 2 - 4 - 5

T 4 (5) (5)

A

B 0

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

Arpegios # 1 (grab. 3).

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

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

Arpegios # 2 (grab. 4).

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

(cont. Arpeggios # 2).

digitación: 4 1 3 o 3 1 4 1 3 o 3 1
 ^ext. ==p== ==p==

Arpeggios # 3; tangueros para El Colás (grab. 5).

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

digitación: o o 1 o 4 3 1
 =

❖ *Acordes en la primera posición*

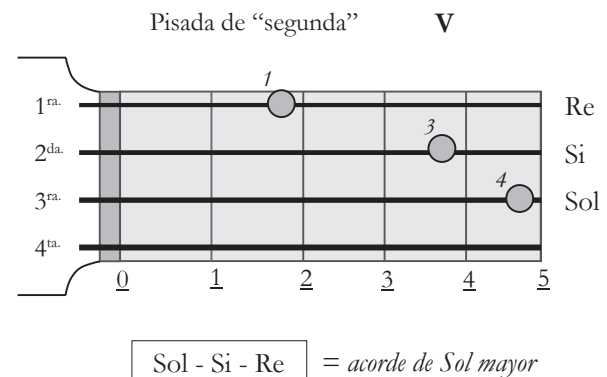
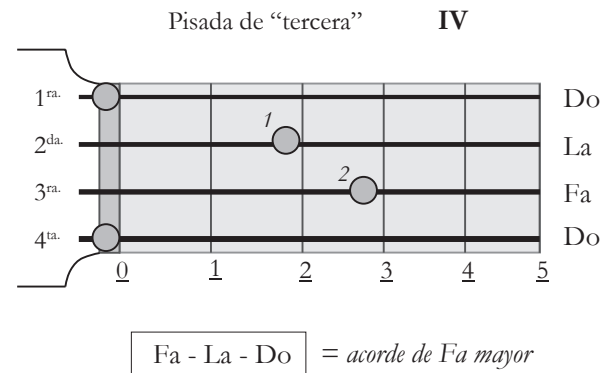
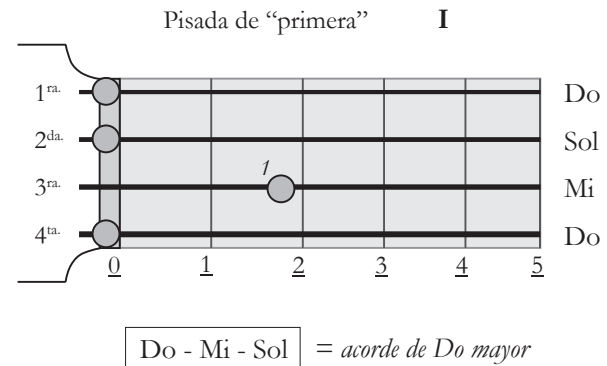
Los acordes principales con los que se acompañan los sones jarochos están asociados con el 1º, 5º y 4º grados de la escala y reciben el nombre popular de “*primera*”, “*segunda*” y “*tercera*” respectivamente y se llaman comúnmente pisadas. Si bien la guitarra de son es un instrumento de punteo y no se utiliza para acompañar los sones jarochos mediante acordes (tres o más cuerdas tocadas simultáneamente), sí es importante reconocer cuales son las posiciones o pisadas de estos acordes en cada una de las posiciones del diapasón.

La nota a partir de la cual se forma el acorde se llama *fundamental* y da nombre al acorde. Los acordes se denotan con número romano (I, II,...) de acuerdo al grado a partir del cual se forman (1º, 2º,...). En el tono de Do mayor los acordes principales se forman de la siguiente manera:⁽¹⁾

| | | | |
|----|----------------------|----------------|--------------|
| I | “ <i>primera</i> ” | 1º- 3º- 5º | Do-Mi-Sol |
| IV | “ <i>tercera</i> ” | 4º- 6º- 1º | Fa-La-Do |
| V | (“ <i>segunda</i> ”) | 5º- 7º- 2º | Sol-Si-Re |
| V7 | “ <i>segunda</i> ” | 5º- 7º- 2º- 4º | Sol-Si-Re-Fa |

El acorde comúnmente usado de “*segunda*” se forma con cuatro notas, aumentando una nota al acorde de 5º grado ó V, para convertirlo en un acorde (aumentado) con séptima menor, el cual se expresa como V₊₇ ó V7.

En la primera posición de la guitarra *por cuatro*, los tres acordes principales se forman con las siguientes pisadas:⁽²⁾

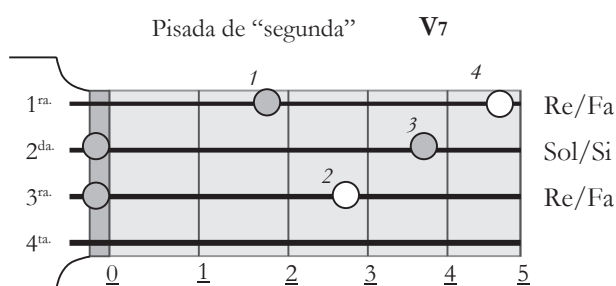


Pisadas de los acordes principales.

⁽¹⁾ Ver Libro I, *Apéndice II*.

⁽²⁾ El número junto a los puntos del diapasón, indica el dedo de la mano izquierda que deberá utilizarse de acuerdo con la convención establecida.

Si la guitarra está afinada en Do, estos acordes corresponden con los acordes de Do mayor (I), Fa mayor (IV) y Sol mayor (V). El acorde de Sol mayor con séptima (V7) se forma añadiendo, al acorde de Sol mayor, la nota Fa (grave) de la 3^{ra} cuerda/tr. 3, o el Fa de la 1^{ra} cuerda/tr. 5.



Sol - Si - Re - Fa

 = acorde de Sol mayor con séptima

Pisada de "segunda", V7.

Sin embargo en la guitarra de son, este acorde sólo se logra formar –como se puede comprobar en la figura anterior– de manera parcial o incompleta.

EJERCICIOS SOBRE LOS ACORDES

♦ Proponemos que el estudiante repita los ejercicios anteriores (*Arpeggios # 1 - 3*) reconociendo las pisadas de los acordes principales (los cuales se indican en la parte superior de los pautados) y emplearlas como posiciones fijas al ejecutar los ejercicios.

❖ *Sones en la primera posición*

A continuación se estudiarán diferentes patrones melódicos de los sones: *El piojo*, *El colás* y *El jarabe* en la primera posición del diapason. En todos los casos remitimos al estudiante a que consulte el Apéndice I, al final de este libro, donde se discuten los patrones rítmicos y armónicos básico correspondientes y se incluye información adicional de cada uno de los sones.

ALGUNAS RECOMENDACIONES

1. Asegúrese de que la guitarra esté correctamente afinada. Para estudiar las tablaturas y aprender los sones, la guitarra de son podrá estar afinada en cualquier tono musical; no necesariamente en tono de Do. Sin embargo, para poderse auxiliar de las grabaciones incluidas de cada patrón, lo más conveniente es estar afinado en el mismo tono de las grabaciones, es decir, en tono de Do.
2. Lea las instrucciones o comentarios escritos para cada patrón melódico que se presenta.
3. Escuche los ejemplos grabados de cada son. (→ *Índice de grabaciones* al final de este libro).

♦ EL PIOJO

El son *El piojo*, también conocido como (*La María Cirila*), es parte del repertorio de sones de la región de Los Tuxtlas. Se puede estudiar en compás de 2/4 subdividiendo la unidad de tiempo en corcheas (→ Apéndice I, *El piojo*):

$$1 / 4 = \text{♩} = \text{♪} \text{ ♪}$$

Como ejemplos, se presentan fragmentos de tres diferentes grabaciones de este son (→ *Índice de grabaciones*). La primera de éstas, una grabación de 1983 de Ildefonso Medel, Juan Zapata e Isaac Quezadas, de Santiago Tuxtla,⁽¹⁾ es la que ha servido de modelo para los patrones que se presentan a continuación.

PATRÓN MELÓDICO # 1 (grab. 6); *tema*. VARIANTES # 1.1–1.6 (grab. 6-8). Tanto el tema y las variantes que se presentan son muy sencillas y de dificultad progresiva. Practique cada variante 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. Cambie el orden en que encadena las diferentes variantes. En algunos

casos se presentan digitaciones alternativas (números entre paréntesis), practique éstas también. Como se verá más adelante, la *Variante # 1.6* se puede ejecutar más fácilmente en la segunda posición del diapasón.

PATRÓN MELÓDICO # 2, *estribillo*; VARIANTE # 2.1 (grab. 9). Se presentan dos variantes muy sencillas del estribillo de este son. Practique cada variante varias veces encadenando cada repetición con la anterior. Enlace estas variantes del estribillo con las anteriores (tema) hasta aprenderlas. Practique a diferentes velocidades. Recuerde que: *tocar lento (bien) es más difícil que tocar rápido*.

OBSERVACIONES

♦ 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 mejor sonido del instrumento.

⁽¹⁾ La grabación está aproximadamente en tono de Sol y las guitarras punteando *por dos* o *por variación*.

Variante # 1.3 (grab. 7a).

digitación: 1... 2 1 o... 1 o 3 o 2 o o...
 = = p = = =

Variante # 1.4 (grab. 7b).

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

Variante # 1.5 (grab. 8a).

digitación: o 1 2 1 o 1 o 1 3 o 3 o...
 = p = =

Variante # 1.6 (grab. 8b).

IV I V7 I

5 - 5 - 2 - 5 7 - 4 4 2 - 2 2 0 0

T
A
B

digitación: 4... 1 4 4 3 4 3 1... 3 1 o...
 = ^ext. = =

Patrón melódico # 2 (grab. 9a), estribillo.

IV I V7 I

5 - 5 - 5 4 - 0 2 - 2 2 4 - 0

T
A
B

digitación: 4... 1 4 3 o 1... 3 1 3 o
 = = =

Variante # 2.1 (grab. 9b).

IV I V7 I

2 - 2 2 0 2 - 2 2 4 - 0

T
A
B

digitación: 1... 2 1 o 1 1... 3 1 3 o
 = = p = =

♦ *EL COLÁS*

El colás es uno de los sones más importantes del repertorio, se interpreta en todos los estilos conocidos. Se puede estudiar en compás de 2/2 subdividiendo la unidad de tiempo en cuatro corcheas (→ Apéndice I, *El colás*):

$$1 / 2 = \text{♩} = \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$$

Se presenta una grabación de este son interpretado por Dionisio Vichi, Ángel Vichi, Gonzalo Vichi y Agustín Bapo de Santiago Tuxtla. (→ *Índice de grabaciones*). Se incluyen dos grabaciones más de este son interpretado en otros estilos.

PATRÓN MELÓDICO # 1, *tema*; VARIANTES # 1.1 y 1.2 (grab. 10). Este patrón básico tiene muchas variantes; practique y aprenda estas variantes encadenando, sin interrupción, cada repetición con la anterior de manera fluida, sin tropiezos y a un ritmo constante. Encadene cada variante que aprenda con las anteriores hasta aprenderlas. Cambie el orden en que encadena las diferentes variantes.

PATRONES MELÓDICOS # 2 y 3 (grab. 11), *tema*. Estos dos patrones melódicos, o variantes muy parecidas, se pueden apreciar en la interpretación que hacen Los Vichi de este son, en un estilo muy *tuxtleco*. Estos dos patrones podrán transportarse una octava arriba y tocarse en la tercera posición del diapasón.

PATRÓN MELÓDICO # 4 (grab. 12), *tema*. Este patrón se escucha en una grabación que hace de este son Ildefonso Medel y José Palma con el grupo Río Crecido.⁽¹⁾

PATRÓN MELÓDICO # 5 (grab. 13), *tango*. Dentro de algunos estilos también se tocan tangueros en *El colás*. Practique este tango y compongá, a partir de éste, otros.

PATRÓN MELÓDICO # 6 y 7 (grab. 14). Estos dos patrones, o variantes de los mismos, los escuchamos encadenados y como remate de frases o estribillos en la interpretación que hacía de este son, en un estilo llanero, Pedro Gil y Luis Campos, del Rancho Guinda, Mpio. de Santiago Tuxtla.

OBSERVACIONES

♦ Estudiar (si así resulta más fácil), fragmentando y practicando por partes el patrón melódico. Por ejemplo, pudiera ser necesario estudiar el 4to. compás de la *Variante # 1.1*, repetidas veces, hasta tocarlo de manera fluida y luego practicar el patrón completo.

♦ Pisar las cuerdas sobre los trastes con la punta de los dedos, no con las yemas.

♦ Practique a diferentes velocidades pero siempre manteniendo un ritmo constante (entre principiantes es común que los fragmentos fáciles los toquen rápido y los difíciles lento). Asegúrese de tocar bien cualquier patrón melódico a velocidad lenta.

⁽¹⁾ *La Tarima es un altar, Son de la Sierra*, Grupo Río Crecido. Culturas Populares, PACMYC.

El colás

Patrón melódico # 1 (grab. 10a), tema.

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

Variante # 1.1 (grab. 10b).

digitación: o 4 3 4 3 4 3... o 1 o 3 1 o... 3 1 4 1 3 1 4... 3 1
..... = p = (4)... = p =

Variante # 1.2 (grab. 10c), tema.

digitación: o 1 o 1 o 1 o... 1 2 o 1 2 o... 3 1 4 1 3 o 1 o 3 1
..... = = (4)... = p = = p =

Patrón melódico # 2 (grab. 11a), tema. (Los Vicbis)

I V7

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

B 2 2 2 2 3 3 3 3 3 3

digitación: 1 1 0 0 0 1 0 0 0 1 0 1 0 2 0 3 2 0 1 0 2 0 3... 1... 0... 2...
 = = = = = = = = = = = = =

Patrón melódico # 3 (grab. 11b). (Los Vicbis)

I V7

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

B 2 2 - 3 3 3 3 3 2 - 0

digitación: 0 1 0 1... 0 1 1 2 0 1 3 1 0 2 0 3 0 1 2 0... 1 2 0 1 0
 = = = = = = = = = = = p =

Patrón melódico # 4 (grab. 12). (Río Crecido)

I V7

T 2 - 4 - 2 - 0 - 2 4 - 2 - 0 - 2 0 2 - 5 - 2 2 5 - 2 0 2

B 0 4 2 0 4 4 4 4 - 0 - 2 4

digitación: 1 1 3 1 0 1 3 1 0 1 3 0 1 2 0 3 1 4 1 3 1 4 1 3 0 1 0 3 1
 = = p = = = p = = p =

Patrón melódico # 5 (grab. 13), tanguero.

I V7

4 - 0 2 - 0 4 - 0 2 - 0 5 - 2 4 - 0 5 - 2 4 - 0 3

digitación: 1 3 o 1 0 2 1 3 o 1 0 2 o 4 1 3 o 2 o 4 1 3 o 2

Patrón melódico # 6 (grab. 14a).

I V7

0 - 4 - 7 - 4 - 5 - 2 4 4 - 0 - 2 0 2 0 0 - 4 4 - (5) 2 4 - 0 - 2 0 3 2 - 3 - 0

digitación: o o 3 4 3 4 1 3... o 1 3 o 1 o... 3 1 3 o 1 3 o 1 2 o 1 2 o
 ^ ext. = (4) (4) (4)

Patrón melódico # 7 (grab. 14b), remate estribillo .

I V7

0 0 2 2 0 2 0 4 - 2 0 2 - 4 0 - 2 0 4 0 4 0 0 - 4 - 2 4

digitación: o 1 o o 3 1 o 1 3 o o 1 2 o 3 1 o 3 1 o... 3 1 o 3 1 = p = = p = = p =

♦ *EL JARABE*

En el son *El jarabe*, o *El jarabe loco*, se combinan constantemente compases de 6/8 con compases de 3/4 en su interpretación (→ Apéndice I, *El jarabe*). Se presentan (→ *Índice de grabaciones*) ejemplos musicales de Esteban Utrera (solo); J. Pólito Báxin (solo); y Noé González García, A. Hidalgo *et al.*

PATRÓN MELÓDICO # 1, tema; y VARIANTE # 1.1 (grab. 15). Esta es una manera muy común de declarar a este son. Como se indica en el pentagrama, el segundo compás de la variante se interpreta en 3/4.

PATRÓN MELÓDICO # 2, *patrones encadenados*, y VARIANTES # 2.1 y 2.2 (grab. 16). Este patrón tiene muchas variantes. Estudie las variantes que se presentan y combínelas.

PATRÓN MELÓDICO # 3 (grab. 17), *trino*. Este patrón tiene muchas variantes, presentamos aquí una de sus formas más sencilla.

PATRÓN MELÓDICO # 4 (grab. 18). Este patrón, o una variante muy parecida, lo hemos escuchado de don Andrés Vega. Esta transcrito para la primera posición usando la *posición extendida* (*ext.*). Cuando el estudiante aprenda la segunda posición, podrá interpretar este mismo patrón en esa posición.

PATRÓN MELÓDICO # 5 (grab. 18). También de Andrés Vega, en este patrón se debe de

hacer uso de la *posición extendida* para tocar la primera nota del tercer compás. Posteriormente éste mismo se podrá tocar en segunda posición.

PATRÓN MELÓDICO # 6 y 7 (grab. 19). Estos dos patrones melódicos, o variantes muy parecidas, se pueden apreciar en la interpretación que hace Noe González García de este son.

PATRÓN MELÓDICO # 8 (grab. 20), en primera y segunda posición. Se incluye esta variante en compás de 3/4 muy empleada para declarar *El jarabe* dentro de ciertos estilos. En ésta se divide la segunda corchea (1/8) de cada compás en dos semicorcheas (1/16) y se debe emplear la primera y segunda posición extendidas, como se indica en la línea de digitación.

VARIANTE # 8.1 (grab. 20), *remate adornado*. Esta variante se usa, en algunos estilos, para destacar el inicio o final de algunos fragmentos o patrones melódicos. Este *adorno* también se puede apreciar en las interpretaciones que hace Noé González y Esteban Utrera de este son.

OBSERVACIONES.

♦ Practique cada variante varias veces encadenando, sin interrupción, cada repetición con la anterior de manera fluida, sin tropiezos y a un ritmo constante. Cambie el orden en que encadena las variantes. En algunos casos se presentan digitaciones alternativas, practique éstas también.

El jarabe (loco)

Patrón melódico # 1 (grab. 15a), tema.

Variante # 1.1 (grab. 15b).

Chords: V7 I IV V7 I IV

Tablature: 0-4 2-5-4-2 0-4-2-0 4-2 0-4 2-5-4-2 4-0-2-0 (5) 4-2

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

Patrón melódico # 2 (grab. 16a), patrones encadenados .

Chords: V7 I IV V7 I IV

Tablature: 2 0 5-2 0 4-0 2 0 2 0 4 2 0-2 3 0 2 3 0 0

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

Variantes # 2.1 y 2.2 (grab. 16b).

Chords: V7 I IV V7 I IV

Tablature: 2 0 4-0 2 0 2 0 4-0 0-2 3 0 2 3 0 0

digitación: o 1 3 o 2 1 o 1 o 2 1 o 3 o 2 o o 1 o 2 1
 = p = = p = = p =

Patrón melódico # 3 (grab. 17), trino .

Chords: V7 I IV V7 I IV

Fret numbers: 0-4 | 2-5-5-5 | 4-4-4-4-5-5 | 2-2-2-2-5-5 | 4-2-0 | 5-4-2

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

Patrón melódico # 4 (grab. 18a). (Andrés Vega)

Chords: V7 I IV V7 I IV

Fret numbers: 0-4 | 2-7-7-7 | 4-4-4-4-5-5 | 7-7-2-5-4-2 | 4-2-0 | 5-4-2

digitación: o 3 1 4... 3... 4... 4... 1 4 3 1 3 4 1 3 o 1
 ^ .ext. = = ^ .ext. = p = = p =

Patrón melódico # 5 (grab. 18b). (Andrés Vega)

Chords: V7 I IV V7 I IV

Fret numbers: 0-4 | 2-5-4-2 | 4-0-2-4-5-4 | 7-2-5-4-2 | 0-2-0 | 4-2-3

digitación: o 3 1 4 3 1 3 o 1 3 4 3 4 3 1 4 3 1 o 1 3 o 1 2
 = p = ^ .ext. = p = = p = = p =

❖ *Ejercicios adicionales*

REGISTRO # 3 (grab. 21). Practique este registro hasta aprendérselo de memoria, sin tropiezos y utilizando las dos formas de digitación indicadas. En este registro se señala la *posición extendida* (^*ext.*) para terminar el segundo segmento (nota Sol de la 1^{ra}. cuerda, tr. 7).

REGISTRO # 4 (grab. 21) Este registro lo aprendimos de don Esteban Utrera. Practíquelo sin interrupciones hasta aprendérselo de memoria y sin tropiezos. Las barras de compás que se indican sólo dividen el registro en tres segmentos, o partes, para su aprendizaje paulatino. Practique este ejercicio utilizando las dos formas de digitación indicadas.

Registros y ejercicios adicionales

Registro # 3 (grab. 21a).

(parte ascendente)

(parte descendente)

The musical notation shows a melodic line on a treble clef staff. Below it are three guitar strings: T (Treble), A (Acero), and B (Bajo). The fretboard diagrams show fingerings for each string across the frets.

digitación: o 1 o 2 1 o 2 1 o 3 1 o 3 1 o 3 1 4 3 4 1 4 o 3 3 1 1 o o 3
 (4) = p = (4) (4) (4) ^ext. (4) = p = (4)

Registro # 4 (grab. 21b). (Esteban Utrera)

The musical notation shows a melodic line on a treble clef staff. Below it are three guitar strings: T (Treble), A (Acero), and B (Bajo). The fretboard diagrams show fingerings for each string across the frets.

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

The musical notation shows a melodic line on a treble clef staff. Below it are three guitar strings: T (Treble), A (Acero), and B (Bajo). The fretboard diagrams show fingerings for each string across the frets.

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

❖ *Recomendaciones*

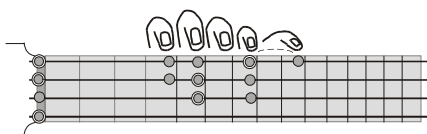
1. Estudie cada patrón hasta que la ejecución sea fluida y sin tropiezos, concentrándose no sólo en los movimientos de los dedos de la mano izquierda, sino en la forma en que la espiga golpea las cuerdas. El músico principiante deberá experimentar qué pasa cuando varía la orientación de la espiga con 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 cerca al puente) hasta encontrar el sonido más fuerte y agradable.
2. Trate siempre de tocar relajado y no generar tensiones. Esto es algo de lo que hay que estar muy pendientes todo el tiempo.
3. No descuide la postura. Repase las recomendaciones hechas en el Libro I, Capítulo 4, *Postura y técnica para tocar la guitarra de son*.
4. Aprenda y practique –sobre todo antes de empezar a tocar cualquier son– los registros presentados.
5. Practique a diferentes velocidades, pero siempre manteniendo un ritmo constante. Recuerde que tocar lento es más difícil que tocar rápido. Asegúrese de tocar bien cualquier fragmento melódico a velocidad lenta.
6. Como se ha señalado, algunos de los patrones presentados se pueden tocar en segunda posición o trasportar a la tercera posición. Regrese, una vez estudiada la segunda y tercera posición, a esos patrones. No se aferre a tocar todos los patrones. Algunos requieren de más paciencia y práctica. Siga adelante; regrese después a los patrones complicados.
7. No siga adelante estudiando la segunda posición del diapasón, hasta no tocar aceptablemente los tres sones en primera posición, estudiados en esta sección; de preferencia saberlos cantar (una o varias coplas) y conocer el zapateado básico correspondiente. Saber jaranear los sones también ayuda mucho. Es raro el requintero que no sabe jaranear.

PROPUESTA DE TRABAJO

- ◆ Una vez aprendidos y bien asimilados estos patrones, haga variaciones propias de los mismos. Consideramos que los patrones presentados son ejemplos correspondientes a ciertos estilos, y sirven de modelo o punto de partida para que cada nuevo músico haga sus propias variantes.
- ◆ Componga patrones de acompañamiento (arregiados) de los sones que aprende.
- ◆ Escuche todas las versiones que pueda de los sones que va aprendiendo.

2.2 SEGUNDA POSICIÓN MAYOR

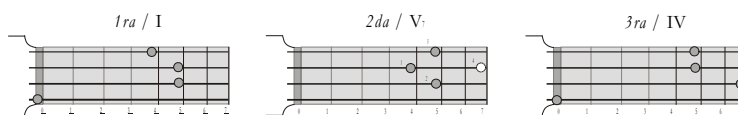
❖ Digitación



❖ Registros y ejercicios



❖ Acordes



❖ Sones

- ◆ *La bamba*
- ◆ *El ahualulco*
- ◆ *La guacamaya*

❖ Registros y ejercicios adicionales



❖ Recomendaciones



*Juan Pólito Baxin y Juan Mixtega Baxin
San Andrés Tuxtla, 1992, (foto: A. Estrada).*

❖ *Digitación*

En la segunda posición de la escala mayor, la mano izquierda se coloca sobre la parte media del brazo teniéndose como referencia el tr. 4; altura del brazo a la cual se colocará el dedo 1 como se indica en la figura. En esta posición, el dedo 1 pisará los puntos de la escala ubicados sobre el tr. 4, cuerdas 1^{ra} y 2^{da}. El dedo 2 se ocupará de las notas en la 1^{ra}, 2^{da} y 3^{ra} cuerda sobre el tr. 5; y el dedo 4 de los puntos sobre el tr. 7, cuerdas 1^{ra}, 2^{da} y 3^{ra}. El dedo 3 no se utiliza en esta posición.

El dedo 4 ocasionalmente también tendrá que pisar la nota de la 1^{ra} cuerda/tr. 9 –la que llamaremos *posición extendida* del dedo 4–, ya sea estirando el dedo hasta ese traste o moviendo la mano (dejando momentáneamente su posición) para alcanzar y tocar la nota para volver a su posición original (dedo 1 en el tr. 4). En la tablatura inferior se muestra cada una de estas notas del diapasón y la digitación correspondiente. No debe perderse de vista que las cuatro notas al aire de la guitarra forman parte del tono y también se utilizan sin cambiar la posición.

Núm de dedo: 1 2 3 4 4

1^{ra}.
2^{da}.
3^{ra}.
4^{ta}.

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| T | 4 | 5 | 7 | 9 |
| A | 4 | 5 | 7 | |
| B | | 5 | 7 | |

digitación: 1 2 4 4
..... --> 2da. Pos. ext.

Segunda posición del tono *por cuatro* mayor

❖ *Registros y ejercicios*

Proponemos el estudio de la siguiente serie de registros y ejercicios sobre los acordes principales del tono (arpeggios) *por cuatro* en la segunda posición del diapasón. En el disco compacto incluido en este libro, se presenta la grabación de cada uno de los registros, ejercicios y sones que se presentan a continuación.

REGISTROS # 5 y 6 (grab. 22). Practique estos sencillos registros sobre la escala mayor en segunda posición hasta aprendérselos de memoria. En los dos casos los registros empiezan en la segunda posición del diapasón y terminan en la primera posición. En el *Registro # 6*, en la línea de *digitación*, se indica el uso de una pisada (==p==) al inicio del registro. Las barras de compás que se indican sólo dividen el registro en dos partes para su aprendizaje paulatino.

ARPEGIOS # 4 (grab. 23). Se presentan dos digitaciones diferentes para este mismo ejercicio; en la *digitación # 1* se señala que el dedo 1, o en su momento el dedo 2, debe quedarse pisando la 1^{ra} cuerda en el traste indicado; en la *digitación # 2* se señalan, al inicio de cada compás, pisadas (==p==) que deberán mantenerse durante todo el compás correspondiente. Practique las dos digitaciones en cada caso encadenando, sin interrupción, cada repetición con la anterior.

ARPEGIOS # 5 (grab. 23), *en primera y segunda posición*. Practique cada uno de los ejercicios (A y B) encadenando, sin interrupción cada repetición con la anterior. El ejercicio **B** puede tocarse con *La Bamba*. En ambos casos los ejercicios se pueden tocar usando únicamente la segunda posición del diapasón.

ARPEGIOS # 6 (grab. 24), *tangueos*. Se presentan dos variantes (A y B) del mismo ejercicio. Al igual que en *Arpegios # 4*, se hacen indicaciones de pisadas que deben hacerse y notas que deben quedar apoyadas. Practique combinando las dos variantes. Estos tangueos pueden incorporarse en *El Pájaro Cú*.

ARPEGIOS # 7 (grab. 24). Practique este ejercicio sobre los acordes principales del tono en segunda posición, encadenando, sin interrupción, cada repetición con la anterior. Al inicio del tercer compás se presenta una complicación en la *digitación* y se indican dos digitaciones alternativas; en la *digitación # 2* se indica el uso de una cejilla (=c=) con el dedo 4 (meñique) sobre la 1^{ra}. y 2^{da}. cuerda en el tr. 7.

OBJETIVOS

- ◆ Familiarizarse con la segunda posición sobre el diapasón del tono por cuatro mayor.
- ◆ Es importante seguir las indicaciones de *digitación*; en particular las relacionadas con notas que deben quedarse pisadas, señaladas con el signo (=), en las líneas de *digitación*.

Registros y ejercicios. 2^{da}. posición mayor

Registro # 5 (grab. 22a), escala mayor .

The musical notation shows a scale in the 5th register. The fretboard diagram below it indicates the following fret numbers for strings T, A, and B: 0, 4-5-7-5-4, 7-5-4, 7-5, 0.

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

Registro # 6 (grab. 22b).

The musical notation shows a scale in the 6th register. The fretboard diagram below it indicates the following fret numbers for strings T, A, and B: 0, 4-7-5-9-5-7, 4-5, 4, 5, 7, 5-7-4-5, 4, 5, 7, 5, 0.

digitación: o 2 3 1 4 2 4 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 o
 ==p== ^ext.

Arpeggios # 4 (grab. 23a).

digitación # 1: o 2 1 4 1 2 o 2 1 4 1 2 o 1 2 4 2 1 o 1 2 4 2 1
 = = = =
 digitación # 2: (2) 3 1 4 1 3 (2) 3 1 4 1 3 (2) 1 3 4 3 1 (2) 1 3 4 3 1
 ===p=== ===p=== ===p=== ===p===

Arpeggios # 5 (grab. 23b), en 1ra. y 2da. posición.

A

digitación: o 3 1 4 1 3 o 3 1 4 1 3 o 2 1 4 1 2 o 2 1 4 1 2
 -> 1ra. p. = = = => 2da. p. = = = =

(grab. 23c).

B

digitación: o 3 1 4 o 3 1 4 o 2 1 4 o 2 1 4
 -> 1ra. p. = = -> 2da. p. = =

❖ *Acordes en segunda posición*

En la segunda posición, los acordes mayores de *primera* (I), *tercera* (IV) y *segunda* (V ó V7) se forman con las pisadas que se presentan a continuación. Los números junto a las

notas marcadas sobre el diapasón, indican el dedo de la mano izquierda que deberá utilizarse de acuerdo con la convención establecida. Si la guitarra está afinada en Do, estos acordes corresponderán con los acordes de Do mayor (I), Fa mayor (IV), Sol mayor (V) y Sol mayor con séptima (V7),

Pisada de "primera" **I**

Pisada de "tercera" **IV**

Pisada de "segunda" **V/ V7**

Sol - Si - Re = acorde de Sol mayor
Sol - Si - Re - Fa = acorde de Sol mayor con séptima

Pisadas de los acordes principales.

EJERCICIOS SOBRE LOS ACORDES

♦ Proponemos que el estudiante repita los ejercicios anteriores (*Arpeggios # 4 - 7*) reconociendo las pisadas de los acordes principales (los cuales se indican en la parte superior de los pautados) y emplearlas, cuando resulte conveniente, como posiciones fijas al ejecutar los ejercicios.

♦ Componga patrones de acompañamiento (arpegiados) en la segunda posición de los sones que ya ha aprendido.

❖ *Sones en segunda posición*

A continuación se estudian diferentes patrones melódicos de los sones: *La bamba*, *El ahualulco* y *La guacamaya*, principalmente en la segunda posición del diapason.

En todos los casos se incluyen algunos patrones melódicos en la primera posición. Remitimos al estudiante a que consulte el Apéndice I, al final de este libro, donde se discuten los patrones rítmicos y armónicos básicos, el fraseo del canto (verso y estribillo) correspondientes y se incluye información adicional de cada uno de los sones.

ALGUNAS RECOMENDACIONES

1. Asegúrese de que la guitarra esté correctamente afinada. Para estudiar las tablaturas y aprender los sones, la guitarra de son podrá estar afinada en cualquier tono musical; no necesariamente en tono de Do. Sin embargo, para poderse auxiliar de las grabaciones incluidas de cada patrón, sí es lo más conveniente estar afinado en el mismo tono de las grabaciones, es decir, exactamente en tono de Do.
2. Lea las instrucciones o comentarios escritos para cada patrón melódico que se presenta.
3. Escuche los ejemplos grabados de cada son.
(→ *Índice de grabaciones*)

♦ *LA BAMBA*

El son de *La bamba* se puede estudiar en compás de 4/4 subdividiendo la unidad de tiempo en dos corcheas (→ Apéndice I, *La bamba*). Se presentan cuatro diferentes ejemplos de este son a cargo de Dionisio Vichi, Esteban Utrera, Isidro Nieves y Andrés Vega.

PATRÓN MELÓDICO # 1 y VARIANTE # 1.1 (grab. 25), *en primera posición.*; PATRÓN MELÓDICO # 2 y VARIANTES # 2.1 - 2.3 (grab. 26), *en primera posición.* Estos patrones tienen muchas variantes en todas las posiciones del diapasón marcando una cadencia acentuada del zapateado.

PATRONES MELÓDICOS ENCADENADOS # 3; PATRÓN MELÓDICO # 4, *trino* (grab. 27). Estos patrones melódicos encadenados se escuchan en una grabación de 1976 de Dionisio Vichi Mozo (tocando *por cuatro*) y otros músicos de Santiago Tuxtla, interpretada en un estilo muy propio de esta región. Destaca, entre otras cosas, el acompañamiento que hace la jarana (Julián Ortiz Canela) efectuando el cambio de *primera a tercera* (I – IV) justo a la mitad del compás correspondiente.⁽¹⁾ El tema y desarrollo está dividido en cinco partes (*a, b, c, d y e*) cada uno entre signos de repetición⁽²⁾ y transcritos para la se-

⁽¹⁾ Diferenciándose de otros estilos en los que el cambio a la subdominante (IV ó *tercera*) se hace en la penúltima corchea del compás.

⁽²⁾ En la grabación, los patrones transcritos son interpretados uno después del otro, no se repiten.

gunda posición; será tarea del estudiante, una vez aprendidos, transportarlos a la primera posición del diapasón. Sugerimos estudiar el patrón *a* hasta aprenderlo; después, *b* y *c* juntos; *d* y *e* juntos (en el patrón *d* debe hacerse una media cejilla con el dedo 4 sobre el tr. 7); finalmente incorpore el *trino* (*Patrón melódico # 4*) a los anteriores patrones.

PATRÓN MELÓDICO # 5 (grab. 28), *transición de segunda a primera posición.* Este patrón es un ejemplo, entre muchos, que puede usarse como transición entre dos posiciones.

PATRÓN MELÓDICO # 6 y VARIANTE # 6.1 (grab. 28), *en segunda posición.* Estos patrones, o variantes muy parecidas, los aprendimos de Guadalupe Casarín (Rancho *El Marqués*, Mpio. de Tlacotalpan) y corresponden a un estilo más llanero.

OBSERVACIONES

♦ Para tocar muchos fragmentos con firmeza es necesario dejar apoyado (pisando) ciertos dedos sobre el diapasón como se indica (p. ej. dedos 1 ó 2), que no hay necesidad de levantar, sino que sirven de apoyo o ancla; cuide de pisar con la punta de los dedos, no con las yemas de los mismos.

♦ Practique cada patrón 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.

♦ Recordamos que *Arpegios # 5*, puede incluirse como patrón melódico de *La bamba*.

La bamba

Patrón melódico # 1 (grab. 25a), en 1ra. posición.

Variante # 1.1 (grab. 25b), en 1ra. posición.

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

 = = p = = = p =

Patrón melódico # 2 (grab. 26a), en 1ra. posición.

Variante # 2.1; en 1ra. posición (grab. 26b).

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

 = = p = = = p =

Variante # 2.2 (grab. 26c), en 1ra. posición.

Variante # 2.3 (grab. 26d), en 1ra. posición.

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

 = = p = = = p =

Patrones melódicos encadenados # 3 (grab. 27a-27e), introducción y desarrollo. (Dionisio Vichi Mozo).

a *b*

digitación: 2 1 4 2 1 4 2 1 2 4 2 1 4 2 1 4 1 2 4 1 2
 --> 2da. pos. (o) === p ===

c *d*

digitación: 4 1 4 2 1 4 2 2 1 2 4 2 1 4 2 1 4 4... 1... 2
 --> 2da. pos. = = p = = =

e *f* Patrón melódico # 4 (grab. 27f), trino.

digitación: 4 1 4 2 1 4 1 2 1 2 4 o 4... 4... 4
 --> 2da. pos. = p = = = ^ext.

(cont.; Trino, grab. 27f.)

V7 I IV V7 I IV

7 - 7 — 7 - 7 — 5 - 5 | 7 - 7 — 4 - 4 — 5 — | 7 — 5 — 4 — | 4 - 7 — 4 - 7 — 5 — 5 — 5 — 7 —

digitación: 4..... 2..... 4..... 1..... 2 4 1 4 2 1 4 2. 2 1 2 4
 -> 2da. pos. = = = = = p =

Patrón melódico # 5 (grab. 28a), transición de 2da. a 1ra. posición.

V7 I IV V7 I IV

5 — 4 — 4 — 0 — | 4 - 7 — 7 — 5 — 7 - 5 — 4 — | 7 - 4 — 2 — 0 — 2 — | 5 — 5 — 3 — 2 — 3 — 0 —

digitación: 2 1 4 2 1 4 2 1 4 2 1 4 2 4 1 2 2 1 0 1 0 0 2 1
 -> 2da. pos. -> 1ra. pos. = = p =

Patrón melódico # 6 (grab. 28b), en 2da. posición. Variante # 6.1, (grab. 28c). (Guadalupe Casarín)

V7 I IV V7 I IV

7 - 5 — 5 — 0 — 4 — 4 — | 7 - 5 — 5 — 4 - 7 — 4 - 7 — | 0 - 4 - 7 — 7 - 4 — 0 - 5 — 0 - 5 — | 0 - 4 - 7 — 7 - 4 — 0 - 5 — 0 - 5 —

digitación: 0 1 4 - 4 2 4 1 2 0 0 1 2 1 4 2 0 1 4 - 4 2 4 1 2 0 2 1 4 0 2 1 4
 = C = = p = = p = = C = = p = = p = = p =

◆ *EL AHUALULCO*

El son de *El ahualulco* se estudia en compás de 2/4 subdividiendo la unidad de tiempo en corcheas o semicorcheas (→ Apéndice I, *El ahualulco*). Es importante aclarar que las frases musicales de *El ahualulco* comienzan al final del primer compás (últimas dos semicorcheas) de los patrones presentados,⁽¹⁾ y terminan en el primer compás del siguiente patrón encadenado o vuelta. El inicio de las frases se indican con una marca (-->) entre los pautados. Se presentan tres diferentes ejemplos de este son a cargo de Félix y Arcadio Báxin, Juan Pólito Báxin y Esteban Utrera.

PATRÓN MELÓDICO # 1 (grab. 29), *tema en segunda posición*. Para este patrón se presenta, como digitación opcional (*digit. op.*), el uso de la pisada completa del acorde de I ó primera (→ *Acordes en segunda posición*) para interpretar el primer compás de este patrón. Practique y conozca ambas digitaciones.

PATRÓN MELÓDICO # 2 y VARIANTES # 2.1 y 2.2 (grab. 29 y 30), *en segunda posición*. En estos patrones se hace uso de la posición extendida para tocar el La de la 1^{ra}. cuerda/tr. 9. En la *Variante # 2.1* se indica, como alternativa, el uso de los bordones (notas entre paréntesis). En la *Variante # 2.2* se señala el uso de la pisada del acorde de I ó primera como digitación opcional,

⁽¹⁾ Las frases musicales cuya iniciación antecede al tiempo fuerte del compás se llaman anacrúsicas.

PATRÓN MELÓDICO # 3 y VARIANTE # 3.1; *tema en primera posición* (grab. 31). Se presentan estas variantes muy sencillas del tema en la primera posición que hemos aprendido de Andrés Vega.

PATRÓN MELÓDICO # 4 y VARIANTE # 4.1 (grab. 32), *estribillo en primera y segunda posición*. Se presentan estos dos patrones melódicos correspondientes al estribillo del son. En la variante en primera posición, se indica, como alternativa, el uso de los bordones (notas entre paréntesis).

PATRÓN MELÓDICO # 5; en primera posición (grab. 32). Este patrón, o variantes similares, menos repiqueteados y más descansados, se emplean en muchas regiones para cambiar la cadencia del son. Cadencia que la pareja de bailadores utilizan para relajar el zapateo y hacer ciertos pasos (más *caminados*) como en la región de Los Tuxtlas. En esta transcripción en particular, se indican notas entre paréntesis que pueden o no tocarse (dejando el silencio correspondiente), y señaladas con la letra (m) entre paréntesis en la línea de digitación. Practique este patrón de las dos maneras.

OBSERVACIONES

◆ Practique cada patrón 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.

El ahualulco

Patrón melódico # 1 (grab. 29a), tema en 2da. posición.

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

 digit. op.: 1 3 (2) (2) 3 (2) 4 4

 ===== p ===== == C ==

Patrón melódico # 2 (grab. 29b), tema en 2da. posición.

digitación: 4 1 2 2 1 4 1 4 2 4 2 4 1 4 1 4 4 2

 = p = ^ext. = ^ext.

Variante # 2.1 (grab. 30a).

digitación: 4 1 2 2 1 4 1 4 2 4 2 4 1 2 4 4 2 4 1 2

 -> 2da. pos. (o) = p = ^ext. (o) = p = = p =

Variante # 2.2 (grab. 30b).

I --> IV V7

9 — 7 — 0 | 4 — 5 — 4 | 7 — 5 — | 5 — 7 — 5 |

T A B

0 — (5) | 5 — | 7 — 4 — 7 | 7 — |

0 | | | |

digitación: 4 4 o o o 1 2 2 1 4 2 4 1 4 2 4 4 2
 ^ext. == p ==
 digit op.: (2) (3) 1
 ==== p ====

Patrón melódico # 3 (grab. 31a), tema en 1ra. posición.

I --> IV V7

0 — 0 — 2 — 0 — 2 — | 0 — 0 — 2 — | 2 — 4 — 0 — 0 — | 2 — 4 — 0 — 2 — |

T A B

2 — 2 — | 3 — | 3 — | |

0 | | | |

digitación: o o 1 o 1 o o 1 2 1 3 o 2 o 1 3 o 1
 = = == p == == p ==

Variante # 3.1 (grab. 31b).

I --> IV V7

0 — 0 — 2 — 0 — 2 — | 0 — 0 — 2 — | 2 — 4 — 0 — 2 — | 4 — 0 — 2 — |

T A B

2 — 2 — | 3 — | 3 — | 3 — |

0 | | | |

digitación: o o 1 o 1 o o 1 2 1 3 o 1 3 o 1 2
 = = == p == == p == == p ==

♦ LA GUACAMAYA

En el son *La guacamaya* se combinan compases de 6/8 y 3/4 en su interpretación (→ Apéndice I, *La guacamaya*). Al igual que en *El ahualulco*, las frases melódicas de *La guacamaya* comienzan al final del primer compás (últimas dos corcheas) de los patrones presentados, y finalizan en el primer compás del siguiente patrón encadenado (o vuelta). El inicio de las frases se indican con una marca (->) entre los pausados. Se presentan grabaciones de este son (→ *Índice de grabaciones*) por parte de los señores Esteban Utrera; José Palma e Ildefonso Medel; e Isidro Nieves.

PATRÓN MELÓDICO # 1 (grab. 33), *tema en segunda posición*; VARIANTES # 1.1 y 1.2 (grab. 33 y 34). Este patrón tiene muchas variantes y se utilizan muchas veces para declarar a este son. Para su interpretación se indica, en varias partes, el uso de una media cejilla con el dedo 4 sobre el tr. 7; mientras que en otras, mantener pisando la 1^{ra} cuerda con el dedo 1 ó 2 sobre el tr. 4 ó 5 respectivamente. Aprenda estas variantes, y componga variaciones propias de las mismas.

PATRÓN MELÓDICO # 2 (grab. 34), *en primera y segunda posición*. Una variante muy parecida de este patrón la aprendimos de don Mario Vega. El patrón está transcrito para la primera y segunda posición. Una vez que lo aprenda, sugerimos que lo estudie e interprete todo el patrón en la primera posición del diapasón.

PATRÓN MELÓDICO # 3 (grab. 35), *en primera posición*. Este patrón, o variantes del mismo, se utiliza para declarar al son de *La guacamaya*. En éste se presenta una síncopa representada por la ligadura entre la última corchea del segundo compás (nota que alarga su duración) hasta la primera corchea del tercer compás.

VARIANTE # 3.1 (grab. 35), *sincopada*. Incluimos esta variante del patrón melódico # 3 (solamente los primeros 4 compases del mismo) aun más sincopada y de difícil lectura musical. En este caso, sugerimos que escuche la grabación de esta variante para aprenderla.

PATRÓN MELÓDICO # 4 (grab. 36), *fraseo (trino) en segunda posición*. Presentamos, como ejemplo, este fraseo muy sencillo en segunda posición para que, a partir de éste, componga otros.

PATRÓN MELÓDICO # 5 (grab. 36), *tema en tercera y cuarta posición*. Incluimos aquí esta transcripción para que, una vez estudiada la tercera y cuarta posición del diapasón *por cuatro*, regrese y aprenda este patrón; posteriormente podrá transportarlo fácilmente a la primera posición del diapasón.

OBSERVACIONES

♦ Practique cada patrón encadenando, sin interrupción, cada repetición con la anterior de manera fluida, sin tropiezos y a un ritmo constante. Encadene cada variante con las anteriores.

(cont.).

V7

7 - 5 7 - 0 - 4 5 7 - 5 7 - 0 - 4 5 7 - 5 7 - 0 - 4 5 7 - 5 - 4 - 5 7

digitación: 4 2 4 o 1 2 4 2 4 o 1 2 4 2 4 o 1 2 4 2 1 2 4 4
 -C= = = = = = = = = =C =

Variante # 1.2 (grab. 34a), en 2da. posición.

I IV

7 - 4 4 7 - 7 - 4 - 4 4 7 - 4 4 7 - 7 - 5 - 5 - 4 - 4

5 5 5 5 5

0 0

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

V7

7 - 5 7 4 7 - 7 - 5 - 5 7 7 - 5 7 5 7 - 7 - 5 7

0 0 7 - 4 7 - 4 5

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

Patrón melódico # 2 (grab. 34b), en 1ra. y 2da. posición.

Musical notation for Pattern #2, first system. Treble clef, 6/8 time signature. Chords I and IV are indicated. Below the staff is a guitar tablature with fret numbers on strings T, A, B.

digitación: o 1 o 1 4 2 1 2 4 1 4 2 1 2 4 1 2 4 1 2 4
 -> 1ra. pos. -> 2da. pos. = =

Musical notation for Pattern #2, second system. Treble clef, 6/8 time signature. Chord V7 is indicated. Below the staff is a guitar tablature with fret numbers on strings T, A, B.

digitación: 4 1 2 2 o..... 1 2 o 4..... 1 2 4 1 2 4 2 4 2 0
 -> 1ra. pos. -> 2da. pos. -> 1ra. pos.

Patrón melódico # 3 (grab. 35a), en 1ra. posición.

Musical notation for Pattern #3, first system. Treble clef, 6/8 time signature. Chords I and IV are indicated. Below the staff is a guitar tablature with fret numbers on strings T, A, B.

digitación: o 1 o 4 3 4 3 1 o 4 4 3 1 0 1 2 0 1 3 4 3 1
 (4)

(cont.).

V7

T
A
B

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

Variante # 3.1 (grab. 35b), sincopada; primeros 4 compases.

I ---> IV

T
A
B

digitación: o 1 4... 3 4 3 1... o 4 3 1 o... 1 3 4 1
 = = =

Patrón melódico # 4 (grab. 36a), fraseo en 2da. posición.

I ---> IV

T
A
B

digitación: 2 1... 4... 1 4... 1 4 2 1 4
 = C-

(cont.).

digitación: 4 2 4 1 o 1 4... 4... 2... 1... 4...
 - C = = = = = = =

Patrón melódico # 5 (grab. 36b), tema en 3ra. y 4ta. posición.

digitación: 4 3 1 4 3 1 1 3 1 4 3 1 1 3 4 1 3->3 4 3 1
 -> 3ra. p. = 4ta. p. = = = 4ta. p. = = -> 4ta. p.

digitación: 3... 1... 1... 3 4 1 4... 3 4 1 3 1 3 4 1 4 1
 -> 3ra. p. ^ext. -> 4ta. p. -> 3ra. p.

❖ *Ejercicios adicionales*

REGISTRO # 7 (grab. 37). Este registro abarca las dos primeras posiciones del diapasón. Se presenta el caso particular de tocar el fragmento descendente La-Sol-Fa sobre la 1^{ra} cuerda (tr. 9-7-5). Para ello se indica utilizar la posición extendida de la segunda posición para tocar el La (tr. 9) con el dedo 4; después el dedo 2 (medio) para tocar el Sol (tr. 7) y ese mismo dedo deslizarlo, dos trastes arriba, para tocar el Fa (tr. 5). Es decir, se está indicando salirse momentáneamente de la digitación establecida para la segunda posición.⁽¹⁾ En este caso particular resulta más cómodo y seguro tocarlo así.

REGISTRO # 8 (grab. 37). Este registro viene siendo una extensión del registro de don Esteban Utrera (*Registro # 4*), para la segunda posición del diapasón. Al inicio del segundo segmento marcado, se presen-

ta un problema de digitación y se proponen dos alternativas. En el primer caso se indica tocar el Re de la 2^{da} cuerda (tr. 7) y el Fa de la 1^{ra} cuerda (tr. 5) mediante una posición fija de los dedos 3 y 1, para después deslizar el dedo 1 al tr. 4, re-posicionarse en la segunda posición, y continuar con el registro. En el segundo caso, se señala la posibilidad de tocar las notas Mi de la 2^{da} cuerda (tr. 9) y el Sol de la 1^{ra} cuerda (tr. 7) mediante una posición fija de los dedos 4 y 2; para después re-posicionarse en la segunda posición, y continuar con el registro.

OBJETIVOS

- ◆ Aprenda estos registros de memoria y sin tropiezos. Practíquelos a menudo; eso le dará agilidad, seguridad y conocimiento del diapasón, sobre las dos primeras posiciones en el modo mayor del diapasón.

⁽¹⁾ De acuerdo con la digitación propuesta para la segunda posición, la nota Sol (tr. 7) debiera tocarse deslizando el dedo 4; esto es, dos trastes arriba a partir del La (tr. 9).

Registros y ejercicios adicionales

Registro # 7 (grab. 37a).

digitación: o o o 1 4 2 1 4 2->2 4 2 1 2 1 4 1 4 2 4 2 1 2 1 4 1 4 2 4 2->2
 -> 2da. pos. ^ext. -> 1ra. pos.

Registro # 8 (grab. 37b).

digitación: 4 2 1 2 1 o o 2 1 4 2 1 4 2 1 4 2 1 4 2 4 3 1->1 4 2 1 4 2
 -> 2da. pos. ^ext. ==p==
 digit. op.: (4) 2
 ==p==

digitación: 1 4 2 1 4 2 1 4 2 1 4 2 2 1 4 3 1 o 2 1 o 2 1 o o 1 o 2 1 o o
 -> 1ra. pos.

❖ *Recomendaciones*

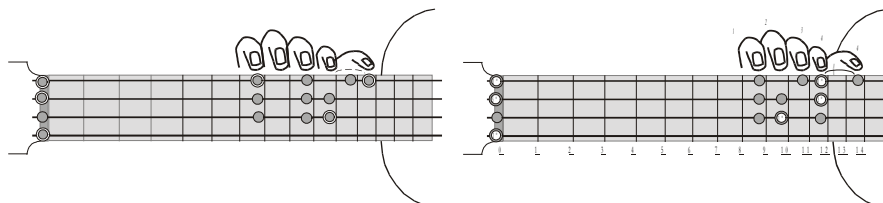
1. Estudie cada patrón hasta que la ejecución sea fluida y sin tropiezos, concentrándose no sólo en los movimientos de los dedos de la mano izquierda, sino en la forma en que la espiga golpea las cuerdas.
2. Trate siempre de tocar relajado y no generar tensiones. Esto es algo de lo que hay que estar muy pendientes todo el tiempo.
3. No descuide la postura. Repase las recomendaciones hechas en el Libro I, Capítulo 4, *Postura y técnica para tocar la guitarra de son*.
4. Asegúrese de aprender los registros presentados para la segunda posición. Sobre todo, practíquelos antes de comenzar a tocar los sones. Considere que los registros son digitaciones de calentamiento que sirven también para comprobar la afinación de la guitarra.
5. Practique a diferentes velocidades pero siempre manteniendo un ritmo constante. Asegúrese de tocar bien cualquier fragmento melódico a velocidad lenta.
6. Como se ha señalado, algunos de los patrones presentados para la primera posición se pueden tocar también en la tercera posición una vez transportados una octava arriba. Regrese, una vez estudiada la tercera posición, a esos patrones. No se aferre a tocar todos los patrones desde un principio; algunos requieren de más paciencia y práctica. Siga adelante; vuelva después a los patrones complicados.
7. No siga adelante estudiando la tercera y cuarta posición del diapasón hasta no tocar aceptablemente los sones presentados en primera y segunda posición; de preferencia poder cantar (una o varias coplas), conocer el zapateado correspondiente así como poder acompañar –aunque de manera simple o básica– con jarana.

PROPUESTA DE TRABAJO

- ◆ Una vez aprendidos y bien asimilados los patrones presentados, trate de hacer variaciones propias de los mismos.
- ◆ Componga patrones de acompañamiento (arpegiados) de los sones que aprende.
- ◆ Escuche todas las versiones que pueda de los sones que va aprendiendo (→ *Discografía*).

2.3 TERCERA Y CUARTA POSICIÓN MAYOR

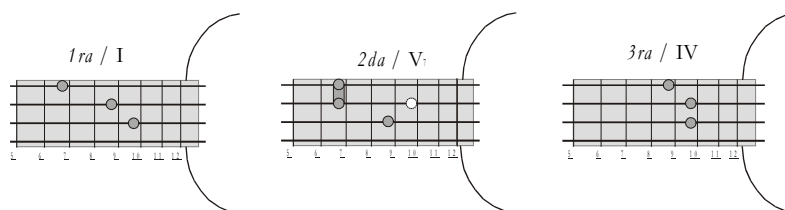
❖ Digitación



❖ Registros y ejercicios



❖ Acordes



❖ Sones

- ◆ *El zapateado*
- ◆ *El pájaro Cú*
- ◆ *El balajú*

❖ Registros y ejercicios adicionales



❖ Recomendaciones



Esteban Utrera Lucho

El Hato, Santiago Tuxtla, 2000, (foto R. Vázquez).

❖ *Digitación (Tercera posición)*

En la tercera posición de la escala mayor, la mano izquierda se coloca en la parte inferior del brazo teniéndose como referencia el tr. 7, altura del brazo a la cual se colocará el dedo 1 (índice), como se indica en la figura. En esta posición, el dedo 1 se pisará las notas de la escala ubicadas en el tr. 7, sobre las cuerdas 1^{ra}, 2^{da} y 3^{ra}. de la escala; el dedo 3 (anular) se ocupará de las nota sobre el tr. 9; y el dedo 4 (meñique) de las notas sobre el tr. 10.

En esta posición, el dedo 4 también tendrá que pisar las notas en la 1^{ra} cuerda, sobre los tr. 11 y 12 –*posición extendida del dedo 4*–, estirando este dedo hasta esos trastes, de preferencia, sin dejar la mano su posición (dedo 1 en el tr. 7). No debe perderse de vista que las cuatro notas al aire de la guitarra corresponden con notas importantes de la tonalidad y se utilizan en esta posición –al igual que en las anteriores posiciones sobre el diapasón– como bordones.

Núm de dedo: 1 2 3 4 4

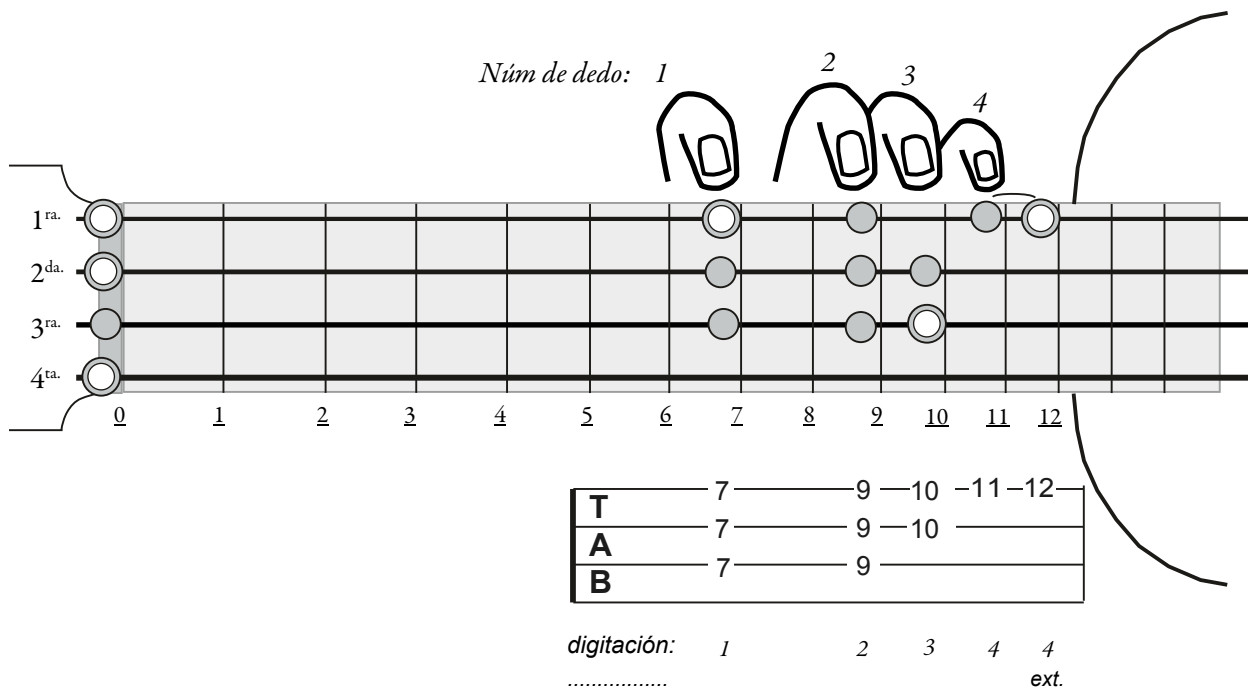
| | | | | | |
|---|---|---|----|----|----|
| T | 7 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| A | 7 | 9 | 10 | | |
| B | 7 | 9 | | | |

digitación: 1 3 4 4 4
..... ext. ext.

Tercera posición del tono *por cuatro* mayor

Otra forma o postura de la tercera posición mayor –que llamaremos *tercera posición extendida*– y que resulta mucho más cómoda y conveniente para interpretar muchos fragmentos y patrones melódicos se muestra en la siguiente figura. En esta variante de la tercera posición, la mano izquierda se coloca –al igual que en la tercera posición (no extendida)– teniéndose como referencia el tr. 7; el dedo 1 se ocupará de pisar las notas de la escala ubicadas sobre ese traste. La diferencia estriba en que aho-

ra el dedo 2 (medio) se ocupará de las notas ubicadas sobre el tr. 9; el dedo 3 (anular) de las notas sobre tr. 10; y el dedo 4 (meñique) únicamente de las notas de la 1^{ra} cuerda, tr. 11 y 12. Con esta posición el dedo 4 alcanza de manera natural el tr. 11 de la 1^{ra}. cuerda y sólo tendrá que extenderse para alcanzar la nota Do del tr. 12 (*posición extendida del dedo 4*). De esta forma, y para ciertos patrones melódicos, el dedo 1 puede mantenerse como punto de apoyo o ancla en la 1^{ra} cuerda/tr. 7 más cómodamente.



Tercera posición (extendida) del tono *por cuatro* mayor

❖ *Digitación (Cuarta posición)*

La cuarta posición de la escala mayor se usa en estrecha combinación con la tercera posición. Tiene como referencia el tr. 9; es decir, bajando la tercera posición dos trastes, como se indica en la figura inferior. Así el dedo 1 (índice) pisará las notas de la escala ubicadas en el tr. 9, sobre las cuerdas 1^{ra}, 2^{da} y 3^{ra} de la escala; el dedo 2 (medio)

se ocupará de las nota sobre el tr. 10; el dedo 3 (anular) de las notas sobre el tr. 11; y el dedo 4 (meñique) de las notas sobre el tr. 12.

Ocasionalmente, en algunos fragmentos melódicos que así lo requieran, el dedo 4 tendrá que pisar la nota de la 1^{ra} cuerda/tr. 14 (*posición extendida del dedo 4*). En la tablatura inferior se indican cada una de éstas notas del diapasón y su digitación correspondiente.

Núm de dedo: 1 2 3 4 4

| | | | |
|---|------|-------|----|
| T | 9 | 11-12 | 14 |
| A | 9-10 | 12 | |
| B | 9-10 | | |

digitación: 1 2 3 4 4
..... ext.

Cuarta posición del tono *por cuatro* mayor

❖ *Registros y ejercicios*

Proponemos el estudio de la siguiente serie de registros y ejercicios sobre los acordes principales del tono *por cuatro* en Do mayor en la tercera y cuarta posición

REGISTROS # 9 y 10 (grab. 38), *en tercera y cuarta posición*. Se presentan estos dos registros sencillos que proponemos practique y así empiece a explorar y reconocer estas dos posiciones del diapasón *por cuatro*.

ARPEGIOS/EJERCICIO # 8 (grab. 39), *patrón melódico de El piojo*. Con este sencillo patrón melódico en tercera posición del diapasón que aprendimos de Ildefonso Medel se declara al son de *El piojo*.

ARPEGIOS/EJERCICIO # 9 (grab. 39), *patrón melódico de La guacamaya*. Este sencillo patrón arpegiado en tercera posición sobre los acordes principales del tono se declara al son de *La guacamaya*.

ARPEGIOS/EJERCICIO # 10 (grab. 39), *patrón melódico de El colás*. Este ejercicio corresponde, una octava arriba, con el *Patrón melódico # 2* de *El colás* presentado anteriormente para la primera posición del diapasón y para su interpretación se indica la tercera posición extendida.

ARPEGIOS # 11 (grab. 40), *tangueros*. Se presentan dos variantes encadenadas de este ejercicio. En las líneas de digitación se muestran dos formas diferentes de practicar el ejercicio: utilizando la digitación correspondiente de la tercera posición normal; y haciendo uso de la tercera posición extendida (*digitación ext.*). Practique el ejercicio utilizando ambas digitaciones propuesta. Para este ejercicio se comprobará que la tercera posición normal es mucho más *obligada*,⁽¹⁾ sin embargo es un buen ejercicio para fortalecer los dedos (en particular el meñique). En ambos ejercicios se indica el uso de pisadas, en cualquier caso el dedo 1 deberá estar pisando y fijo en la 1^{ra} cuerda/ tr. 7. Como se podrá comprobar más adelante el segundo de estos ejercicios o patrones arpegiados aquí incluidos es equivalente al *Patrón melódico # 3* de *El zapateado*.

ARPEGIOS # 12 (grab. 40), *tangueros*. Practique cada uno de los ejercicios (A y B) utilizando las pisadas que se indican en la línea de digitación; nótese que el dedo 1 (índice) deberá permanecer pisando la 1^{ra} cuerda, tr. 7, en todo momento.

OBJETIVOS

- ◆ Conocer las digitaciones correspondientes a la tercera posición sobre el diapasón y su variante extendida, así como a la cuarta posición del tono *por cuatro* mayor.

⁽¹⁾ Difícil, demandante.

Registros y ejercicios. 3^{ra}. y 4^{ta}. posición mayor

Registro # 9 (grab. 38a), en 3^{ra}. posición.

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

Registro # 10 (grab. 38b), en 4^{ta}. posición.

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

Arpeggios # 8 (grab. 39a), patrón melódico de El piojo.

digitación: 3... 4 3 1... 3 1 4 1 3 1 4...
 ===p==== ==p==== ==p==

Arpegios # 9 (grab. 39b), patrón melódico de La guacamaya.

I IV

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

V7

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

Arpegios # 10 (grab. 39c), patrón melódico de El colás.

I V7

digitación ext.: o 2 1 4 1 2 1 4 1 2 1 2 1 3 1 4 3 1 2 1 3 1 4... 2... 1... 3...
 (2) = ^ext. = ^ext. = = = = = = = = =

Arpeggios # 11 (grab. 40a), tangueros.

I V7 I V7

T A B

digitación.: 4 3 1 4 1 3 3 4 1 4 1 4 4 1 3 4 3 1 4 1 4 3 2 1
 ==p == ^ext ==p== ==p == ^ext ==p== ^ext ==p==== = ^ext ==p==== =
 digitación ext.: 3 2 1 4 1 2 2 3 1 4 1 3 4 1 2 3 2 1 4 1 3 2 3 1
 ==p == ^ext ==p== ==p == ==p== ^ext ==p==== = ==p==== =

Arpeggios # 12 (grab. 40b), tangueros.

A

I V7

T A B

digitación ext.: o 2 1 4 o 1 o 2 1 4 2 1 o 3 1 4 o 1 o 3 1 4 3 1
 ==p== ^ext. = ==p== ^ext. ==p== ==p== = ==p== ==p==

... (grab. 40c).

B

I V7

T A B

digitación ext.: o 4 1 2 o 1 o 4 1 2 3 1 o 4 1 2 o 1 o 4 1 2 3 1
 ^ext. ==p== = ^ext. ==p== = ==p== = ==p== =

❖ *Acordes en tercera posición*

En la tercera posición, los acordes mayores de *primera* (I), *tercera* (IV) y *segunda* (V ó V7) se forman con las pisadas que se presentan a continuación.

Pisada de "primera" **I**

Sol
Mi
Do
Do

Do - Mi - Sol = acorde de Do mayor

Pisada de "tercera" **IV**

La
Fa
Do

Fa - La - Do = acorde de Fa mayor

Pisada de "segunda" **V / V7**

SOL
RE (FA)
SI
SOL

Sol - Si - Re = acorde de Sol mayor

Sol - Si - Re - Fa = acorde de Sol mayor con séptima

Pisadas de los acordes principales en tercera posición.

La pisada de segunda (V ó V7) se podrá ejecutar ya sea colocando sobre la 1^{ra} y 2^{da} cuerda una media cejilla en el tr. 7 con el dedo 1 (índice) o pisando con los dedos 1 y 2 como se indica en la figura anterior. Si la guitarra está afinada en Do, estos acordes corresponderán con los acordes de Do mayor (I), Fa mayor (IV), Sol mayor (V) y Sol mayor con séptima (V7).

EJERCICIOS SOBRE LOS ACORDES

- ♦ Proponemos que repita los ejercicios anteriores (*Arpeggios # 8 - 11*) reconociendo las pisadas de los acordes principales.
- ♦ Componga patrones de acompañamiento (arpegiados) de los sones que ya ha aprendido en para tercera posición del diapasón.

❖ *Sones en tercera posición*

A continuación se estudiarán diferentes patrones melódicos, principalmente en la tercera/cuarta posición del diapasón, de los sones:

- ♦ *El zapateado,*
- ♦ *El pájaro Cú,* y
- ♦ *El balajú.*

En todos los sones se incluyen algunos patrones melódicos en primera y/ó segunda posición. Sugerimos tanto al estudiante como al lector en general a que consulten el Apéndice I, donde se discuten los patrones rítmicos y armónicos básicos y se incluye información adicional de cada uno de los sones.

ALGUNAS RECOMENDACIONES

1. Asegúrese de que la guitarra esté correctamente afinada. Antes de empezar a estudiar practique algunos registros.
2. Lea las instrucciones o comentarios escritos para cada patrón melódico que se presenta.
3. Escuche los ejemplos grabados de cada son.
4. Estudie y practique cada patrón a velocidad lenta sin descuidar la técnica; una vez que éste sea aprendido y tocado sin dificultad se podrá aumentar la velocidad de la ejecución.

♦ *El zapateado*

En *El zapateado* se combinan compases de 6/8 con compases de 3/4 en su ejecución (→ Apéndice I, *El zapateado*). Se presentan cuatro diferentes ejemplos musicales de este son. (→ *Índice de grabaciones*).

PATRÓN MELÓDICO # 1 y VARIANTES # 1.1-1.3 (grab. 41). Existen muchas variantes de este patrón, muy recurrente en *El zapateado*. Como se indica en la línea de digitación, el dedo 1 deberá permanecer pisando, en todo momento, la 1^{ra} cuerda en el tr. 7 durante la interpretación de este patrón y sus variantes.

PATRÓN MELÓDICO # 2, VARIANTE # 2.1, PATRÓN MELÓDICO # 3 y VARIANTE # 3.1 (grab. 42). Para interpretar estos patrones y sus variantes se indica el uso de la tercera posición extendida. El dedo 1 deberá permanecer, pisando la 1^{ra} cuerda en el tr. 7 durante la interpretación de estos patrones.

PATRÓN MELÓDICO # 4 y VARIANTES # 4.1 (grab. 42). Como se indica, para interpretar este patrón, el dedo 4 deberá permanecer, pisando la 1^{ra} cuerda en el tr. 11 durante todo el primer compás; y el dedo 1, en la 1^{ra} cuerda tr. 7 durante el segundo compás del mismo. Este patrón tiene variantes equivalentes en la primera y en la segunda posición del diapasón.

PATRÓN MELÓDICO # 5 (grab. 43), *Introducción de don Esteban Utrera*. Esta forma muy personal y característica de iniciar *El zapateado* la aprendimos de don Esteban.

PATRÓN MELÓDICO # 6 y VARIANTES # 6.1 (grab. 43), *en primera posición*. Como complemento, incluimos este patrón y variante en la primera posición del diapasón, los cuales tienen muchas variantes.

PATRÓN MELÓDICO # 7 y VARIANTES # 7.1 (grab. 44), *en la segunda posición del diapasón*. Este tipo de fraseo, a veces trineado, es empleado muchas veces en este son y existen muchas variantes. Aprenda éstas y componga otras similares.

PATRÓN MELÓDICO # 8, *en primera posición*; y PATRÓN MELÓDICO # 9, *en primera y segunda posición* (grab. 44). En ambos casos se requiere de cierta agilidad y precisión para interpretar estos patrones. Practíquelos muy lentamente hasta dominarlos.

OBSERVACIONES

♦ Practique cada patrón 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. Cambie el orden en que encadena los diferentes patrones.

El zapateado

*Patrón melódico # 1 (grab. 41a).**Variante # 1.1 (grab. 41b).*

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

*Variante # 1.2 (grab. 41c).**Variante # 1.3 (grab. 41d).*

digitación: 3 0 1 3 4 1 4 0 1 3 4 1 0 0 1 3 4 1 0 0 1 3 4 1
 = = = = = = =

*Patrón melódico # 2 (grab. 42a).**Variante # 2.1 (grab. 42b).*

digitación ext.: 4... 1 2 3 1 4... 1 2 3 1 4... 3 1 2 3 4... 2 1 2 3
 (0) = = ^ext. = = = = ^ext. =

Patrón melódico # 3 (grab. 42c).

Variante # 3.1 (grab. 42d).

digitación ext.: 4 1 3 2 3 1 4 1 2 3 2 1 4 1 2 3 1 2 4 1 2 3 2 1
 ==p== = ^ext ==p== = = = = ^ext ==p== =

Patrón melódico # 4 (grab 42e)

Variante # 4.1 (grab. 42f).

digitación: o 4 3 4 1 4 o 1 2 1 3 2 o 4 3 4 1 4 o 4 2 1 3 2
 = = = = = = = = = ^ext. =

Patrón melódico # 5 (grab. 43a), Introducción de don Esteban Utrera en 1ra. posición.

digitación: o 3 1 4 3 1 o 3 1 4 3 4 1 4 1 3 o 2 1 3 o 1 o 2
 ==p== (4) ^ext. ==p==

Patrón melódico # 6 (grab. 43b), en 1ra. pos.

Variante # 6.1 (grab. 43c).

5 - 2 4 - 0 5 - 2

4 - 0 2 - 0 4 - 2

0 - 3 3 3 2 - 3 0

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

..... ==p== ==p== ==p==

Patrón melódico # 7 (grab. 44a), en 2da. pos.

Variante # 7.1 (grab. 44b).

5 - 7 - 5 - 7 - 4 - 7 - 4 - 7 5 - 7 - 5 - 7 - 4 - 7 - 4 - 7

5 - 7 - 5 - 7 5 - 7 - 5 - 7 4 - 7 - 4 - 7

5 - 7 - 5 - 7 4 - 7 - 4 - 7

digitación: 2 4 2 4 1 4 1 4 2 4 2 4 1 4 1 4

..... = = = = = = =

Patrón melódico # 8 (grab. 44c), en 1ra. pos.

Patrón melódico # 9 (grab. 44d), en 1ra. y 2da. pos.

5 - 2 0 7 - 4 5 2 - 5 5 4 - 7 7

4 - 0 5 - 2 0 - 4 2 0 - 5 5

0 0

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

..... ==p== ^ext. ==p== = --> 2da. p. =

♦ *EL PÁJARO CÚ*

Este son, en compás sesquiáltero 6/8 - 3/4, es uno de los sones más populares del repertorio en todos los estilos (→ Apéndice I, *El pájaro Cú*). Dentro de los ejemplos musicales se incluyen tres ejemplos de este son (→ *Índice de grabaciones*), interpretados por: Isidro Nieves como solista; Fidel Morales Salazar con requinto y Delio Morales con guitarra grande (grupo *Chacalapa*); y Nazario Santos, guitarra de son, con el conjunto *Alma Jarocha* del Blanco de Nopalapan,

PATRÓN MELÓDICO # 1 y VARIANTES # 1.1 y 1.2 (grab. 45 y 46). Este patrón, para la cuarta posición del diapason, se usa como *introducción* –particularmente en el estilo del conjunto típico– o como *tema*, muchas veces recurrente entre verso y verso,. En la *Variante # 1.1* se combinan la tercera y la cuarta posición; en la *Variante # 1.2* se indica para su interpretación el uso de tercera posición extendida.

PATRÓN MELÓDICO # 3 (grab. 46). Muy característico y melodioso, este patrón se emplea para declarar *El pájaro Cú*. Se escucha en casi todos los estilos. En Los Tuxtlas, por ejemplo, se interpreta con mucha frecuencia en primera posición *por dos* de la guitarra de son. Una variante de este patrón es el *Patrón melódico # 5* (en segunda y primera posición) que se presenta más adelante.

PATRÓN MELÓDICO # 4 y VARIANTE # 4.1 y 4.2 (grab. 47). Estos patrones en primera posición se utilizan para declarar al son. Las variantes presentadas (# 4.1 y 4.2) sirven muchas veces como figuras de paso o patrones de transición entre secciones melódicas marcadas.

PATRÓN MELÓDICO # 5 (grab. 48). Esta declaración en primera y segunda posición es de don Andrés Vega. Estudie este patrón con cuidado y asegúrese de tocarla acentuadamente a velocidad lenta.

PATRÓN MELÓDICO # 6 (grab. 48), *tangueos en segunda posición*. Es un ejemplo de toda una variedad de tangueos posibles que se interpretan en *El pájaro Cú*. Los tangueos son más frecuentes en los estilos llaneros. Recordamos a don Talí Rodríguez que interpretaba este son con tangueos constantes y muy marcados.

OBSERVACIONES

♦ Practique cada patrón 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. Cambie el orden en que encadene las diferentes patrones.

El pájaro Cú

Patrón melódico #1 (grab. 45a), tema en 4ta. posición.

I V7 IV

T
A
B

digitación: 4 1 2 4 1 3 4... 1 4 1 4 3... 4 3 4 3 1... 2 1 2 1
 -> 4ta.p. = ==p== = ==p==

Variante #1.1 (grab. 45b), en 3ra. y 4ta. posición.

I V7 IV

T
A
B

digitación: 4 1 3 4 2 1 4... 2 4 1 4... 3 4 3 4 3... 1 2 1 2 1
 ==p==== -> 4ta.p. ==p== ==p== ==p==
 -> 3ra.p.

Variante #1.2 (grab. 46a), en 3ra. posición extendida.

I V7 IV

T
A
B

digitación ext.: 4 1 2 3 2 1 4... 2 1 o 1 4... 3 1 o 1 2... 3 2 o 1
 ==p==== = = = = =
 -> 3ra.p. ext.

Patrón melódico # 3 (grab. 46b), en 3ra. posición.

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

Patrón melódico # 4 (grab. 47a), tema en 1ra. posición.

digitación: o o 1 o 1 o o... 1 3 1 o 3... o 1 o 3 1... 3 o 3 1
 = = (4)

Variante # 4.1 (grab. 47b).

digitación: o o 1 o 1 o o... 3 1 2 1 o... 3 1 3 o 2 2 1 o 3 1
 = = ==p== ==p== ==p== ==p==

Variante # 4.2 (grab.47c), en 1ra. posición.

I V7 IV

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

Patrón melódico # 5 (grab. 48a), en 1ra. y 2da. posición.

I V7 IV

digitación: 3 o o 1 2 4 1 2 4 4 1 4 2 4 1 o 1 4 2 1 2 4 1 4
 -->2da.p. ^ext. -->1ra.p.

Patrón melódico # 6 (grab.48b), tanguero en 2da. posición.

I V7 IV

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

♦ *EL BALAJÚ*

El patrón básico de *El balajú* se compone de 8 compases de 6/8 - 3/4 (→ Apéndice I, *El balajú*). Se presentan grabaciones de este son (→ *Índice de grabaciones*) interpretado por Andrés Vega, Arcadio Hidalgo y el grupo *Mono Blanco*; así como fragmentos de solos de guitarra de Estaban Utrera e Isidro Nieves.

PATRÓN MELÓDICO # 1; *en tercera posición*, y VARIANTE # 1.1; *en tercera y primera posición* (grab. 49). Esta declaración del son y la variante incluida las aprendimos de don Andrés Vega. En particular la variante requiere de gran agilidad y precisión para pasar brevemente a la primera posición para después regresar a la tercera posición.

PATRÓN MELÓDICO # 2 y VARIANTE # 2.1 (grab. 50). Corresponden también a declaraciones muy características de este son en primera posición.

PATRÓN MELÓDICO # 3 (grab. 51), *en primera, segunda y tercera posición*. Este patrón, también de don Andrés Vega, requiere de gran soltura de la mano izquierda sobre el diapasón, pasando por las tres primeras posiciones del diapasón por cuatro. En el sexto compás del patrón debe deslizarse el dedo 3 (anular) desde el tr. 7 al tr. 9, este paso –entre de la primera posición a la tercera posición– podrá ejecutarse con el dedo 4 (meñique), si así resulta más conveniente.

PATRÓN MELÓDICO # 4 (grab. 51), *en primera y segunda posición*. Correspondiente a un estilo más llanero, incluimos este patrón que aprendimos de don Pedro Gil (del Rancho *Guinda*, Mpio. Santiago Tuxtla). Cabe destacar que para su ejecución es necesario emplear ½ cejilla sobre el tr. 7 con el dedo 4 –como se indica en la línea de digitación– para encadenar con una ligadura el compás final con el primero de la repetición.

PATRÓN MELÓDICO # 5 (grab. 52), *final en primera y segunda posición*. Las variantes para finalizar un son jarocho son muchas y, en muchos casos, son muy personales del músico o conjunto musical. Incluimos este patrón, como ejemplo. Tanto melódica como rítmicamente se lleva a la conclusión del son acentuando los tiempos fuertes de los compases finales.

OBSERVACIONES

- ♦ Es conveniente que el estudiante conozca bien la secuencia armónica de este son.
- ♦ Varios de los patrones y variantes presentadas son complicados y requieren ser estudiados con mayor atención, memorización y destreza. Asegúrese de estudiar a velocidad lenta.

El balajú

Patrón melódico # 1 (grab. 49a), tema en 3^{ra}. posición. (Andrés Vega)

I (V7) I (I7)

T
A
B

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

IV (II7) V V7

T
A
B

digitación: 4... 3... 4... 1... 3... 4... 1... 3... 1... 4... 3... 1...
 =

Variante # 1.1 (grab. 49b), en 3^{ra}. y 1^{ra}. posición. (Andrés Vega)

I (V7) I (I7)

T
A
B

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

(cont.)

IV (II7) V V7

0 9 - 7 7 9

7 2 10 - 9 - 7 7 0 - 0 7 10 - 9 10 10

10 - 7 - 3 10 9 9

digitación: 1 4 1 2 1 o 3 1 4 3 1 4 1 3 o... 3 1 4 3 4 1 4 3
 -->1ra.p. -->3ra.p. ==p== ==p==

Patrón melódico # 2 (grab. 50a), tema en 1ra. posición.

I --- > (V7) I (I7)

0 0 - 4 - 2 - 0 2 0 0 - 4 - 2 - 0 2

0 0 2 2 0 0 2 2 0 4

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

IV (II7) V V7

0 0 5 - 4 - 2 - 0 2 - 5 - 2 5 0 2

2 2 4 - 2 0 - 4 4 0 2 4

3 0

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

(cont.)

IV (II7) V V7

T
A
B

digitación: 4 2 1 2 1 o 4 1 3 4 3 > 3 1 3 1 1 3 1 1 2 1 1 3 1
 ==p== (4) > (4) ==p== ==p== ==p==
 -->1ra.p. -->3ra.p. -->2dap. -->1ra.p.

Patrón melódico # 4 (grab. 51b), en 2da. y 1ra. posición.

I (V7) I (I7)

T
A
B

digitación: 4 1 2 o 2 1 4 1 2 4 1 4..... 1 2 o 2 1 4 2 1 4 2 1
 = (o) = = = ==p==

IV (II7) V V7

T
A
B

digitación: o 1 2 1 2 1 o o 1 o 2 1 o 1 4 4 2 4..... 2 1 2 4 4.....
 -->1ra.p. ==p== ==p== --> 2da.p. = C = = C =

❖ *Ejercicios adicionales*

REGISTRO # 11 (grab. 53). Este registro se presenta para tres digitaciones diferentes (A, B, C); en los tres casos se indica, al inicio de cada uno, el uso de una pisada –correspondiente al acorde de I o *primera*– para posteriormente alternar el uso de la cuarta y tercera posición como se indica en la línea de *digitación*. Las barras de compás que se indican sólo dividen el registro en tres partes para su aprendizaje paulatino.

REGISTRO # 12 (grab. 53). Este registro está dividido en dos partes. En la primera parte se hace uso de la tercera y cuarta posición y se indica una sola digitación; en la segunda parte se presentan tres digitaciones distintas (A, B, C) en las que deberá utilizarse, como se indica en la línea de *digitación*, la segunda y primera posición del diapasón. Practique y estudie el registro completo utilizando las tres digitaciones propuestas. De esta manera se tendrá un conocimiento completo del diapasón *por cuatro* mayor.

Registro # 12 (grab. 53b).

Primera parte

7 9 11 9 12 9 11 7 9 7

T 7 9 - 7 10 - 9 10 12 10 12 9 - 10 7 10 - 9

A 7 10 - 9 10

B 0

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

..... -> 3ra.p. -> 4ta.p. -> 3ra.p.

Segunda parte

A

9 - 7 10 7 9 7 4 5 2 4 0 2 0

T 10 9 10 7 10 - 9 5 7 3 5 2 3 0 - 3 - 2 2 - 0 - 3 - 2 - 0

A 10

B 0 0

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

..... -> 2da.p. -> 1ra.p.

B

4 5 4

T 5 7 4 - 7 - 5 5 - 4 - 7 4 5 2 4 0 2 0

A 7 5 7 3 5 2 3 0 - 3 - 2 2 - 0 - 3 - 2 - 0

B 0 0

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

..... -> 2da.p. -> 1ra.p.

C

4 5 2 4 0 2 0

T 5 7 4 5 2 4 4 - 2 2 4 0 2 0

A 5 3 5 2 3 0 - 3 - 2 2 - 0 - 3 - 2 - 0

B 0 0

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

..... -> 2da.p. -> 1ra.p.

❖ *Recomendaciones*

1. Estudie cada patrón 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.
2. Trate siempre de tocar relajado y no generar tensiones. Esto es algo de lo que hay que estar muy pendientes todo el tiempo.
3. No descuide la postura. Repase las recomendaciones hechas en el Libro I, Capítulo 4, *Postura y técnica para tocar la guitarra de son*.
4. Asegúrese de aprender los registros presentados para la segunda posición. Sobre todo practíquelos antes de comenzar a tocar los sones. Considere que los registros son digitaciones de calentamiento que sirven también para comprobar la afinación de la guitarra.
5. Practique a diferentes velocidades pero siempre manteniendo un ritmo constante. Asegúrese de tocar bien cualquier fragmento melódico a velocidad lenta.
6. Como se ha señalado, algunos de los patrones presentados para la primera posición se pueden tocar también en la tercera posición, una vez transportados una octava arriba. Regrese, una vez estudiada la tercera posición, a esos patrones. No se aferre a tocar todos los patrones desde un principio; algunos requieren de más paciencia y práctica. Siga adelante; vuelva después a los patrones complicados.
7. No siga adelante estudiando la tercera y cuarta posición del diapasón, hasta no tocar aceptablemente los sones presentados en primera y segunda posición; de preferencia poder cantar (una o varias coplas), conocer el zapateado básico correspondiente así como poder acompañar –aunque de manera simple– con jarana.

PROPUESTA DE TRABAJO

- ♦ Una vez aprendidos y bien asimilados los patrones presentados, trate de hacer variaciones propias de los mismos.
- ♦ Componga patrones de acompañamiento (arpeggiados) de los sones que aprende.
- ♦ Escuche todas las versiones que pueda de los sones que va aprendiendo (→ *Discografía*).



Andrés Vega Delfín

Tlacotalpan, Candelaria de 1983, (foto F. García R.).

EL MODO MENOR





Ildefonso Medel Mendoza
Tlacotalpan, Candelaria de 2009, (foto F. García R.).

3 EL MODO MENOR

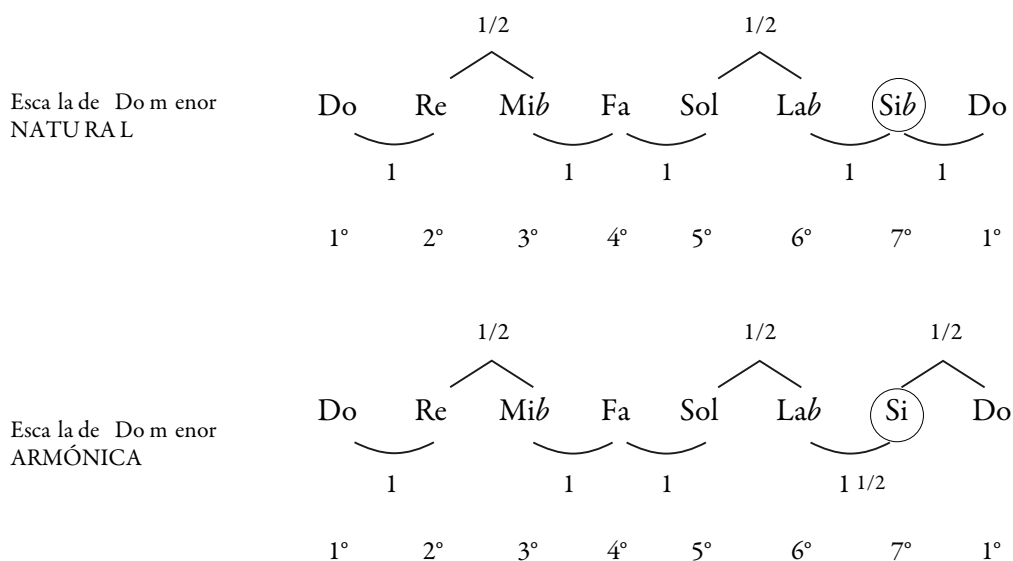
A DIFERENCIA de la escala diatónica en modo mayor –en la cual sólo hay una manera de ordenar los sonidos o notas que la componen de acuerdo a tonos y semitonos– en el modo menor existen tres formas diferentes de construir la escala y conocidas como:

- ♦ escala menor **natural**,
- ♦ escala menor **armónica**, y
- ♦ escala menor **melódica**.

Para interpretar los sones jarochos en modo menor las formas de la escala utilizadas comúnmente son la escala natural y la armónica las cuales difieren entre sí en una nota. En el tono de Do estas escalas se forman de la siguiente manera:

Al igual que en el modo mayor, a cada una de las notas de la escala se le asigna un número o grado. Como se indica en la siguiente figura, en ambas escalas, natural y armónica, se modifica el 3° grado y el 6° grado de la escala –correspondientes a las notas Mi y La en el tono de Do–, los cuales se alteran con un bemol (*b*), (bajan un semitono), quedando separadas del 2° y 5° grado respectivamente por un semitono ($\frac{1}{2}$).

La diferencia entre estas dos formas de la escala menor está en la nota sensible ó 7° grado de las mismas, es decir, en la nota Si del tono de Do. En el caso de la escala natural el 7° se altera con un bemol, mientras que en la escala armónica permanece sin alteración.



Escalas menores: natural y armónica.

❖ *La escala por cuatro menor*

Una vez afinada la guitarra de son *por cuatro*, la escala *por cuatro* menor se forma –al igual que la escala mayor– a partir de la nota que produce la 4^{ta} cuerda (bordón) al aire. Es decir, el bordón al aire es la tónica o 1^o grado de la escala, y se repite, una octava arriba, en la 1^{ra} cuerda al aire. La dominante ó 5^o grado de la escala se ubica en la 2^{da} cuerda al aire. Si la guitarra está afinada en Do, estas notas corresponden con las notas Do y Sol respectivamente.

Las primeras notas de la escala *por cuatro* menor, natural y armónica, se indican en los pautados siguientes:

Correspondiente al 7^o grado o sensible se indican dos diferentes notas: *Sib* de la escala menor natural y *Si* (sin alteración) de la escala menor armónica. En el pentagrama, inmediatamente después de la clave, se indican las alteraciones (en este caso signos bemoles) sobre las líneas de las notas La, Si y Mi, correspondientes al tono de Do menor (→ *armadura*). Un *becuadro* (\natural) colocado ante una nota alterada, deja sin efecto la alteración que la afecta.

El uso de una u otra forma de la escala menor depende del fragmento musical que se interpreta. Como se verá más adelante, es muy común el uso de la escala armónica si se trata de un fragmento musical ascendente (de graves a agudos) mientras que la escala natural se utiliza para interpretar líneas melódicas descendente (de agudos a graves).

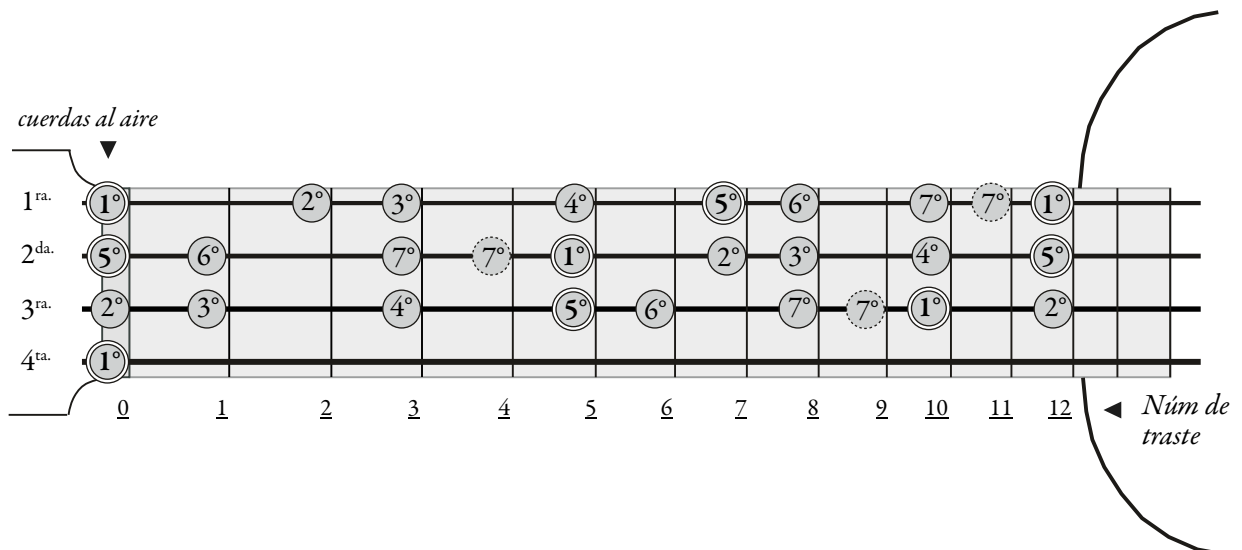
| | | | | | | | | |
|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|-------------------|----------------|
| Do | Re | Mi \flat | Fa | Sol | La \flat | Si \flat | Si | Do |
| 1 ^o | 2 ^o | 3 ^o | 4 ^o | 5 ^o | 6 ^o | 7 ^o | (7 ^o) | 1 ^o |
| | | | | | | ▲ | ▲ | |
| | | | | | | natural | (armónica) | |

Escala *por cuatro* menor en tono de Do.

Las notas de la escala *por cuatro* menor, sobre los primeros doce trastes del diapasón de la guitarra, se presentan en el diagrama inferior. En cada punto marcado sobre el diapasón se indica el grado correspondiente a cada una de las notas de las escalas natural y armónica, para lo cual el 7° grado se señala en dos ubicaciones distintas sobre el diapasón: con círculo continuo el 7° grado de la forma natural de la escala menor; y con círculo punteado el correspondiente de la forma armónica de la misma. Las notas más importantes de la escala *por cuatro* – 1° y 5° grado de la escala – se señalan en el diagrama con doble círculo.

Como se observa en el diagrama, las cuerdas al aire corresponden con alguna de las notas de la escala; la 4^{ta} cuerda se utiliza por lo general al aire. Si la guitarra está afinada en Do, la escala *por cuatro* menor corresponden con la escala de Do menor, y en ese caso:

| | | |
|----|--------------------------|--------------|
| 1° | Do | tónica |
| 2° | Re | |
| 3° | Mi \flat | |
| 4° | Fa | subdominante |
| 5° | Sol | dominante |
| 6° | La \flat | |
| 7° | Si \flat / Si sensible | |
| 8° | Do | tónica |



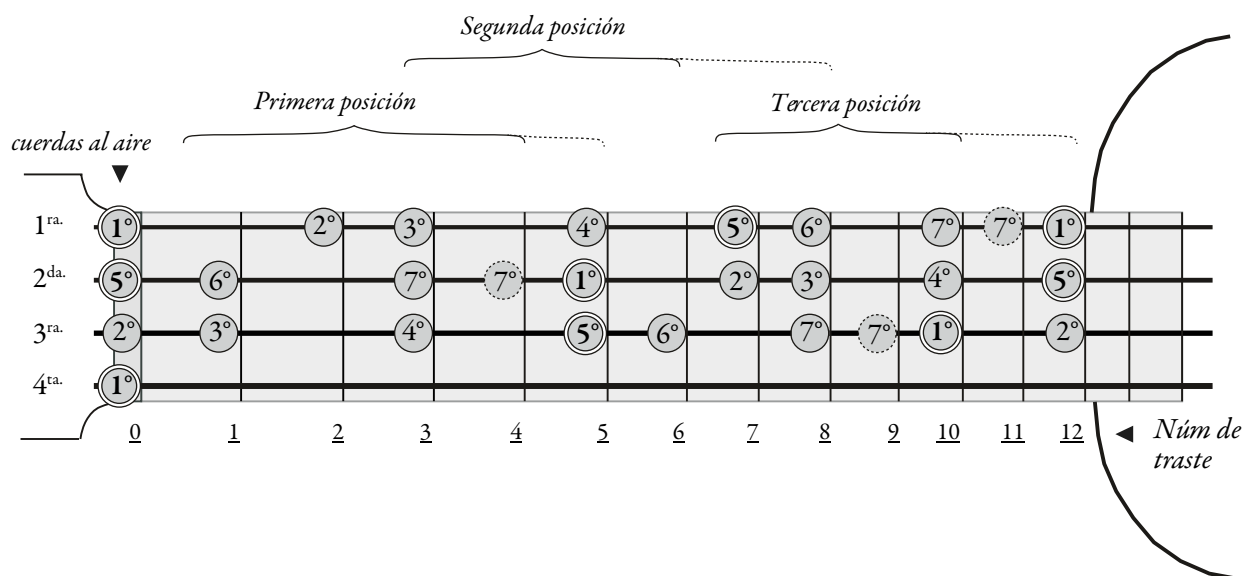
El diapasón *por cuatro* menor.

❖ Posiciones sobre el diapasón

La manera más conveniente de utilizar los dedos de la mano izquierda se presenta de acuerdo a tres posiciones diferentes de la misma a lo largo del diapasón y que llamaremos primera, segunda y tercera posición menor. En primera posición se tocan las notas ubicadas entre los tr. 1 y 5 como se indica en la figura. Con la segunda posición se cubre la parte media del diapasón, notas entre los tr. 3 y 8. En tercera posición se tocan las notas ubicadas en la parte baja (más cercana a la caja de resonancia) del diapasón, a partir del tr. 7. En la figura, con línea punteada, se indica hasta donde, en caso necesario, llega a extenderse cada posición.

Al igual que en el modo mayor, estudiaremos diferentes registros, ejercicios y sones en cada una de las tres posiciones de manera ordenada y de dificultad progresiva. De esta manera se tendrá un panorama completo del diapasón, junto con un dominio paulatino de éste.

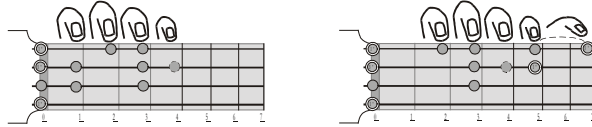
Como se observa en la figura, en las tres posiciones se tiene la 4^{ta} cuerda al aire –tónica del tono *por cuatro*– como bajo principal (bordón). También la 3^{ra} cuerda al aire se usa constantemente en las tres posiciones como bordón principal.



Posiciones sobre el diapasón del tono *por cuatro* menor.

3.1 PRIMERA POSICIÓN MENOR

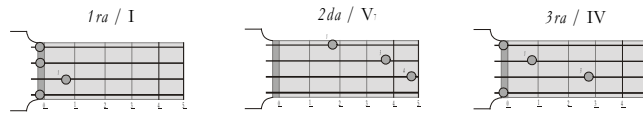
❖ Digitación



❖ Registros y ejercicios



❖ Acordes



❖ Sones

- ◆ *El fandanguito*
- ◆ *La morena*

❖ Recomendaciones

❖ *Digitación*

La primera posición *por cuatro* menor, la dividimos en dos: *alta* y *baja*.⁽¹⁾ En la *posición alta*, la mano izquierda se coloca sobre la parte superior del brazo teniendo como referencia el tr. 1, altura del brazo a la cual se colocará el dedo 1 (índice), como se indica en la figura.

En esta posición, el dedo 1 se ocupará de pisar las notas de la escala ubicadas en la cuerdas 2^{da} y 3^{ra} sobre el tr. 1, como se indica en la figura; el dedo 2 (medio) de la nota en la 1^{ra}. cuerda, traste 2; el dedo 3 (anular) de las notas ubicadas sobre el traste 3; y el dedo 4 (meñique) de la nota de la 2^{da} cuerda, tr. 4. En la tablatura inferior se muestra cómo se indican éstas notas y su digitación correspondiente.

Núm de dedo: 1 2 3 4

| | | | | | | | |
|----------|---|---|---|---|--|--|--|
| T | 0 | 2 | 3 | | | | |
| A | 0 | 1 | 3 | 4 | | | |
| B | 0 | 1 | 3 | | | | |
| | 0 | | | | | | |

digitación: 0 1 2 3 4

Primera posición (alta) del tono *por cuatro* menor.

⁽¹⁾ Esta es una convención por razones didácticas que adoptamos en una primera presentación del tema y que posteriormente obviaremos.

En la *posición baja* la mano izquierda se coloca teniendo como referencia el tr. 2 –altura del brazo a la cual se colocará el dedo 1– como se indica en la siguiente figura. En esta posición, el dedo 1 se ocupará de pisar la nota de la escala ubicadas en la 1^{ra}. cuerda, tr. 2; el dedo 2 se ocupará de las notas sobre el tr. 3; el dedo 3 de las notas sobre el tr. 4; y el dedo 4 de las notas sobre el tr. 5. El dedo 4 ocasionalmente también tendrá que pisar la nota de la 1^{ra} cuerda / tr. 7 (*posición extendida*); ya sea estirando el dedo (si

la guitarra de son es pequeña) o moviendo la mano (dejando su posición) para alcanzar y tocar la nota e inmediatamente después volver a su posición original (dedo 1 en tr. 2). En la tablatura inferior se muestra cómo se indican éstas notas y la digitación correspondiente.

Como se verá a continuación, en muchos de los fragmentos melódicos en primera posición menor se alterna continuamente entre estas dos posiciones (*P. alta* y *P. baja*).

Núm de dedo: 1 2 3 4

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| T | 0 | 2 | 3 | 5 | 7 |
| A | 0 | 3 | 4 | 5 | |
| B | 0 | 3 | | | |
| | 0 | | | | |

digitación: 0 1 2 3 4 4 ext.

Primera posición (baja) del tono *por cuatro* menor.

❖ *Registros y ejercicios*

Proponemos el estudio de los siguientes registros y ejercicios sobre los acordes principales del tono por cuatro menor en la primera posición del diapasón. En el disco compacto se incluye la grabación de cada uno de los registros, ejercicios y sones que se presentan a continuación (→ *Índice de grabaciones*).

REGISTRO # 13 y 14 (grab. 54). Practique estos registros sobre las escalas menores natural y armónica hasta aprendérselos de memoria. Las barras de compás que se indican sólo dividen los registros en tres partes para su aprendizaje paulatino. En la tablatura se indica una forma alternativa de digitación (números entre paréntesis).

REGISTRO # 15 (grab. 54). Practique este registro sin interrupciones hasta memorizarlo. En este registro se distinguen dos segmentos: ascendentes y descendentes. En la línea de digitación se señala la posición extendida (^*ext.*) para terminar el primer segmento (ascendente).

ARPEGIOS # 12-14 (grab. 55 y 56). Practique cada ejercicio arpegiado encadenando, sin interrupción, cada repetición con la anterior. En la línea de digitación se indican posiciones de los dedos fijas o pisadas, asociadas, como se verá inmediatamente después, con los acordes principales del tono en modo menor.

OBJETIVOS

- ♦ Conocer el tono en modo menor en la primera posición del diapasón.
- ♦ Distinguir la diferencia entre la escala menor natural y la armónica. Como ya se mencionó antes, y sin ser esto una regla, la escala armónica se utiliza con más frecuencia en frases musicales ascendentes, mientras que la escala natural en frases descendentes.
- ♦ Seguir las indicaciones al pie de la tablatura (*digitación*), ejercitando en particular el dedo meñique (4).

Registro # 15 (grab. 54c).

digitación: o 1 o 3 1 o 3 1 o 3 1 o 3 1 o 2 1 4 2 4 2 4 1 2 o 1 2 o 1
[^]ext.
 digitación op.: 1 4 1 3
[^]ext.

Arpeggios # 12 (grab. 55a), en 1ra. posición.

digitación: 3 o 1 3 o 1 3 o o 3 o o 1 o o 3 o o 1 o o
 = =

digitación: 4 o 1 3 1 o 4 o 1 3 1 o 4 1 3 o 3 1 4 1 3 o 3 1
 ==p== ==p== ext.^ = =

❖ *Acordes en primera posición*

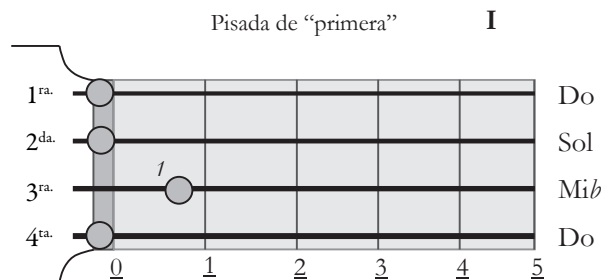
Los acordes principales de la escala en modo menor están formados de las siguientes notas:⁽¹⁾

| | | | |
|-----------|------------------|----------------|--------------|
| i | <i>primera</i> | 1°- 3°- 5° | Do-Mib-Sol |
| iv | <i>tercera</i> | 4°- 6°- 1° | Fa-Lab-Do |
| V | <i>(segunda)</i> | 5°- 7°- 2° | Sol-Si-Re |
| V7 | <i>segunda</i> | 5°- 7°- 2°- 4° | Sol-Si-Re-Fa |

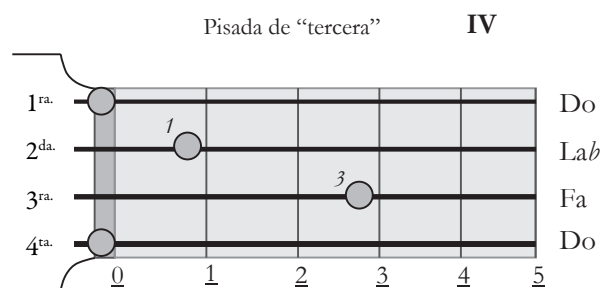
Los acordes formados a partir del 1° grado y del 4° grado se denotan con número romano en minúsculas (**i**, **iv**) ya que en el modo menor resultan ser acordes menores⁽²⁾. Como ya se mencionó, la nota a partir de la cual se forma el acorde se llama fundamental y da nombre al acorde. En tono de Do, el acorde de *primera* ó 1° grado (**i**) será Do menor (Do-Mib-Sol); el acorde de *tercera* ó 4° grado (**iv**) será Fa menor (Fa-Lab-Do); y el acorde de *segunda* ó 5° grado con séptima (**V7**) corresponde con Sol mayor con séptima (Sol-Si-Re-Fa). Estos acordes se pueden formar sobre el diapasón de la guitarra de son en las tres posiciones del diapasón. En la primera posición, estos acordes se forman con las siguientes pisadas en la guitarra de son:

⁽¹⁾ → Libro I, *Apéndice II*.

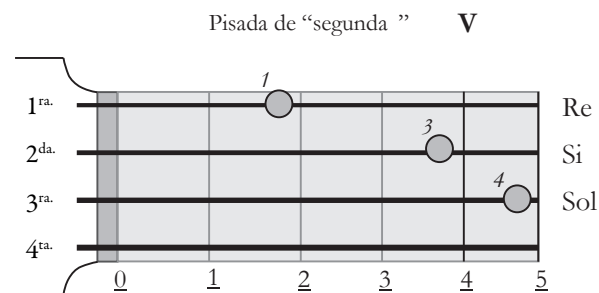
⁽²⁾ Un acorde se designa mayor o menor, dependiendo del intervalo musical que separa a las notas que lo conforman. Cuando la segunda nota del acorde está separada de la primera nota o fundamental por un intervalo de tercera menor (1½ tonos) y entre la segunda nota y la tercera existe un intervalo de tercera mayor (2 tonos) el acorde se llama *menor*.



Do - Mib - Sol = acorde de Do menor



Fa - Lab - Do = acorde de Fa menor



Sol - Si - Re = acorde de Sol mayor

Pisadas de los acordes principales.

EJERCICIOS SOBRE LOS ACORDES.

Repita los ejercicios anteriores (*Arpeggios # 9-11*) reconociendo las posiciones de los acordes principales.

❖ *Sones en primera posición*

A continuación se estudian los sones *El fandanguito* y *La morena* en la primera posición en modo menor. Existen versiones de estos dos sones también en modo mayor. Más información de estos sones se presenta en el Apéndice I.

ALGUNAS RECOMENDACIONES

1. Asegúrese de que la guitarra esté correctamente afinada. Para estudiar las tablaturas y aprender los sones, la guitarra de son podrá estar afinada en cualquier tono musical; no necesariamente en tono de Do. Sin embargo, para poderse auxiliar de las grabaciones incluidas de cada patrón, lo más conveniente es estar afinado en el mismo tono de las grabaciones, es decir, en tono de Do.
2. Lea las instrucciones o comentarios escritos para cada patrón melódico que se presenta.
3. Escuche los ejemplos grabados de cada son. (→ *Índice de grabaciones*)

♦ *EL FANDANGUITO*

El patrón básico de *El fandanguito* está compuesto de 2 compases de 6/8–3/4; el son se acompaña con secuencia armónica básica: V7– i– iv, sin embargo en varios patrones se indica la secuencia armónica: V7– i– VII– VI (→ Apéndice I, *El fandanguito*).

Se presentan tres versiones diferentes de este son (→ *Índice de grabaciones*), interpretadas por músicos varios: Andrés Alfonso y Julián Cruz con arpa y jarana; Dionisio Vichi, Juan Zapata, Angel y Francisco Trujillo con guitarras de son; y una versión moderna del son interpretada por Ramón Gutiérrez y Laura Reboloso, con guitarras de son.

PATRÓN MELÓDICO # 1 y VARIANTES # 1.1 –1.3 (grab. 57), *tema y variantes en primera posición*. Esta es una manera muy común de declarar el son de *El fandanguito*. Practique cada patrón encadenando cada repetición con la anterior. Combine los patrones.

PATRÓN MELÓDICO # 2; VARIANTE # 2.1 (grab. 58), *acompañamiento en primera posición*. Estos patrones marcan y realzan el patrón rítmico–armónico característico de este son. Se utilizan para pasar de una sección, desarrollo o tema a otro, o como acompañamiento del verso.

PATRONES MELÓDICOS # 3-5 y VARIANTES (grab. 58-60). Estos patrones tienen muchas variantes, presentamos aquí algunas de ellas. Se presentan dos patrones encadenados (*Patrón melódico # 4*) y una variante de los mismos que también sirven para invitar a que comience el verso o como acompañamiento. Practique este fragmento encadenando cada repetición con la anterior. Encadene los patrones en todas las combinaciones posibles.

PATRÓN MELÓDICO # 6 y VARIANTE # 6.1 (grab. 60). Este forma melódica cercana a un trino (u obstinato) es muy sencilla y lucida.

COMENTARIOS

♦ Practique cada patrón encadenando cada repetición con la anterior hasta aprenderlo. Combine los patrones hasta lograr una interpretación fluida.

El fandanguito

Patrón melódico # 1 (grab. 57a), tema en 1ra. Pos. Variante # 1.1; (grab. 57b)

Chords: V7 i iv V7 i VII VI

Tablature: 2-5-3-2 | 0-3-2-0 | 3-1 | 0-4 | 2-5-3-2 | 3-2-0 | 5-3-1

digitación: o 3 1 4 2 1 o 2 1 o 2 1 o 3 1 4 2 1 2 4 1 2 o 1
 --> p. baja ^p. alta --> p. baja ^p. alta

Variante # 1.2 (grab. 57c).

Variante # 1.3 (grab. 57d).

Chords: V7 i iv V7 i iv

Tablature: 2-5-3-2 | 3-0-2-3-5-3 | 2-5-3-2 | 0-3-2-5-3-7 | 0-4

digitación: o 3 1 4 2 1 2 o 1 2 4 2 o 3 1 4 2 1 o 2 1 4 1 4
 --> p. baja ^ext.

Patrón melódico # 2 (grab. 58a), acompañamiento. Variante # 2.1 (grab. 58b).

Chords: V7 i iv V7 i iv

Tablature: 2-0 | 0-0 | 2-0 | 0-0 | 0-4 | 1-1 | 0-1 | 0-1 | 0-3 | 1-3 | 0-3 | 0-3 | 1-3 | 0-1 | 1-3 | 0-1

digitación # 1: o 3 1 3 1 o o 1 o 3 1 o o o 2 3 1 o o 1 o 3 1 o
 --> p. baja --> p. alta --> p. alta
 digitación # 2: o 4 2 3 1 o o 1 o 3 1 o
 --> p. alta

Patrón melódico #3 (grab. 58c).

Variante #3.1 (grab. 58d).

V7 i iv V7 i iv

5 - 2 3 - 0 5 - 2 0 3 - 0 0

4 1 1 1 4 1 1 1

0 3 3 3 3 3

digitación: o 4 1 3 2 1 o 3 o 1 3 1 4 1 3 2 1 o 3 o 1 3 1 o
 --> P. baja ===== --> P. alta --> P. baja --> P. alta

Patrones melódicos encadenados # 4 (grab. 59a).

V7 i iv V7 i iv

2 0 5 - 2 0

0 4 - 0 1 0 1 0 4 1 0 1

3 1 3 3 1 3

0 0

digitación # 1: o 1 3 o 3 1 o 1 o o 3 1 o 4 1 3 2 1 o 1 o o 3 1
 --> P. baja --> P. alta --> P. baja --> P. alta
 digitación # 2: o 2 4 o 3 1 o 1 o o 3 1
 --> P. alta

Variante 4.1 (grab. 59b).

V7 i iv V7 i iv

2 0 5 - 2 0

0 4 - 0 1 1 0 - 1 - 3 1 0 4 1 1

3 1 3 3 1 3

1 0 - 1 - 3

digitación # 1: o 1 3 o 3 1 1 o o 1 3 1 o 4 1 3 3 1 1 o o 1 3 1
 --> P. baja --> p. alta --> p. baja --> P. alta
 digitación # 2: o 2 4 o 3 1 o 1 o o 3 1 o 4 1 4 3 1 1 o o 1 3 1
 --> P. alta --> p. baja --> P. alta

Patrón melódico # 5 (grab. 59c).

Variante # 5.1 (grab. 59d).

V7 i iv V7 i iv

T
A
B

| | | | | |
|-----------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| digitación # 1: | o o 1 3 o 2 | 1 o 3 o 1 o | o 1 3 o 2 1 | o 3 o 1 3 1 |
| | --> P. baja | --> P. alta | --> P. baja | --> P. alta |
| digitación # 2: | o o 2 4 o 3 | 1 o 3 o 1 o | o 2 4 o 3 1 | o 3 o 1 3 1 |
| | --> P. alta | | --> P. alta | |

Variante # 5.2 (grab. 60a).

Variante # 5.3 (grab. 60b).

V7 i iv V7 i iv

T
A
B

| | | | | |
|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| digitación: | o o 1 4 1 3 | o 1 o 3 o 1 | o 2 o 4 1 3 | o 3 o 1 3 1 |
| | --> P. baja | --> P. alta | --> P. baja | --> P. alta |

Patrón melódico # 6 (grab. 60c).

Variante # 6.1 (grab. 60d).

V7 i iv V7 i iv

T
A
B

| | | | | |
|-------------|---------------|---------------|---------------|---------------|
| digitación: | 1... 3 1 4... | 2... 4 2 4... | 1... o 1 4... | 2... o 2 4... |
| | --> P. baja | | | |

♦ *LA MORENA*

Uno de los sones en modo menor más interpretado en la actualidad es, junto con *El cascabel*, el son de *La morena*. En compás de 6/8 -3/4 este son se caracteriza por tener una sección musical llamada *descante*. Otros sones del repertorio como *El agua-nieve* o *El pájaro carpintero* tienen su propio descante. El descante es una parte del canto, en el caso de *La morena*, se interpreta después de la *copla* y el *estribillo* (→ Apéndice I, *La morena*); se compone de 12 compases sobre los que se canta una sextilla octasílaba.

Se incluyen ejemplos musicales de este son interpretados por: Esteban Utrera; Noé González García, junto con su hermano Benito y Antonio García de León en las jaranas; y Juan Regalado y Elías Meléndez con guitarra de son y jarana tercera (→ *Índice de grabaciones*).

PATRÓN MELÓDICO # 1 y 2 (grab. 61). Tema en primera posición. Si bien estos patrones no se usan frecuentemente como introducción del son, sí son muy característicos de éste y lo declaran perfectamente.

PATRÓN MELÓDICO # 3 (grab. 62), *tanguero en primera posición*. Practique este tanguero en modo menor, el cual tiene muchas variantes.

PATRÓN MELÓDICO # 4 tema (grab. 62). En este patrón se marca, a manera de motivo musical, el inicio de uno de los temas de este son.

PATRONES MELÓDICOS # 5-6 (grab. 63). *introducción y tema*. Estos patrones melódicos los aprendimos de don Pedro Gil (Rancho *Guinda*, Mpio. Santiago Tuxtla) y don Luis Campos en la jarana. En un estilo más llanero, destaca el uso de un acorde al inicio del *Patrón melódico # 5*. Ambos patrones también se pueden interpretar, transportándolos una octava arriba, en la tercera posición del diapasón menor.

PATRÓN MELÓDICO # 7 (grab. 64), *descante en primera posición*. Esta es una forma de marcar, de una manera acentuada, el paso al *descante*.

COMENTARIOS

♦ Practique cada patrón encadenando cada repetición con la anterior hasta aprenderlo. Combine los patrones hasta lograr una interpretación fluida.

La morena

Patrón melódico # 1 (grab. 61a).

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

 --> 1ra. p. alta

Patrón melódico # 2 (grab. 61b).

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

 --> 1ra. alta = -> 1ra. baja = -> 1ra. alta

Patrón melódico # 3 (grab. 62a), tanguero en 1ra. posición.

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

 --> 1ra. p. alta --> 1ra. p. baja

Patrón melódico # 4 (grab. 62b), tema.

i V7
 T A B
 : 0 0 0 0 0 1 0 1 :
 : 1 3 1 3 0 1 3 0 1 3 0 1 :
 : 0 3 3 :

digitación: o 1 o o 3 1 o 3 1 3 o 1 3 o 1 3 o 1 o 3 1
 -> 1ra. p.. alta

Patrón melódico # 5 (grab. 63a), introducción. (Pedro Gil)

i V7
 T A B
 : (0) (0) 0 1 0 1 0 1 0 :
 : 1 1 1 1 3 1 3 0 3 3 0 3 1 0 0 :
 : 0 0 1 1 1 3 1 3 0 3 3 1 0 0 :

digitación: 1 o o 1 1 o 1 o 1 1 o 1 o 3 1 3 o 3 3 o 3 1 o o
 = -> 1ra. p. alta

Patrón melódico # 6 (grab. 63b). (Pedro Gil)

i V7
 T A B
 : 0 0 0 0 0 0 0 0 :
 : 1 1 1 1 3 0 1 3 0 1 3 0 1 3 3 :
 : 0 0 1 1 3 0 1 3 0 1 3 3 :

digitación: o 1 o o o 1 o o 1 o 1 o 3 o 1 3 o 1 3 o 1 o 3 1
 -> 1ra. alta = = =

❖ *Recomendaciones*

1. Estudie cada patrón 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 cerca al puente) hasta encontrar el sonido más fuerte y agradable.
2. Trate siempre de tocar relajado y no generar tensiones. Esto es algo de lo que hay que estar muy pendientes todo el tiempo.
3. No descuide la postura. Repase las recomendaciones hechas en el Libro I, Capítulo 4, *Postura y técnica para tocar la guitarra de son*.
4. Aprenda y practique –sobre todo antes de empezar a tocar cualquier son– los registros presentados.
5. Practique a diferentes velocidades, pero siempre manteniendo un ritmo constante. Recuerde que tocar lento es más difícil que tocar rápido. Asegúrese de tocar bien cualquier fragmento melódico a velocidad lenta.

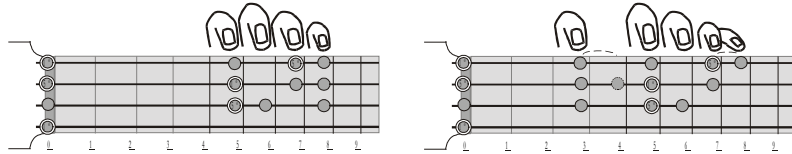
6. Como se ha señalado, algunos de los patrones presentados se pueden tocar en segunda posición o transportar a la tercera posición. Regrese, una vez estudiada la segunda y tercera posición, a esos patrones. No se aferre a tocar todos los patrones. Algunos requieren de más paciencia y práctica. Siga adelante; regrese después a los patrones complicados.
7. No siga adelante estudiando la segunda posición del diapasón, hasta tocar aceptablemente los tres sones en primera posición, estudiados en esta sección; de preferencia saberlos cantar (una o varias coplas) y conocer el zapateado básico correspondiente. Saber jaranear los sones también ayuda mucho. Es raro el requintero que no sabe jaranear.

PROPUESTA DE TRABAJO

- ◆ Una vez aprendidos y bien asimilados estos patrones, haga variaciones propias de los mismos. Consideramos que los patrones presentados son ejemplos correspondientes a ciertos estilos, que sirven de modelo o punto de partida, para que cada nuevo músico haga sus propias variantes.
- ◆ Componga patrones de acompañamiento (arpegiados) de los sones que aprende.
- ◆ Escuche todas las versiones que pueda de los sones que va aprendiendo (→ *Discografía*).

3.2 SEGUNDA POSICIÓN MENOR

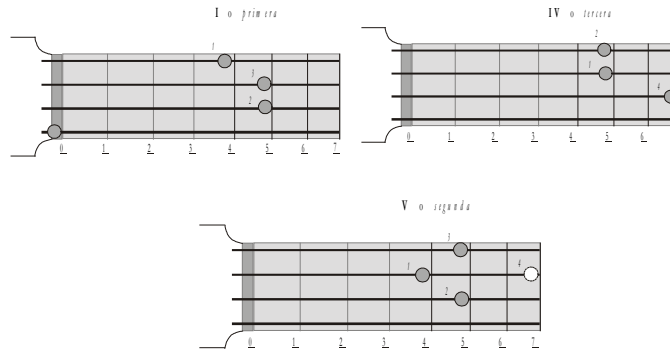
❖ Digitación



❖ Registros y ejercicios



❖ Acordes



❖ Sonos

- ◆ *El fandanguito*
- ◆ *La morena*

❖ Recomendaciones

❖ Digitación

Al igual que en la primera posición en modo menor, y debido a la extensión de las notas del tono sobre la parte media del diapasón, no es posible abarcarlas con una sola posición fija. La segunda posición menor la dividimos también en dos: alta y baja. En la *posición alta* la mano izquierda se coloca sobre la parte media del brazo teniéndose como referencia el tr. 5, altura del brazo a la cual se colocará el dedo 2 (medio) como se indica en la figura. En esta posición, el dedo 1 se ocupará de pisar las notas de la escala ubicadas en los trastes 3 y 4 (cuerdas

1^{ra} y 2^{da} principalmente); el dedo 2 (medio) se ocupará de las nota sobre el tr. 5; el dedo 3 (anular) se ocupará de la nota sobre el tr. 6; y el dedo 4 (meñique) de las notas sobre el tr. 7. Esta posición es una de las más *obligadas* del tono *por cuatro*. La posición del dedo 1 no es fija como en otras posiciones. El dedo 4 ocasionalmente también tendrá que pisar la nota de la 1^{ra} cuerda/ tr. 8 *—posición extendida—*, ya sea estirando el dedo hasta ese traste o moviendo la mano (dejando momentaneamente su posición) para alcanzarla la nota y tocarla. En la tablatura inferior se muestra cómo se indican éstas notas y la digitación correspondiente.

Núm de dedo: 1 2 3 4 4

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| T | 3 | 5 | 7 | 8 |
| A | 3 | 4 | 5 | 7 |
| B | 3 | 5 | 6 | |

digitación: 11 2 3 44
 > 2da. P. alta ext.

Segunda posición (alta) del tono *por cuatro* menor.

❖ *Registros y ejercicios*

Proponemos el estudio de los siguientes registros y ejercicios sobre los acordes principales del tono por cuatro menor en la segunda posición del diapasón. En el disco compacto se incluye la grabación de cada uno de los registros, ejercicios y sones que se presentan a continuación (→ *Índice de grabaciones*).

REGISTRO # 16 (grab. 65). Para este registro se usa la segunda posición *alta* y requiere de un gran estiramiento de los dedos. Se presenta una digitación alternativa (números entre paréntesis) en la que se recurre a la primera posición menor, para terminar el fragmento. Practique este registro de ambas maneras. Como lo podrá comprobar, este registro se puede interpretar en su totalidad en la segunda posición baja del diapasón.

REGISTRO # 17 (grab. 65). Este registro se toca en la segunda posición *baja*, teniéndose que hacer uso de la posición extendida en el Si de la 3^{ra} cuerda. Practique este registro sin interrupciones hasta aprendérselo de memoria.

REGISTRO # 18 (grab. 65). Este registro inicia en la segunda posición baja y concluye en la primera posición menor.

ARPEGIOS # 15 (grab. 66a), *tanguero en segunda posición*. Practique este tanguero de las dos maneras indicadas, el cual puede incluirse en La Morena.

ARPEGIOS # 16 (grab. 66b). Practique este ejercicio haciendo uso de las posiciones fijas (pisadas) que se indican. Como se verá más adelante, éstas corresponden con las pisadas de los acordes principales del modo menor (i, iv, V ó V7) en la parte media del diapasón. Sí bien de una manera muy “arpeggiada”, este ejercicio es equivalente al descante de *La Morena*. Practíquelo encadenando, sin interrupción, cada repetición con la anterior.

OBJETIVOS

- ◆ En particular la segunda posición menor baja es, como ya se mencionó, más difícil y demandante (*obligada*). Requiere de mucha práctica para llegar a abrir los dedos con soltura y precisión y no agotarse.

- ◆ Aprender que las posiciones baja y alta abarcan casi el mismo rango de notas sobre la parte media del diapasón. El recurrir a una u otra depende del fragmento melódico o de la secuencia melódica que se esté interpretando.

Registros y ejercicios.

Registro # 16 (grab. 65a).

3 - 5 - 7 - 8 - 5 - 7 - 3 - 5 - (2) 3 (0)(2) (0)

T 4 - 5 - 7 7 5 - 7 - 3 - 5 (1) 3 (0)(1) (0)

A 5 - 6 6 5 - 6 - 3 - 5

B

digitación 2 3 1 2 4 1 2 4 4 2 4 1 2 4 1 2 3 1 2 3 1 2
 (1) 2 (o) 1 2 (o) (1) 3 o 1 3 (o)
 --> 2da.p. alta (--> 1ra.p. baja)

Registro # 17 (grab. 65b).

5 - 7 - 8 - 7 - 5 - 7 - 5 5

T 5 - 7 - 8 8 8 - 7 - 8 - 7 - 5 - 7 - 5 5

A 5 - 6 - 9 8 8 - 6 - 5

B

digitación 1 2 4 1 3 4 1 3 4 3 1 3 1 4 1 4 3 4 3 1 3 1 4 1 4 2 1
 ^hext.
 --> 2da.p. baja

Registro # 18 (grab. 65c).

5 7 5

T 7 8 5 - 8 - 7 7 - 5 - 8 5 7 5 1 - 0 - 3 0 1 - 0

A 8 6 8 5 - 8 - 6 3 1 3 3 - 1

B

digitación 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 2 1 4 3 1 4 2 1 3 1 o 3 1 o 3 1 o 3 1
 --> 2da.p. baja --> 1ra.p. alta

Arpegios # 15 (grab. 66a), tangueros en 2da. posición.

Treble clef staff: $\text{G}^2 \text{B}^2 \text{D}^3 \text{E}^3 \text{F}^3 \text{G}^3$ (repeated four times)

Tablature staff:

T: (0) 5 — 3-7-3 — 5 — 3-7-3 — 5 — (0) 4 — 5-7-5 — 7 — (0) 4 — 5-7-5 — 7

A: 0 — 0 — 0 — 0

B: 0 — 0 — 0 — 0

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

Arpegios # 16 (grab. 66b), en 2da. posición.

Treble clef staff: $\text{G}^2 \text{B}^2 \text{D}^3 \text{E}^3 \text{F}^3 \text{G}^3$ (repeated four times)

Tablature staff:

T: 7-3 — 3 — 7-3 — 3 — 8-5 — 5 — 8-5 — 5

A: 5 — 5 — 5 — 5 — 5 — 5 — 5 — 5

B: 5 — 5 — 5 — 5 — 6 — 6

digitación: 4 1 3 2 3 1 4 1 3 2 3 1 4 2 1 3 1 2 4 2 1 3 1 2
 ===p=== ===p=== ext.^ ===p=== ext.^ ===p===

Treble clef staff: $\text{G}^2 \text{B}^2 \text{D}^3 \text{E}^3 \text{F}^3 \text{G}^3$ (repeated four times)

Tablature staff:

T: 7-3 — 3 — 7-3 — 3 — 7-5 — 5 — 7-5 — 5

A: 5 — 5 — 5 — 5 — 4 — 4 — 7 — 4

B: 5 — 5 — 5 — 5 — 5 — 5

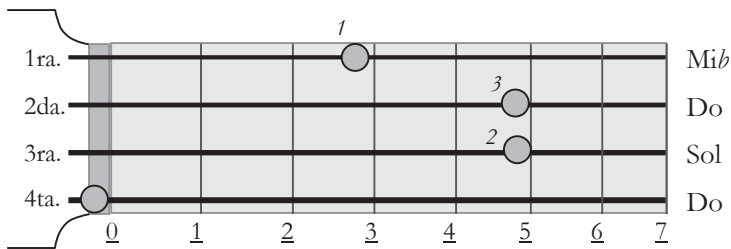
digitación: 4 1 3 2 3 1 4 1 3 2 3 1 4 3 1 2 1 3 4 2 4 2 1 3
 ===p=== ===p=== ===p=== ===p===

❖ *Acordes en segunda posición*

Los acordes de *primera (i)*, *tercera (iv)* y *segunda (V ó V7)* en la segunda posición del diapasón se forman con las siguientes pisadas:

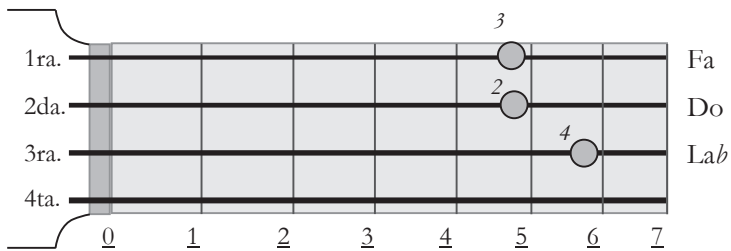
EJERCICIOS SOBRE LOS ACORDES

Repita los ejercicios anteriores (*Arpegios # 15 y 16*), reconociendo las posiciones de los acordes principales.



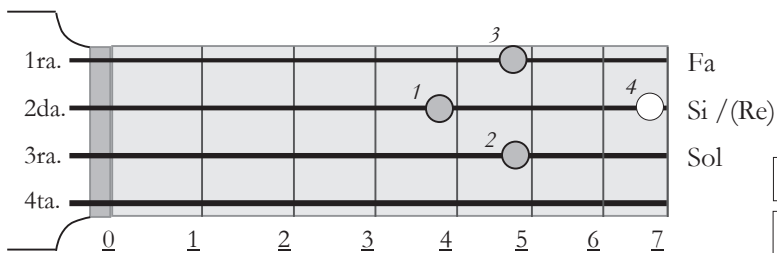
i ó *primera (menor)*

$\boxed{\text{Do} - \text{Mib} - \text{Sol}}$ = acorde de Do menor



iv ó *tercera (menor)*

$\boxed{\text{Fa} - \text{Lab} - \text{Do}}$ = acorde de Fa menor



V ó *segunda*

$\boxed{\text{Sol} - \text{Si} - \text{Re}}$ = acorde de Sol mayor

$\boxed{\text{Sol} - \text{Si} - \text{Re} - \text{Fa}}$ = acorde de Sol mayor con séptima

Pisadas de los acordes principales.

❖ *Sones en segunda posición*

Se continúa estudiando el modo menor con los mismos sonos, *El fandanguito* y *La morena*, ahora en la segunda posición del diapasón.

◆ *EL FANDANGUITO*

Como ya se indicó antes, se presentan diferentes versiones de este son interpretadas por músicos varios: Andrés Alfonso y Julián Cruz con arpa y jarana; Dionisio Vichi, Juan Zapata, Angel y Francisco Trujillo con guitarras de son; y una versión moderna del son interpretada por Ramón Gutiérrez y Laura Reboloso, con guitarras de son. (→ *Índice de grabaciones*)

PATRONES MELÓDICOS # 7 y 8, y VARIANTES # 7.1 y 7.2 (grab. 67), *tema y variantes en segunda posición*. Estos son algunos de los innumerables patrones que se derivan de *El fandanguito*, ahora en la segunda posición alta. En la *Variante # 8.1* se indica el uso de la posición baja para interpretar el segundo compás de éste.

PATRÓN MELÓDICO # 8, 8.1 y 9 (grab. 68). Esta es una forma de trino muy sencillo y tiene muchas variantes. Apréndalo y haga variaciones a partir de éste.

PATRONES MELÓDICOS # 10 y 11, y VARIANTES # 10.1 y 11.1 (grab. 68 y 69), *Tema y variantes en segunda posición*. Estos son algunos de los patrones que se derivan de *El fandanguito*, ahora en segunda posición baja.

PATRÓN MELÓDICO # 12 (grab. 70), *estribillo*. Este estribillo es característico de algunos estilos en los que se interpreta este son.

PATRONES MELÓDICOS # 13 y 14, y VARIANTES # 13.1 y 14.1 (grab. 70 y 71), *en tercera posición*. Dejamos aquí estos patrones y variantes en tercera posición para que, una vez estudiada esa posición, el estudiante regrese a aprenderlos.

COMENTARIOS

◆ Practique cada patrón encadenando cada repetición con la anterior hasta aprenderlo. Combine los patrones hasta lograr una interpretación fluida.

El fandanguito

Patrón melódico # 7 (grab.67a), tema en 2da. pos.

Variante # 7.1 (grab.67b).

7 — 7 - 5 — 3 — 3 - 5 - 3 — 7 — 7 - 5 — 3 — 3 - 7 - 5 —
4 - 7 — 7 — 5 - 7 — 4 - 7 — 7 — 5 - 7 —

digitación # 1: 4 1 4 4 2 4 1 2 4 1 2 1 4 1 4 4 2 4 1 2 4 1 4 2
..... -> 2da. alta ==C== = -> 2da. alta ==C== =
digitación # 2: 4 1 3 4 2 4 1 2 4 1 3 1 4 1 3 4 2 4
..... -> 2da. alta = -> 2da. alta

Variante # 7.2 (grab. 67c).

Patrón melódico # 8 (grab. 68a).

7 - 5 — 3 — 2 — 0 — 7 - 5 — 5 — 7 - 3 — 3 —
0 - 4 - 7 — 7 — 5 - (7) - 3 — 1 — 7 - 0 - 4 — 5 - 0 - 5 —

digitación # 1: o 1 4 4 2 4 1 2 (4) 2 o 1 4 2 4 o 1 2 4 1 2 o 2 1
..... -> 2da. alta ==C== = ^ 1ra. alta -> 2da. alta =
digitación # 2: o 1 3 4 2 4 1 3 1 2 o 1 4 2 4 o 1 2 4 1 3 o 3 1
..... -> 2da. alta -> 1ra. baja ^ 1ra. alta -> 2da. alta =

Variante # 8.1 (grab. 68b).

Patrón melódico # 9 (grab 68c).

7 - 5 — 5 — 7 — 5 — 3 — 7 - 7 - 5 - 5 — 5 — 7 - 7 - 3 - 3 — 3 —
7 - 0 - 4 — 8 — 7 - (8) - 5 — 7 — 5 —

digitación: 4 2 4 o 1 2 3 4 1 3 1 3 4... 2... 4 2 4... 1... 3 1
..... -> 2da. alta = -> 2da. baja -> 2da. alta -> 2da. alta = =

Patrón melódico # 10 (grab. 69a).

Variante # 10.1 (grab. 69b).

digitación: 4 1 3 o 3 1 3 4 1 o 1 4 4 1 3 o 3 1 3 4 1 3 4 1
 --> 2da. baja = = = =

Patrón melódico # 11 (grab. 69c).

Variante #11.1 (grab. 69d).

digitación # 1: o 2 4 1 4 4 o 1 2 4 1 2 o 2 4 1 4 4 1 2 1 2 o 1
 --> 2da. alta ==C== --> P. alta ==C==
 digitación # 2: o 2 4 1 3 4 o 1 2 4 1 2 o 2 4 1 3 4 2 4 1 2 o 1
 --> 2da. alta --> P. alta --> 1ra. baja

Patrón melódico # 12 (grab. 70a), estribillo en 1ra. y 2da. posición.

digitación: o 1 3 o 3 1 o o 1 2 4 4 4 3 3 2 4 2 4 4 1 2 1
 --> 1ra. baja --> 2da. alta --> 1ra. baja ^ 1ra. alta.

♦ *LA MORENA*

Como ya se mencionó antes, se incluyen ejemplos musicales de *La morena* interpretados por: Esteban Utrera, guitarra solista; Noé González García, junto con su hermano Benito y Antonio García de León en las jaranas; y Juan Regalado y Elías Meléndez con guitarra de son y jarana tercera (→ *Índice de grabaciones*).

PATRÓN MELÓDICO # 8 y VARIANTE # 8.1 (grab. 72), *tema en primera y segunda posición*. Se presenta esta forma de declarar el son; en la variante se tiene un cambio de digitación del mismo y un final del patrón distinto.

PATRÓN MELÓDICO # 9 (grab. 73), *tema en segunda posición*. Este patrón marca de manera sencilla el tema y sirve como eslabón o transición para otros patrones.

PATRÓN MELÓDICO # 10 (grab. 71), *tema en segunda posición*. Este patrón es similar, una octava arriba, al *Patrón melódico # 6* en primera posición menor, presentado antes, de don Pedro Gil del Rancho *Guinda*, Mpio. de Santiago Tuxtla.

PATRÓN MELÓDICO # 11 (grab. 74), *cadencia marcada*. Así como los tangueros, este tipo de cadencia incitan al paso marcado y al golpe del zapateado.

PATRÓN MELÓDICO # 12; *final*. (grab. 74). Se presenta esta manera muy sencilla de finalizar el son.

PATRÓN MELÓDICO # 13 (grab. 75), *descante en segunda*. La primera mitad de este patrón se interpreta en segunda posición para terminar en la primera posición menor.

COMENTARIOS

♦ Practique cada patrón encadenando cada repetición con la anterior hasta aprenderlo. Combine los patrones hasta lograr una interpretación fluida.

La morena

Patrón melódico # 8 (grab. 72a), tema en 1ra. y 2da. posición.

digitación: 2 o o 2 1 o 1 2 4 4 2 4 1 o 1 3 1 3 4 3 1
 --> 1ra. p. alta --> 2da.p. alta --> 2da. p. baja

Variante # 8.1 (grab. 72b).

digitación: 1 2 o 1 4 2 4 1 2 4 2 4 1 o 1 1 4 1 2 3 2
 --> 2da. p. alta --> 1ra.p. baja

Patrón melódico # 9 (grab. 73a), tema en 2da. posición.

digitación: 0 3 3 3 4 3 1 3 2 4 1 3 1 o 3 1 4 1 4
 --> 2da.p. baja =

Patrón melódico # 10 (grab. 73b). (Pedro Gil)

Musical notation for Pattern #10. The treble clef staff shows a melodic line in 6/8 time, starting with a repeat sign. The bass clef staff shows guitar tablature with fret numbers (7, 8, 5, 0, 5, 8) and chord markings 'i' and 'V7'. The piece ends with a double bar line.

digitación: 3 4 1 o 1 4 3... 4 3 4 3 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4
 -> 2da.p. baja = = = = = = =

Patrón melódico # 11 (grab. 74a).

Musical notation for Pattern #11. The treble clef staff shows a melodic line in 6/8 time, starting with a repeat sign. The bass clef staff shows guitar tablature with fret numbers (7, 8, 5, 0, 5, 8) and chord markings 'i' and 'V7'. The piece ends with a double bar line.

digitación: 3 4 1 o 1 4 3 4 1 o 1 3 4 1 3 o 3 1 4 3 1 4 3 1
 -> 2da.p. baja = = = = = = =

Patrón melódico # 12 (grab. 74b), final.

Musical notation for Pattern #12. The treble clef staff shows a melodic line in 6/8 time, starting with a repeat sign. The bass clef staff shows guitar tablature with fret numbers (7, 8, 7, 5, 8, 7, 5, 7, 7, 5, 5, 8, 8, 7, 7) and chord markings 'i', 'V7', and 'i'. The piece ends with a double bar line and a circled '0' on the bass line.

digitación: 3 4 1 o 1 4 4 3 1 4 3 1 3... 1... 4... 3.. 1
 -> 2da.p. baja = = = = = (0)

❖ *Recomendaciones*

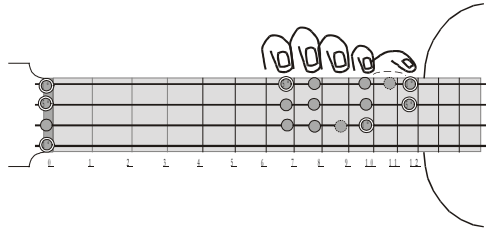
1. Estudie cada patrón hasta que la ejecución sea fluida y sin tropiezos, concentrándose no sólo en los movimientos de los dedos de la mano izquierda, sino en la forma en que la espiga golpea las cuerdas. El músico principiante deberá experimentar qué pasa cuando varía la orientación de la espiga con 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 cerca al puente) hasta encontrar el sonido más fuerte y agradable.
2. Trate siempre de tocar relajado y no generar tensiones. Esto es algo de lo que hay que estar muy pendientes todo el tiempo.
3. No descuide la postura. Repase las recomendaciones hechas en el Libro I, Capítulo 4, *Postura y técnica para tocar la guitarra de son*.
4. Aprenda y practique –sobre todo antes de empezar a tocar cualquier son– los registros presentados.
5. Practique a diferentes velocidades, pero siempre manteniendo un ritmo constante. Recuerde que tocar lento es más difícil que tocar rápido. Asegúrese de tocar bien cualquier fragmento melódico a velocidad lenta.
6. Como se ha señalado, algunos de los patrones presentados se pueden tocar en segunda posición o trasportar a la tercera posición. Regrese, una vez estudiada la segunda y tercera posición, a esos patrones. No se aferre a tocar todos los patrones. Algunos requieren de más paciencia y práctica. Siga adelante; regrese después a los patrones complicados.
7. No siga adelante estudiando la segunda posición del diapasón, hasta tocar aceptablemente los tres sones en primera posición, estudiados en esta sección; de preferencia saberlos cantar (una o varias coplas) y conocer el zapateado básico correspondiente. Saber jaranear los sones también ayuda mucho. Es raro el requintero que no sabe jaranear.

PROPUESTA DE TRABAJO

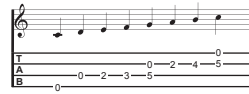
- ♦ Una vez aprendidos y bien asimilados estos patrones: haga variaciones propias de los mismos. Consideramos que los patrones presentados son ejemplos correspondientes a ciertos estilos y sirven de modelo o punto de partida para que cada nuevo músico haga sus propias variantes.
- ♦ Componga patrones de acompañamiento (arpegiados) de los sones que aprende.
- ♦ Escuche todas las versiones que pueda de los sones que va aprendiendo.

3.3 TERCERA POSICIÓN MENOR

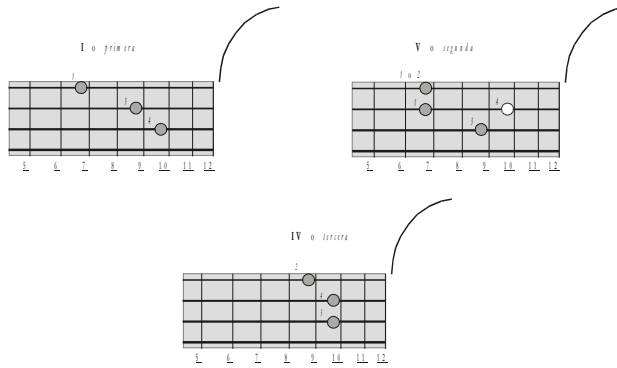
❖ Digitación



❖ Registros y ejercicios



❖ Acordes



❖ Sones

◆ *El cascabel*

❖ Recomendaciones



Francisco Montoro Rodríguez
Chacaltianguis, 1982, (foto F. García R.).

❖ *Digitación*

En la tercera posición de la escala *por cuatro* menor, la mano izquierda se coloca sobre la parte inferior del diapasón teniéndose como referencia el tr. 7, altura del brazo a la cual se colocará el dedo 1 (índice) como se indica en la figura. En esta posición, el dedo 1 pisará las notas de la escala ubicadas en la 1^{ra}, 2^{da} y 3^{ra} cuerdas sobre el tr. 7. El dedo 2 (medio) se ocupará de las nota sobre el tr. 8;

el dedo 3 (anular) de las nota sobre el tr. 9; y el dedo 4 (meñique) de las notas sobre el tr. 10. El dedo 4 también tendrá que pisar las notas de la 1^{ra} cuerda sobre los trastes 11 y 12 (*posición extendida*), ya sea estirando el dedo hasta ese traste o moviendo la mano para alcanzar y tocar la nota para volver a su posición original (dedo 1 en el tr. 7).

Núm de dedo: 1 2 3 4 4

| | | | | | |
|---|---|---|----|----|----|
| T | 7 | 8 | 10 | 11 | 12 |
| A | 7 | 8 | 10 | | |
| B | 7 | 8 | 9 | 10 | |

digitación: 1 2 3 44 4
 ext. ext.

Tercera posición *por cuatro* menor.

❖ *Registros y ejercicios*

Proponemos el estudio de los siguientes registros y ejercicios sobre los acordes principales del tono *por cuatro* menor en la tercera posición del diapasón. En el disco compacto se incluye la grabación de cada uno de los registros, ejercicios y sones que se presentan a continuación (→ *Índice de grabaciones*).

REGISTRO # 19 (grab. 76). Se presentan dos digitaciones diferentes (A y B) para interpretar este registro. Para la digitación B se indica el uso de una cuarta posición menor. Practique este registro de ambas maneras.

ARPEGIOS # 17, 18 Y 19 (grab. 77). Practique este ejercicio haciendo uso de las posiciones fijas (pisadas) que se indican. Como se verá más adelante, éstas corresponden con las pisadas de los acordes principales del modo menor (i, iv, v ó v7) en la parte baja del diapasón, *Arpegios # 19*. Practíquelo encadenando, sin interrupción, cada repetición con la anterior.

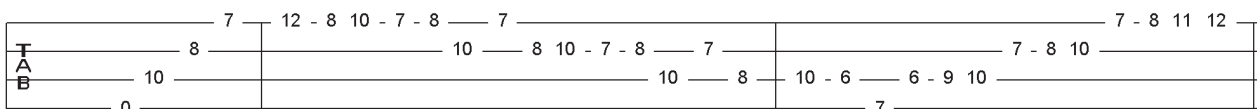
OBJETIVOS

- ♦ En particular la tercera posición menor requiere de mucha práctica para no agotarse y llegar a abrir los dedos con soltura y precisión.

Registros y ejercicios. 3^{ra} posición menor

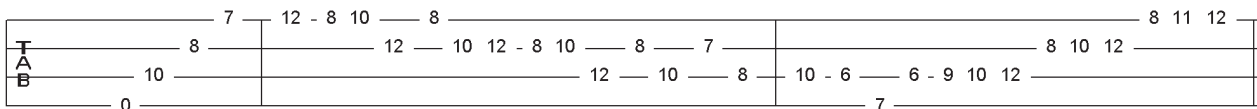
Registro # 19 (grab. 76).

A



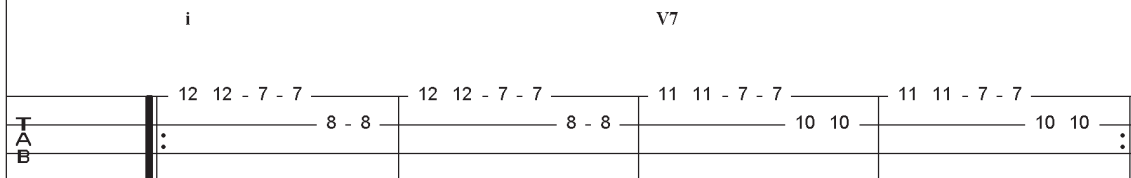
digitación o 4 2 1 4 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 3 4 1 2 4 1 2 3 4
 ^éxt. ==C==

B



digitación o 4 2 1 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 1 2 4 1 2 1 3 2 4 1 2 4 1 3 4
 -> 3ra. p. alta -> 3ra. p. baja -> 3ra. p. alta

Arpeggios # 17 (grab. 77a).

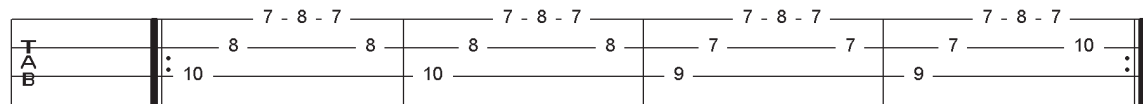


digitación: 4 4 1 1 2 2 4 4 1 1 2 2 4 4 1 1 3 3 4 4 1 1 3 3
 = = = = = = = =

Arpeggios # 18 (grab. 77b).



i V7

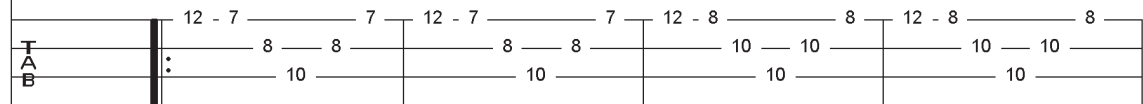


digitación: 4 2 1 2 1 2 4 2 1 2 1 2 3 1 1 2 1 1 o 1 1 2 1 4
 = = ==C== ==C== ==C== =

Arpeggios # 19 (grab. 77c).



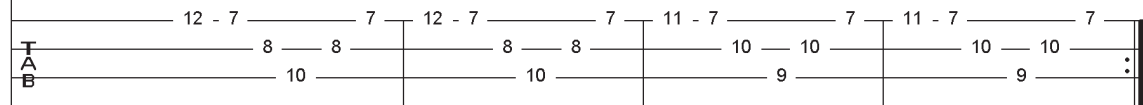
i iv



digitación: 4 1 2 4 2 1 4 1 2 4 2 1 4 1 3 2 3 1 4 1 3 2 3 1
 ext.^ ====p==== ext.^ ====p==== ext.^ ====p==== ext.^ ====p====



i V7



digitación: 4 1 2 4 2 1 4 1 2 4 2 1 4 1 3 2 3 1 4 1 3 2 3 1
 ext.^ ====p==== ext.^ ====p==== ext.^ ====p==== ext.^ ====p====

❖ *Acordes en tercera posición*

En la tercera posición, los acordes menores de *primera* (i), tercera (iv) y segunda (V ó V7) se forman con las siguientes pisadas:

EJERCICIOS SOBRE LOS ACORDES

Repita los ejercicios anteriores (*Arpeggios # 17 - 19*), reconociendo las posiciones de los acordes principales (los cuales se indican en la parte superior de los pautados).

i ó primera

Sol
Mib
Do
Do

Do - Mib - Sol

 = acorde de Do menor

iv ó tercera

Lab
Fa
Do

Fa - Lab - Do

 = acorde de Fa menor

V ó segunda

SOL
RE (FA)
SI
SOL

Sol - Si - Re

 = acorde de Sol mayor

Sol - Si - Re - Fa

 = acorde de Sol mayor con séptima

Pisadas de los acordes principales.

❖ *Sones en tercera posición*

Se concluye el estudio de la tercera posición del tono *por cuatro* menor estudiando el son de *El cascabel*.

◆ *EL CASCABEL*

El patrón básico de *El cascabel* se compone de cuatro compases de 6/8 – 3/4, el valor de corchea (♩) marca el pulso del son (→ Apéndice I, *El cascabel*). Se presentan versiones solistas de este son interpretadas por Andrés Vega e Isidro Nieves, así como una versión de Pedro Gil y Luis Campos (→ *Índice de grabaciones*).

PATRÓN MELÓDICO # 1 y VARIANTES # 1.1 y 1.2 (grab. 78), *tema en primera posición*. Estos patrones los aprendimos de don Talí Rodríguez. Pueden usarse como introducción al son, declarándolo así de manera clara y marcada.

PATRÓN MELÓDICO # 2 (grab. 79), *fraseo en segunda posición*. Este patrón o variantes parecidas, son empleadas por don Andrés Vega.

PATRÓN MELÓDICO # 3 y VARIANTE # 3.1 (grab. 80), *en primera posición*. Este tipo de patrones tienen muchas variantes.

PATRÓN MELÓDICO # 4 y VARIANTE # 4.1 (grab. 81), *tangueos en primera y segunda posición*. Presentamos estos patrones arpegiados muy característicos de este son.

PATRÓN MELÓDICO # 5, *motivo en tercera posición*, y PATRÓN MELÓDICO # 6, *en tercera posición*; (grab. 82). Estos patrones se tocan muchas veces uno detrás de otro. Aunque se pueden escuchar en varios estilos, corresponden a estilos viejos de interpretar este son.

PATRÓN MELÓDICO # 7 (grab. 83), *tema en tercera posición*. Esta es una forma de declarar al son y comenzarlo.

PATRÓN MELÓDICO # 8 y VARIANTE # 8.1 (grab. 83), *en tercera posición*. Existen muchas variantes de estos patrones, los cuales son muy recurrentes en *El cascabel*.

COMENTARIOS

◆ Comience aprendiendo los patrones en primera y segunda posición; una vez dominados éstos, aprenda los patrones en tercera posición que se presentan. Una vez dominados estos últimos, combínelos con los primeros.

Patrón melódico # 3 (grab. 80a).

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

 (o)

Variante # 3.1 (grab. 80b).

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

 (o)

Patrón melódico # 4 (grab. 81a).

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

Variante # 4.1 (grab. 81b).

digitación: o o 1 3 o 4 o o 1 3 o 4 o o 2 1 o 4 o o 2 1 o 4
 --> 2da. p. (alta)

Patrón melódico # 5 (grab. 82a), en 3ra. posición.

digitación: 4... 4... 3... 2... 1... 4... 2... 1...

Patrón melódico # 6 (grab. 82b), en 3ra. posición.

digitación: 4... ^ext 1... 2 1 4... ^ext 1... 2 1 4... ^ext 1... 3 1 4... ^ext 1... 3 1

Patrón melódico #7 (grab.83a), tema en 3ra. posición.

digitación: 4 2 1 4 1 2 4 2 2 1 4 2 3 1 1 4 1 2 4 1 2 4 1 2
 ^ext. ==C== ^ext.

Patrón melódico #8 (grab. 83b), en 3ra. posición.

digitación: 4 2 1 4 2 1 4 2 1 4 2 1 3 1 1 4 1 1 3 1 1 4 1 1
 ==C== ==C==

Variante # 8.1 (grab. 83c).

digitación: 4 2 1 2 4 1 4 2 1 2 4 1 3 1 1 2 4 1 3 1 1 2 4 1
 ==C== ==C==

❖ *Recomendaciones*

1. Estudie cada patrón 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 cerca al puente) hasta encontrar el sonido más fuerte y agradable.
2. Trate siempre de tocar relajado y no generar tensiones. Esto es algo de lo que hay que estar muy pendientes todo el tiempo.
3. No descuide la postura. Repase las recomendaciones hechas en el Libro I, Capítulo 4, *Postura y técnica para tocar la guitarra de son*.
4. Aprenda y practique –sobre todo antes de empezar a tocar cualquier son– los registros presentados.
5. Practique a diferentes velocidades pero siempre manteniendo un ritmo constante. Recuerde que tocar lento es más difícil que tocar rápido. Asegúrese de tocar bien cualquier fragmento melódico a velocidad lenta.
6. Como se ha señalado, algunos de los patrones presentados se pueden tocar en segunda posición o trasportar a la tercera posición. Regrese, una vez estudiada la segunda y tercera posición, a esos patrones. No se aferre a tocar todos los patrones. Algunos requieren de más paciencia y práctica. Siga adelante; regrese después a los patrones complicados.
7. No siga adelante estudiando la segunda posición del diapason hasta tocar aceptablemente los tres sones en primera posición, estudiados en esta sección; de preferencia saberlos cantar (una o varias coplas) y conocer el zapateado básico correspondiente. Saber jaranear los sones también ayuda mucho. Es raro el requintero que no sabe jaranear.

PROPUESTA DE TRABAJO

- ♦ Una vez aprendidos y bien asimilados estos patrones, haga variaciones propias de los mismos. Consideramos que los patrones presentados son ejemplos correspondientes a ciertos estilos y sirven de modelo o punto de partida para que cada nuevo músico haga sus propias variantes.
- ♦ Componga patrones de acompañamiento (arpegiados) de los sones que aprende.
- ♦ Escuche todas las versiones que pueda de los sones que va aprendiendo (→ *Discografía*).

APÉNDICES I y II



Mudanzas, (foto B. Bazaldúa).

APÉNDICE I PATRONES RÍTMICO-ARMÓNICOS DE LOS SONES

LOS SONES jarochos se caracterizan, entre otras cosas, por su naturaleza periódica o cíclica, tanto rítmica como armónicamente. Esto resulta evidente al observar que, para acompañar cualquier son del repertorio, la jarana repite, con algunas variaciones mínimas, una misma *vuelta* o secuencia de acordes, acoplada en todo momento a un mismo patrón rítmico básico o *golpe*.⁽¹⁾

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. Las partes de los instrumentos que llevan la melodía, como la guitarra de son, el violín o el arpa, se desarrollan sobre el patrón rítmico-armónico de cada son. Para cada son, el patrón puede definirse rítmicamente dentro de un número fijo de compases en los que quedan indicados el pulso y la acentuación básica, y de manera armónica por un círculo o secuencia de acordes.

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. (> libro I, Cap. 8).

⁽¹⁾ Entre los músicos se usa (o se usaba) la palabra *golpe* como sinónimo de ritmo, ligado muchas veces al conjunto de maniqueos o rasgueados que se emplean en la jarana para interpretar los sones.

❖ *El patrón rítmico-armónico*

Las notas más 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:

Patrón rítmico-armónico.

Aquí la unidad de tiempo del compás, la negra ($1/4 = \text{♩}$), se divide en dos corcheas. El pulso básico del son está representado por cada una de las corcheas en que se divide el compás.

Todas las frases melódicas, rasgueos y ritmos de zapateado básicos del son quedan definidas por notas de duración igual o mayor al del pulso (en este caso corcheas) y, por lo general, no es necesaria la subdivisión de este valor.⁽²⁾

⁽²⁾ 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.

El patrón rítmico de *El piojo* se compone de cuatro compases; los tres primeros compuestos 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, ó *tercera-primera-segunda-primera*. En este caso, cada uno de los compases del patrón rítmico está asociado 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.

Al comenzar a estudiar cualquier son, la identificación e interpretación del patrón básico facilita el aprendizaje de las líneas o patrones melódicos de los sones y desde luego su ensamble y sincronía con las demás partes.

El patrón rítmico-armónico, de la inmensa mayoría de los sones jarocho está formado por 2, 4, 6, 8 ó hasta 12 compases:

Núm. de compases
del patrón básico

- | | |
|----|---|
| 2 | <i>El zapateado, La bamba, El jarabe, El fandanguito...</i> |
| 4 | <i>El colás, El piojo, El pájaro Cú, El siquisirí, La morena, El cascabel, El buscapies, El borracho...</i> |
| 6 | <i>La sarna</i> |
| 8 | <i>La guacamaya, El balajú, El butaquito, El ahualulco, La manta, La indita, Los pollos,</i> |
| 12 | <i>El guapo Descante de La morena, El aguanieve, El p. carpintero...</i> |

Muchas de las frases melódicas de los sones jarocho, por ejemplo temas y sus variaciones, se desarrollan sobre la base de un solo patrón básico que se repite; por ejemplo, comienzan en el primer compás del patrón (no necesariamente al principio de éste) y termina al inicio de la siguiente *vuelta* o patrón encadenado. Otras frases melódicas más complejas (y más largas), se desarrollan sobre 2 o 4 *vuelatas* encadenadas del patrón básico. Por lo general, una misma frase melódica no se repite más de dos veces seguidas sin alguna variación.

♦ *EL PIOJO O MARÍA CIRILA*

Como ya se mencionó antes el son *El piojo*, se puede estudiar en compás de 2/4 subdividiendo la unidad de tiempo en corcheas; el patrón básico de este son lo podemos expresar de la siguiente manera:

IV I V7 I > frase

(v) (v) (v)((v)

2/4 | |

Tanto las frases melódicas, rasgueos de acompañamiento y el ritmo percutado del zapateado siguen, en su forma más básica, este sencillo patrón. La acentuación coincide con el tiempo fuerte de cada compás, es decir, al inicio de cada uno.

El son se compone de copla, en versos octosílabos, y de estribillo, en versos hexasílabos:⁽¹⁾

COPLA :

// *Anoche me tente un piojo*
y esta mañana lo hallé. //

// *Para haberlo matado*
cuatro caballos cansé. //



⁽¹⁾ Los versos encerrado entre doble diagonales (//) se repiten dos veces.

ESTRIBILLO :

// *Ay María Cirila,*
cuélame el atole; //

// *Este sonecito,*
vémelo colando; ... //

La copla o frase inicia al final del patrón rítmico-armónico básico; es decir, a la mitad del cuarto compás del patrón. Andrés Moreno nos da una descripción de cómo es, o era, costumbre bailar este son... al menos en San Andrés Tuxtla: "...durante el estribillo:

Afinen, afinen, váyanse afinando;
Cuélenme el atole, váyanlo colando;
// *Sábroso el atole*
cuando ya se va acabando. //

la mujer se agarra el mandil –el mandil, más que el delantal, es, o era, costumbre de las mujeres de rancho– levantándolo ligeramente de ambos extremos, mientras que el varón agarra el sombrero, rodeándolo con su brazo, como si estuviera colando”.

Junto con la grabación de 1983 de Ildefonso Medel, Juan Zapata e Isaac Quezada, de Santiago Tuxtla (→ *Índice de grabaciones*), se incluye una grabación de 1995 del grupo *Son de Santiago*, también de Santiago Tuxtla, así como otra más reciente (Dempster 2003) de don Juan Pólito Báxin de San Andrés Tuxtla. Como se aprecia en estas grabaciones, aun en la misma región hay diferencias de interpretar este son (estilos locales).

♦ EL COLÁS

El *colás* se puede estudiar en compás binario de 2/2 subdividiendo la unidad de tiempo en cuatro corcheas⁽¹⁾. El patrón rítmico básico se compone de cuatro compases. En éstos la división de cada blanca ($1/2 = \text{♩}$) en cuatro corcheas es fundamental y marca el *pulso* del son :

El tema, variantes y frases melódicas comienzan –no al inicio del primer compás– sino en la cuarta corchea del compás, como se indica en el patrón, y finalizan al inicio de la siguiente vuelta o patrón encadenado. En la parte superior del patrón se indican la secuencia armónica del son: I – IV – V7 (*primera-tercera-segunda*). El acorde de subdominante (IV o *tercera*) es opcional. La acentuación coinciden con el tiempo fuerte de cada compás.

El canto o verso se compone de copla y estribillo de cuartetos heptasílabos. La copla se contesta (*pregón-respuesta*) y el estribillo se canta una vez, después de la copla.

COPLA:

// *Amada Margarita,
mujer de don Simón,
que me hace los tamales
de cola de ratón. //*

ESTRIBILLO:

*Colás, Colás,
Colás y Nicolás,
lo mucho que te quiero
y el mal pago que me das.*

*Si quieres, si puedes,
si no, tú me dirás:
¡ay, qué bonito baila
la mujer de Nicolás!*

Las frases melódicas, incluyendo la copla y el estribillo, inician un poco antes de la mitad del primer compás del patrón (I); y terminan o rematan al inicio de la siguiente vuelta del patrón.

⁽¹⁾ Otra posibilidad, por ejemplo, es usar el compás equivalente de 2/4 dividiendo de la unidad de tiempo en cuatro semicorcheas, o el compás de 4/4 dividiendo cada tiempo en dos semicorcheas.

En una buena parte de la versada de este son se señala al personaje Colás o Nicolás y su relación (amado/amante) con dos damas, Marcelina y Margarita, mujeres o esposas de un tal don Simón. El baile en la tarima denota claramente esa circunstancia pues un solo hombre tendrá de compañeras de baile a dos o cuatro mujeres, representando al bien amado de la letrilla.⁽²⁾

Se presentan fragmentos de tres grabaciones de este son (→ *Índice de grabaciones*). La primera, una grabación de Dionisio Vichi y su conjunto *Los Vichi*, realizada en 1999 por Alec Dempster. Algunas de los patrones presentados de este son están basadas en esta interpretación.

El segundo fragmento sonoro, en un estilo llanero, una grabación de 1982 del dueto formado por Pedro Gil y Luis Campos del Rancho *Guinda*, ubicado éste en las faldas bajas de la sierra de Los Tuxtlas, municipio de Santiago Tuxtla.

El tercer ejemplo corresponde a una interpretación, en solo de guitarra, muy virtuosa de este son del maestro Isidro Nieves de San Juan Evangelista, grabado en 2008 por Alec Dempster.



⁽²⁾ Aguirre Tinoco (1983: 53).

como un fragmento de la grabación clásica de este mismo, interpretado por Noé González García (guitarra de son), grabado por Arturo Warman en los años 60.

El canto esta formado de *copla* y *estribillo*. La *copla* se compone de cuartetas y sextillas octosílabas; se canta en dos partes y se contesta (pregón-respuesta). El *estribillo* está formado por cadenas o tiradas,⁽²⁾ de versos hexasílabos o romancillos.⁽³⁾

COPLA:

// *Este es el Jarabe Loco*
que a los muertos resucita;
que a los muertos resucita,
este es el Jarabe Loco,
que a los muertos resucita. //

//*Salen de su sepultura*
meneando la cabecita.
Este es el Jarabe Loco
que a los muertos resucita.
Este es el Jarabe Loco. //

ESTRIBILLO:

Cogollo de lima
rama de laurel
cómo quieres china

El fraseo de *coplas* y *estribillos* llega a ser muy personal. La *copla* inicia a la mitad del primer compás (cuarta corchea), mientras que

el *estribillo* un poco antes; en la tercera corchea del mismo.

El jarabe también se utiliza como “telón musical” para cantar o declamar versos o décimas. Por otra parte, en el zapateado de tarima, en algunos lugares, participan dos parejas; y cuando se canta el *estribillo* o *carrretilla*, los cuatro bailarores se agarran de las manos, a modo que queden alternados hombres y mujeres, y dan vueltas en uno y otro sentido.

Algunos estudiosos aceptan un parentesco, o relación muy estrecha, de sones como *El jarabe* y *El zapateado* con la música guajira cubana, en particular con el punto cubano y con el zapateo cubano. De ser así, esta conexión o influencia pudo haber ocurrido en el siglo XIX, cuando una emigración importante de refugiados cubanos de las guerras de independencia (plantadores, ganaderos, tabacaleros, jornaleros y educadores) llegaron y se asentaron en las costas sotaventinas.⁽⁴⁾ Por otra parte también se afirma que *El jarabe* es en realidad una antigua guajira que en el siglo XVIII se conoció como *Pan de jarabe*.⁽⁵⁾

La palabra *jarabe* deriva del árabe *xarab*, que significa bebida.⁽⁶⁾ De acuerdo con Aguirre Tinoco, *El jarabe loco* se le conoció en Tlacotalpan como *El jarabe niño*.⁽⁷⁾

⁽²⁾ Serie de versos, en número indeterminado sin división estrófica; *Cancionero Folklórico de México*, Tomo 5, 1985.

⁽³⁾ Cf. Ana Zarina Palafox (2009).

⁽⁴⁾ García de León (1991).

⁽⁵⁾ García de León (2001:22).

⁽⁶⁾ Baqueiro Foster (1952:11).

⁽⁷⁾ Aguirre Tinoco (1983: 79).

♦ LA BAMBA

El son de *La bamba* es otro de los sones importantes del repertorio y se interpreta en todos los estilos. Se puede estudiar en compás de 2/2 subdividiendo la unidad de tiempo en cuatro corcheas:

El patrón rítmico básico se compone de dos compases. En éstos la división de cada blanca ($1/2 = \text{♩}$) en cuatro corcheas marca el *pulso* del son. El primer patrón rítmico que se presenta arriba corresponde con muchas de las variantes melódicas, el acompañamiento de jarana y el zapateado básico del son. El segundo patrón corresponde con la declaración o tema del son; las frases melódicas no comienzan al inicio del primer compás— sino en a la mitad del primer grupo de corcheas del compás, como se indica en el patrón—, y finalizan en la primera negra de la siguiente vuelta o patrón en cadena. En la parte superior del patrón se indican la secuencia armónica del son: V7 – I – IV (*segunda- primera- tercera*). En muchos de los estilos tradicionales del sur

de Veracruz, el acorde de tercera (IV) se ejecuta al final del segundo compás (últimas dos corcheas); mientras que en otros estilos este acorde se coloca desde la segunda mitad del compás (últimas cuatro corcheas). Muchas de las frases melódicas, rasgueos de acompañamiento así como el ritmo percutado del zapateado siguen, en su forma más básica, este patrón rítmico-armónico.

El canto se compone de copla y estribillo, compuestos por seguidillas simples de versos heptasílabos y pentasílabos alternados, cantados sin repetición por la misma persona.

COPLA:

// *Para bailar La bamba* //
se necesita
 // *una poca de gracia* //
y otra cosita.

ESTRIBILLO:

// *Ay arriba y arriba* //
y arriba iré,
 // *hasta el cerro más alto* //
 /// *de San Andrés.* ///

Se presentan cuatro ejemplos musicales de *La bamba*. El primero correspondiente a un fragmento de Dionisio Vichi Mozo, Angel Trujillo Gómez y Julian Ortiz Canela grabado en 1976 por Enrique Ramírez de Arellano (→ *Índice de grabaciones*). Algunos de los patrones presentados en el Capítulo 2 tienen como referencia esta interpretación

♦ *EL AHUALULCO*

El son de *El ahualulco*, se puede estudiar en compás de 2/4 subdividiendo la unidad de tiempo en corcheas y semicorcheas.

I > frase IV V7

El patrón rítmico básico se compone de 4 compases. En éstos la división de cada negra ($1/4 = \text{♩}$) en cuatro semicorcheas marca el *pulso* del son, el cual es más evidente en la parte del estribillo. El tema, variantes y frases melódicas comienzan –no al inicio del primer compás– sino en las últimas dos semicorcheas del primer compás, como se indica en el patrón, y finalizan al inicio de la siguiente *vuelta* o patrón encadenado. En la parte superior del patrón se indican la secuencia armónica del son: I – IV– V7 (*primera- tercera- segunda*). El segundo patrón, mas *abreviado*, corresponde con el estribillo del son.

Muchas de las frases melódicas, rasgueos de acompañamiento así como el ritmo percutado del zapateado, siguen, en su forma más básica, este patrón.

El canto está formado de *copla* y *estribillo*. La copla se compone de sextillas y cuartetas octo-sílabas cantada en dos partes como *pregón-res-puesta*. El estribillo está formado por cuartetas de versos dodecasílabos y también se contesta.

COPLA:

Bonito es Guadalajara:

// *¡quién estuviera en el puente, //*
Bonito Guadalajara.

Con su chinita en los brazos,
mirando pasar la gente.

Bonito Guadalajara
quién estuviera en el puente.

ESTRIBILLO :

Ahora acabo de llegar del ahualulco,
de bailar este jarabe moreliano,
como dicen que lo canta y lo bailan
las muchachas bailadoras de los llanos.

Tres ejemplos musicales de este son se incluyen. Una excelente versión interpretada por los hermanos Félix y Arcadio Báxin, grabada por Pablo Flores Herrera en 1998. Se incluyen declaraciones de este son en dos estilos diferentes por parte de Juan Polito Báxin y Esteban Utrera (Dempster 2003 y 2007).

De acuerdo con Aguirre Tinoco,⁽¹⁾ *ahualulco* significa “henchido de agua” y es lugar tenido por inhóspito y pernicioso. Con ese nombre fue identificada, en la época colonial, la región del estado de Tabasco pantanosa o anegada, en torno de la Laguna de Términos. La castellanización de la voz náhuatl *ahualulco*, fue el nombre dado a este son que se llamó *El aguadulco* y *El aguadulce* en su última interpretación.

El Diccionario General de Americanismos, de Francisco José Santamaría, refiere que *ahualulco* es un pueblo náhuatl que habitó en la zona limítrofe entre los estados de Veracruz y Tabasco. De hecho algunos músicos de Los Tuxtlas pronuncian *aguadulco*, ya que relacionan ese nombre con lugares cenagosos.⁽²⁾ Otra región conocida como *ahualco* y *ahualulco* es la región de volcanes de Mé-

xico y Puebla (Popocatepetl e Iztaccíhuatl), por donde discurren las aguas frescas del deshielo; de esas regiones.⁽³⁾ Sin embargo, más que a los ahualulcos de Tabasco, o a los aguadulcos en general, en el son se hace referencia a las regiones tapatías y del Bajío del interior del país. El nombre de este son, probablemente se refiere a Ahualulco de Mercado, población del estado de Jalisco cercano a la ciudad de Guadalajara.⁽⁴⁾

El ahualulco, también llamado *El Guadalajara* o *La Guadalajara*, es clara muestra de los enlaces musicales entre el Golfo y Occidente. Su presencia hasta hoy sugiere que se trata de un son de arrieros “de raíces bien hundidas en los siglos coloniales del territorio mexicano”.⁽⁵⁾



Ahualulco de Mercado, Jalisco.

⁽¹⁾ Aguirre Tinoco (1983:23-26).

⁽²⁾ Santos Castillo y López Romero (2001).

⁽³⁾ Aguirre Tinoco (1983).

⁽⁴⁾ También *Ahualulco* es una villa, cabecera del municipio del mismo nombre, en el estado de San Luis Potosí.

⁽⁵⁾ Pérez Montfort (1994).

♦ LA GUACAMAYA

La guacamaya es un son en compás de 6/8 – 3/4. El patrón rítmico básico se compone de ocho compases; el valor de corchea ($1/8 = \text{♪}$) marca el pulso del son.

I > frase IV

V7

El acorde de subdominante (IV o *tercera*) se usa para marcar la transición entre *primera* y *segunda* sin que sea imprescindible. Las frases melódicas y rasgueos de acompañamiento siguen, en su forma básica este patrón, en el que existe, cierta tendencia, a terminar el último compás en 3/4.

El canto está formado de *copla* y *estribillo*. La copla se compone de cuartetas, algunas quintillas y sextillas, octosílabas, cantada en dos partes en la forma *pregón-respuesta*. El *estribillo* está formado por cuartetas de métrica irregular (p. ej. 6-6-8-8 sílabas) y también se contesta.

Se presentan fragmentos de tres grabaciones de este son (\rightarrow *Índice de grabaciones*) interpretados por: Esteban Utrera (Dempster 2007), José Palma e Ildefonso Medel (E. Arrellín 1995), e Isidro Nieves (Dempster 2008).

COPLA:

Pobrecita guacamaya,
// *¡ay, qué lástima me da!* //
pobrecita Guacamaya.

Se acabaron las pitayas,
Y ahora sí ¿qué comerá?
Pobrecita guacamaya,
¡ay, qué lástima me da!

ESTRIBILLO:

Ay, vuela, revuela, vuela,
vuela palomita.
Y ¿cómo quieres que vuele,
si me faltan las alitas?

Las frases melódicas comienzan en el último tercio del primer compás; y finalizan al inicio de la siguiente *vuelta* o patrón encaadenado.

La *guacamaya*, al igual que un gran número de sones del repertorio, es un son *de montón*; para ser zapateado por mujeres exclusivamente. El zapateado característico de este tipo de sones, en su forma básica, se puede interpretar en compás de 3/4. Aunque con distinto fraseo, comparte con *El Butaquito* la misma estructura rítmica-armónica básica. También aparece como son de Tierra Caliente.⁽¹⁾

La *guacamaya*, junto con *El ahualulco*, *La manta* y *El butaquito*, está incluida entre los cien aires nacionales para piano (melodías populares intactas) compilados por Rubén M. Campos en 1928⁽²⁾.

En México existen dos especies de guacamaya: la roja (*Ara macao*) y la verde (*Ara militaris*).

La guacamaya roja habita en selvas de Oaxaca, Veracruz, Tabasco y Chiapas donde sólo quedan unos cientos. Tiempo atrás era una especie frecuente desde el norte de México hasta Brasil, y aún en décadas recientes habitaba en las riberas de algunos ríos de los estados de Tamaulipas, Veracruz, Tabasco y Campeche.

La guacamaya verde, más pequeña que la roja, es la más común en México. Su distri-

bución originalmente cubría desde el norte de México hasta Argentina. En nuestros días, su hábitat comprende la planicie costera del Golfo de México, los valles y las sierras del centro oeste del Pacífico, y la Sierra Madre del Sur, donde se asocia a selvas bajas y medianas, aunque a veces llega hasta los bosques de encinos y pinos.



Guacamaya roja (*Aras macao*).



Guacamaya verde (*Aras militaris*).

⁽¹⁾ *Cancionero Folklórico de México*, T. 5, 1985:185.

⁽²⁾ *El Folklore y la Música Mexicana*. Secretaría de Educación Pública, México, 1928.

♦ EL ZAPATEADO

El patrón básico de *El zapateado* está formado por dos compases (6/8 – 3/4) y se presenta con diferentes acentuaciones:

El pulso básico del son queda representado por el valor de la corchea ($1/8 = \text{♪}$). Al igual que en *El jarabe*, en *El zapateado* existe una tendencia a que el primer compás del patrón sea en 6/8 y el segundo en 3/4, sin excluir a ninguna de las variantes posibles (los dos compases del patrón en 6/8 ó en 3/4, ó en orden invertido 3/4 - 6/8). En la parte superior de los compases se indican los acordes de acompañamiento del son: V7 – I, ó *segúnda* – *primera*.

Las frases melódicas comienzan en la última corchea del primer compás del patrón; y finalizan al inicio del primer compás del patrón encadenado que corresponda.

El zapateado básico se compone de frases sincopadas –entre el primero y segundo compás– de un zapateado continuo que terminan al inicio del patrón básico encadenado.

El canto se compone de coplas sueltas (cuartetas, quintillas, sextillas y décimas) octosílabas, sin repetición ni estribillos. Las formas de frasear la copla son tanto regionales como personales del cantador.

COPLA:

Andándome yo pensando

// *cómo haría para quererte, //*

Andándome yo pensando.

Cuatro pájaros volando,

me dijeron que mi suerte

es seguir penar, penando

hasta que llegue mi muerte.

Se presentan cuatro ejemplos musicales de *El zapateado*. Las tres primeras grabaciones corresponden con solos de guitarra por parte de Esteban Utrera, Juan Pólito Báxin e Isidro Nieves (Dempster 2007, 2003 y 2008). Un fragmento de la grabación de este mismo son interpretado por Noé González García, A. Hidalgo *et al.* en los años 60 (Warman) se incluye también.


Como ya se mencionó antes, algunos estudiosos aceptan un parentesco, o relación muy estrecha, de sones como *El jarabe* y *El zapateado* con la música guajira cubana, en particular con el punto cubano y con el zapateo cubano.⁽¹⁾




El zapateo cubano.

⁽¹⁾ García de León (1991).

♦ *EL PÁJARO CÚ*

El patrón básico de este son se compone de cuatro compases de 6/8 – 3/4 con diferentes acentuaciones; el valor de corchea (1/8 = ) marca el pulso del son:

I > frase V7 IV



La secuencia armónica I – V7 – IV (*primera-segunda-tercera*) es característica de este son. Las frases melódicas y rasgueos de acompañamiento siguen, en su forma más básica los patrones básicos que se muestran. Existe una tendencia a que el primer compás del patrón sea en 6/8 y el último en 3/4. Las frases melódicas comienzan en el último tercio del primer compás; y finalizan al inicio de la siguiente vuelta o patrón encadenado.

El canto se compone de *copla* y dos *estribillos*. La *copla* pueden ser sextillas, quintillas o cuartetos octosílabos, cantada en dos partes en la forma pregón-respuesta. El primer *estribillo* se compone de cuartetos hexasílabos y no se responde; el segundo *estribillo* con cuartetos octosílabos.

COPLA:

*¿Qué pajarito es aquél,
// que canta en aquella lima? //*
*¿Qué pajarito es aquél?
Anda y dile que no cante,
que mi corazón lastima.
¿Qué pajarito es aquél,
que canta en aquella lima?*

ESTRIBILLO 1:

*Tírame una lima,
tírame un limón,
tírame la llave
de tu corazón.*

ESTRIBILLO 2:

*Y eres mi prenda querida,
mi prenda la más amada.
eres aquella paloma,
que canta en la madrugada.*

Se presentan de tres grabaciones de este son (→ *Índice de grabaciones*). El primer ejemplo es un fragmento de un solo de guitarra de Isidro Nieves (Dempster 2008) interpretando este son. Dos interpretaciones más de *El*

pájaro Cú por parte de Fidel Morales y Delio Morales y el grupo *Chacalapa* de Chacalapa, Chinameca (Velasco Ramírez 2000) y otra de Nazario Santos y el conjunto *Alma Jarocha del Blanco de Nopalapan*, (García Ranz 1986) completan los ejemplos musicales incluidos. La grabación del conjunto *Alma Jarocha* se realizó durante un fandango en Tlacotalpan.

En la versada conocida del son no se hace referencia a ningún ‘pájaro Cú’ en particular pero sí a pájaros y palomas constantemente. Por otra parte se afirma que el 60% de todas las aves mexicanas se pueden encontrar tan solo en Catemaco y la región de los Tuxtlas. Se han contado hasta 568 especies incluyendo aves oceánicas ó pelágicas y más de 200 migrantes. Los migrantes del norte como las palomas, vireos y otros que comparten aquí los bosques con los tucanes, los loros y los hormigueros negruzcos son anfitriones de otros residentes neotropicales incluyendo grandes colonias de aves acuáticas, de los gorriones, los halcones e incluso de los pinzones.

Un primer listado de las aves de Veracruz incluye a: tinamús, colimbos, zambullidores, pardelas, paiños, rabijuncos, bobos, pelícanos, cormorán, avetoros, garzas, gargetas, pedretes, ibis, espátulas, cigüeñas, zopilotes, pijije, gansos, patos, cercetas, mergos, águilas, gavilanes, milanos, aguilillas, halcones, caracaras, cernícalo, chachalacas, pavas, codornices, polluelas, rascones, pájaro cantil, caraos, grullas, chorlos, candeleros, avocetas, jacanas, patamarrillas, playeros, zarapitos, picopandos, costureros, agachonas, falaropo, salteador, gaviotas, cha-

rranes, rayadores, palomas, tórtolas, pericos, guacamayas, loros, cuclillos, correcaminos, garrapateros, tecolotes, búhos, chotacabras, tapacaminos, vencejos, bienparados, ermitaños, fandangueros, colibríes, esmeraldas, zafiros, zumbadores, trogones, momotos, martín-pescadores, bucos, jacamares, tucanetas y tucanes, carpinteros, breñeros, picoleznas, hojarasqueros, trepatroncos, batarás, hormigueros, mosqueros, espatulillas, pibis, papamoscas, luises, tiranos, saltarín, titiras, manaquines, alcaudones, vireos, verdillos, charas, alondras, golondrinas, carboneros, sastrecillos, sitas, trepadores, matracas, chivirines, mirlos, reyezuelos, soterillos, perlitas, azulejos, clarines, zorzales, mirlos, maulladores, centzontles, cuitlacoques, mulato, estorninos, bisbitas, capulíneros, oco-teros, chipes, parulas, chinchineros, tángaras, eufonías, semilleros, gorriones, atlapetes, rascadores toquis, zacatoneros, juncos, escribanos, picureros, picogordos, cardenales, colorines, arroceros, tordos, praderos, zanates, bolseros pinzones, picotuartos y jilgueros.



Paloma viejera

♦ EL BALAJÚ

El patrón básico de *El balajú* se compone de ocho compases de 6/8 – 3/4; en cada compás, el valor de corchea (1/8 = ♩) marca el *pulso* del son:

I > frase V7 I (I7)

IV (II7) V7 (V) (V7)

En la parte superior del patrón se indican la secuencia armónica del son: I–IV–V7 ó *primera–tercera–segunda*. Entre paréntesis se indican los acordes de transición (I7, II7 y V) que se utilizan por algunos músicos o en ciertos estilos. Las frases melódicas y rasgueos de acompañamiento siguen, en su forma más básica, los patrones básicos que se muestran. Al igual que en otros sonos, existe una tendencia a que el primer compás del patrón sea en 6/8 y el último en 3/4.

Las frases melódicas comienzan en el último tercio del primer compás; y finalizan al inicio de la siguiente *vuelta* o patrón encadenado.

El canto se compone de *copla* y *estribillo*. La copla se compone de sextillas octosílabas, cantada en dos partes en la forma *pregón-respuesta*. El estribillo se compone de cuartetas octosílabas y también se contesta; usualmente con un verso diferente al primero. En el disco se presenta grabaciones de este son interpretada por diferentes músicos.⁽¹⁾

COPLA:

Balajú siendo guerrero
 // *se embarcó para guerrear. //*
Balajú siendo guerrero.
Le dijo a su compañero:
“Vámonos a nevegar
a ver quién sale primero
al otro lado del mar”.

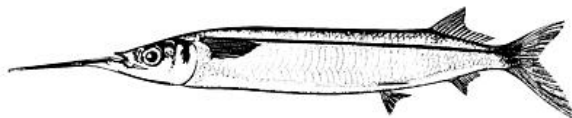
ESTRIBILLO :

Ariles y más ariles,
ariles de aquel que fue
a darle agua a su caballo,
y se le murió de sed.

⁽¹⁾ → Índice de grabaciones al final de este libro.

Se incluyen tres ejemplos del *El balajú* (→ *Índice de grabaciones*). El primero es un fragmento de la grabación realizada por Andrés Vega, Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco de este son en 1981. Los otros ejemplos corresponden con fragmentos de solos de guitarra de Estaban Utrera e Isidro Nieves (Dempster 2007 y 2008), interpretando este son.

De acuerdo con Aguirre Tinoco, con el nombre de *balajú* se conocía en el mar de las Antillas a una especie de goleta americana, así como en las costas de Vizcaya a un buque pequeño.⁽²⁾ Por otra parte en la zona de Florida, Bahamas y el Caribe, llaman *balajú* o *ballyhoo* (en inglés), a cierto pez muy rápido que abunda por esas costas.



Hemiramphus brasiliensis, *balajú*, *ballyhoo*.

⁽²⁾ Aguirre Tinoco (1983:63).

Tanto el nombre ‘balajú’ como los versos que empiezan “*Balajú se fue a la guerra...*” y “*Balajú siendo guerrero...*” sugieren fuertemente que el son es una derivación del romance español *Mambrú se fue a la guerra*⁽³⁾; en realidad un romance de origen francés dedicado al duque de Marlborough o *Mambrú*;⁽⁴⁾ en España debió haberse introducido con la llegada de los borbones. Sin embargo la versada característica de *El balajú* esta impregnada de evocaciones marineras: peligros de la navegación, búsquedas o la guerra en el mar.



El duque de Marlborough o “Mambrú”.

⁽³⁾ Mendoza (1939:31), Baudot y Méndez (1997:81).

⁽⁴⁾ Compuesto por los soldados franceses tras la batalla de Malplaquet (1709), en la que se enfrentaron franceses y británicos, al dar por muerto a su gran enemigo John Churchill, duque de Marlborough. La canción tenía una gran intención burlesca. La melodía de la canción es más antigua; se especula si la canción pudiera ser de origen árabe, llevada a Francia por los cruzados!.

♦ EL FANDANGUITO

El fandanguito, o *El fandanguillo*, es un son que desgraciadamente ya no se baila (son de parejas) en la actualidad en fandangos ni se toca mucho. El patrón básico del son se compone de dos compases de 6/8 – 3/4; el valor de corchea ($1/8 = \text{♪}$) marca el pulso del son:

V7 > frase i iv

V7 > frase i VIIIV I

Existe una fuerte tendencia a que el primer compás del patrón sea en 6/8 y el segundo en 3/4. El son se interpreta, comúnmente, en modo menor con los acordes: V7 – i – iv (*segunda – primera menor – tercera menor*); algunos músicos alternan esta última secuencia con la secuencia armónica: V7 – i – VII – VI. Los acordes VII y VI, correspondientes al 7º y 6º grado de la tonalidad (en tono de Do menor corresponden con los acordes de Sib mayor y Lab mayor respectivamente). Las frases melódicas comienzan en el último tercio del primer compás.

El canto está formado de *copla* y *estribillo*. La copla se compone de cuartetas, algunas quinti-llas y sextillas, octosílabas, cantada en dos partes en la forma *pregón-respuesta*; el estribillo de pareados decasílabos, o irregulares de 10, 11 ó 12 sílabas, y también se contesta (usualmente con un verso diferentes al primero).

COPLA:

// Señores ¿qué son es éste? ; //
 // Señores, El fandanguito. //
 Señores ¿qué son es éste? ;

// La primera vez que lo oigo, //
 ; válgame Dios, qué bonito!
 Señores ¿qué son es éste? ;
 Señores, El fandanguito.

ESTRIBILLO:

// Este vaso me huele a vino: //
 vuelta le doy que me desafino.
 // Y este vaso me huelo a coco: //
 vuelta le doy que me vuelvo loco.

Se sabe que en los fandangos *El fandanguito* se tocaba con *desenajadas*. Después de la *copla* y *estribillos* y al grito de ¡*bomba!* se detenía música y baile, para recitarse versos con metro octosílabo (*copla* o *décima glosada*) dedicados sea *a los hombres* o *a las mujeres*. Se simula una desaveniencia entre alguna pareja de bailadores (ella le reclama

a él, y él se disculpa y trata de contentar a su pareja). Al terminar el recitador, continúa la música para ser interrumpida con otra bomba para escucharse más piropos, reclamos y desenojos.⁽¹⁾

No se cuenta con muchas versiones grabadas de *El fandanguito*; se presentan tres versiones en estilos diferentes. El primer ejemplo es un fragmento de la interpretación de Andrés Alfonso y Julián Cruz grabada por José Raúl Helmer (circa 1963); en esta interpretación se recitan bombas. Una versión muy diferente en modo mayor es la interpretada por Dionisio Vichi, Juan Zapata, Angel y Francisco Trujillo grabada en los años 60 por Arturo Warman. Una versión moderna del son, es la interpretada por Ramón Gutiérrez y Laura Reboloso grabada en estudio en 1997.

De acuerdo con Aguirre Tinoco también se conoció este son como *El huapanguillo*. Por otra parte existe la versión huasteca de *El fandanguito*, fuertemente emparentada con la versión jarocho, desde luego sin estribillo y las coplas no se contestan. La versión huasteca se caracteriza entre otros elementos por alternar entre el modo mayor y menor en la interpretación del son; actualmente no existe un equivalente a las *desenajadas* en la tradición huasteca cuando se interpreta *El fandanguito*.



⁽¹⁾ Aguirre Tinoco (1983: 46).

♦ LA MORENA

En el son *La morena* el patrón rítmico básico se compone de cuatro compases de 6/8–3/4; el pulso básico del son queda representado por el valor de la corchea ($1/8 = \text{♪}$):

i > frase (iv) V7

El son se interpreta en modo menor utilizando la secuencia armónica: i– (iv)– V7 ó *primera menor–tercera menor–segunda*. El acorde de subdominante, iv ó *tercera menor*, se usa para marcar la transición entre primera y segunda sin que éste sea imprescindible. Las frases melódicas comienzan en el último tercio del primer compás. Al igual que en otros sones, existe una tendencia a que los primeros compases del patrón sea en 6/8 y el último, en particular, en 3/4.

El canto está formado de *copla*, *estribillo* y *descante*. La *copla* se compone de cuartetas y sextillas octosílabas, cantada por pares de versos, en la forma pregón-respuesta. La *copla* se remata con un pequeño *estribillo* de dos versos octosílabos que también se contesta cada uno. El *descante* tiene un patrón armónico formado por doce compases (i – iv – i – V7 – i – V7) sobre el que se canta, por lo general, una sextilla octosílabas. Los últimos 4 compases del *descante* (i – V7) corres-

ponden con el patrón básico del son, sobre el que se colocan las dos frases finales de la sextilla cantada, quedando así encadenados.

Existen versiones de este son en modo mayor (→ *Discografía*). En algunas estilos o interpretaciones el son se toca integralmente en modo menor y el *descante*

se toca en modo mayor, como la versión interpretada por Noé González de los años 60 (→ *Índice de grabaciones*).

En los estilos *llaneros* este son también se *mayorea* o *menorea* (cambios de modo durante su interpretación). En algunos arreglos o estilos se utiliza el *descante* puramente instrumental, sin cantar, como final del son. Por otra parte existe la obra titulada *Coplas a mi morena*, atribuida a Lorenzo Barcelata, basada en el son *La morena*, compuesta de estrofas de diálogo competitivo entre dos supuestos improvisadores e interpretada en el estilo *jarocho típico*.

COPLA :

*Una morena me dijo,
que la llevara yo abajo.*

respuesta

Y yo le dije morena:

que te lleve quien te trajo.

respuesta

$\begin{matrix} 6 & 3 \\ 8 & 4 \end{matrix}$

i > frase iv/IV

i/I V7

i/I (iv/IV) V7

ESTRIBILLO:

Mi morena, morenita;
respuesta
y vuelvo a decir morena..
respuesta

DESCANTE:

Por esta calle me voy,
y por la otra doy la vuelta,
a ver si puedo cortar
un tulipán de tu puerta
no seas ingrata conmigo:
déjame la puerta abierta.

Se incluyen como ejemplos la interpretación de Esteban Utrera (Flores Herrera, 1998), solo de guitarra de son; un fragmento de la grabación clásica de Noé González García con guitarra de son, Benito González

y Antonio García de León con jaranas (Warman, años 60); y una interpretación de Juan Regalado y Elías Meléndez (Celso Duarte, 2004).

En el siglo XVI, *discante*, del latín *discantus*, *discantare*, se utilizaba para designar los instrumentos de voz aguda (soprano) dentro de una familia instrumental (*discantus*, *altus*, *tenor* y *bassus*). Para 1726, el *Diccionario de Autoridades*⁽¹⁾ indica que *discantar* “en la Música vale echar el contrapunto sobre algún passo”, y también “concierto de Música, especialmente de instrumentos de cuerdas”, señalando a su vez que *discante* es una “especie de guitarra pequeña, que comúnmente se llama tiple”.

⁽¹⁾ Ramón Andrés (1995: 136).

♦ *EL CASCABEL*

El patrón básico de *El cascabel* se compone de cuatro compases de 6/8 – 3/4; el valor de corchea ($1/8 = \text{♪}$) marca el pulso del son:

i > frase V7

i > frase V7

El son se interpreta, en modo menor y se acompaña con la secuencia armónica: i – V7, ó *primera* (menor)–*segunda*. Las frases melódicas comienzan en la segunda mitad del primer compás (tres últimas corcheas del compás), y finalizan al inicio de la siguiente vuelta o patrón encadenado.

El canto está formado de *copla* y *estribillo*. La copla se compone principalmente de sextillas octosílabas, cantada en dos partes en la forma *pregón-respuesta*. El estribillo se compone de tercetos o cuartetas octosílabas y también se contesta (usualmente con versos diferentes al del primer estribillo).

COPLA :

Yo tenía mi cascabel
 // *con cinco cascabelitos.* //
Yo tenía mi cascabel

// *Y como era de oropel, //*
se lo di a mis hermanitos,
para que jueguen con él
y se diviertan solitos.

ESTRIBILLO :

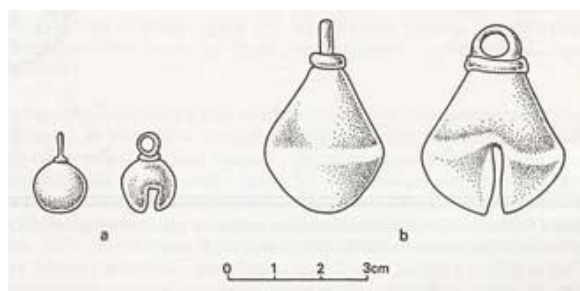
// *¡Ay, cómo rezumba y suena //*
 // *rezumba y va rezumbando //*
mi cascabel por la arena!

Existe también versiones del *El cascabel* en modo mayor, así como en modo menor *mayoreada* (partes instrumentales que se interpretan en el modo mayor del tono).

Se presentan tres ejemplos de este son (→ *Índice de grabaciones*). El primero a cargo de Andrés Vega, guitarra solista, grabado por Guillermo Pous en 1995; el segundo, también un solo de guitarra de Isidro Nieves (Dempster 2008,); y por último, un fragmento de la interpretación que hacen Pedro Gil con guitarra de son y Luis Campos con jarana tercera de este son (grab. 1982, García Ranz) en un estilo llanero muy marcado.

Dentro del repertorio de sones y gustos de Guerrero (sones calentanos del Balsas) existe una versión de *El cascabel* (sin estri-billo y las coplas no se contestan).

Se considera que *El cascabel* es uno de los sones más antiguos del repertorio jarocho, presente en el litoral del Sotavento desde principios del siglo XVIII⁽¹⁾.



⁽¹⁾ A. García de León (2001:17).



Isidro Nieves Hernández

San Juan Evangelista, 2008, (foto A. Dempster).

APÉNDICE II RECOMENDACIONES PARA SEGUIR APRENDIENDO

*Corté la flor del amate
por lo bonito que olía;
en medio tenía un letrero,
que clarito me decía:
no desmayes guitarrero,
firme como el primer día.*

DEDICAMOS este último capítulo para incluir una serie de comentarios y recomendaciones generales que sirven de guía para continuar aprendiendo la guitarra de son y el repertorio de sones jarochos.

La recomendación más importante es, desde luego, la de NO comenzar a estudiar y aprender otro *tono* de la guitarra de son, hasta que adquiera un conocimiento y dominio apreciable del tono *por cuatro*, a lo cual añadiríamos el que aprenda otra docena de sones del repertorio.

Para ello sugerimos:

1. Dominar los 12 sones estudiados. Para ello y con los patrones que aprenda de este libro deberá hacer una versión propia de cada uno de los sones estudiados que incluya una introducción clara que declare al son y marque la entrada del acompañamiento con jarana(s) así como un final instrumental del mismo. Ensaye los finales, por lo general éstos se descuidan mucho.⁽¹⁾ En buena medida es

obligación del guitarrero el marcar claramente las salidas o finales de cada son que toca.

2. Profundizar en los 12 sones estudiados y enriquecerlos. Los patrones incluidos en este libro –ya sea por motivos didácticos o por considerarlos representativos de cada uno de los sones–son una muestra de un universo muy vasto. Será tarea del nuevo músico encontrar y componer variantes propias de cada uno de los sones. Esperamos que los patrones presentados sean punto de inicio a nuevas formas y creaciones. Por otra parte, en muchos casos, no son suficientes para tocar una versión completa del son; será necesario incluir y enriquecer los sones con patrones de transición (por ejemplo, para no pasar bruscamente de un patrón en primera posición a otro en tercera posición), o desarrollando a partir de varios de los patrones presentados (trinos, tangueros, etc). Los patrones que el músico componga deben, en mayor o menor grado, declarar el son. Recordamos las palabras de Arcadio Hidalgo cuando decía: *Siempre hay que declarar el son... un guitarrero no debe confundirse.*⁽²⁾

⁽¹⁾ Cuando que en otros géneros regionales del son mexicano los finales están bien definidos musicalmente y marcados con precisión.

⁽²⁾ Juan Pascoe (2003: 30).

Habrá que recordar también las palabras de Constantin Brailoiu con respecto a la riqueza de los géneros musicales populares y que aplica perfectamente al caso del son jarocho⁽¹⁾:

La melodía popular (...) sólo existe verdaderamente en el momento en que se la canta o se la interpreta, y sólo vive por la voluntad de su intérprete y de la manera por él deseada (...) Creación e interpretación, aquí se confunden (...) en una medida que la práctica musical fundada en el escrito o el impreso ignora completamente (...)

Escuche otras versiones de los sones estudiados (→ *Discografía*).

3. Aprenda a jaranear los sones. Es raro requintero o guitarrero que no sepa también jaranear los sones que toca. Saber jaranear, cantar, así como zapatear los sones, ayuda a tocar mejor la guitarra de son.
4. Aprenda otros sones *por cuatro*. Empiece con sones que tengan cierta similitud –ya sea rítmica o armónicamente– con los sones que ya conoce y domina. Por ejemplo, una vez que aprenda a tocar *La guacamaya* resulta una tarea más sencilla aprender *El butaquito* (cuyo patrón rítmico-armónico es muy similar aunque

diferente su declaración). Hacemos una relación entre algunos de los sones estudiados y otros sones del repertorio con los que tienen alguna similitud. Esto con el propósito de que, una vez aprendidos los primeros, el músico avanzado tenga una guía de cuales otros sones puede seguir aprendiendo.

El piojo o María Cirila. Aunque este es un son en compás binario simple, comparten la misma secuencia armónica (IV-I-V7-I) con varios sones del repertorio en compás 6/8-3/4, como por ejemplo:

*Los enanos, Los panaderos,
La tuza, El gallo y El valedor.*

El pájaro C . El patrón rítmico básico, en compás 6/8-3/4, de este son se repite de manera similar en muchos sones de montón:

*El siquisirí, La tarasca,
El pájaro carpintero, El trompito...*

El balajú. La secuencia rítmica-armónica de este son, I-(I7)-IV-(II7)-V7, la comparte también el descante de *El aguanieve* y de *El pájaro carpintero*.

La morena. El patrón básico de este son lo comparten muchos sones de montón en modo menor, por ejemplo:

*Los juiles, La candela,
El coco, El cupido...*

⁽¹⁾ Brailoiu, C., *Esbozo de un método de folclore musical*. Citado por B la Bartók (1979).

El patrón rítmico armónico de *Los pollos* (iv- i- V7- i) es similar a los primeros ocho compases del descante de *La morena*.

El patrón rítmico-armónico de *El jarabe* es similar al de *El canelo*. Lo mismo se puede decir del patrón básico de *El cascabel* y *Las poblanas*.

Otros sones del repertorio tradicional que sugerimos aprenda también son: *La manta*, *El palomo*, *El buscapiés*, *El toro zacamandú*, *La Petenera*...

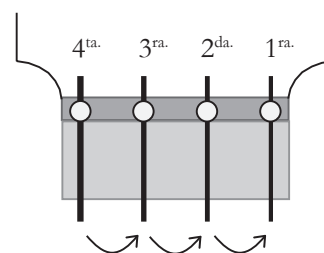
- Continuar aprendiendo el tono *por dos*. Resulta más conveniente estudiar y dominar los tonos *por cuatro* y *por dos* antes de aprender el tono *por variación*. Desde un punto de vista técnico, los tonos *por cuatro* y *por dos*, se complementan mutuamente, de tal manera que todo el conocimiento que se adquiriera de estos dos tonos se conjuga para estudiar el tono *por variación*.

❖ *Cómo tocar en otros tonos*

Cuando la guitarra de son está encordada para tocar *por cuatro* en Do,⁽²⁾ p. ej. un requinto jarocho, difícilmente se podrá subir más de dos tonos, hasta Mi, sin que las cuerdas queden demasiado tensas, inclusive con el peligro de dañar al instrumento; o al contrario, bajar más de dos tonos, hasta Lab o

Sol, sin que las cuerdas resulten muy flojas, con poca tensión y el instrumento con poco volumen. Aun cambiando la encordadura de la guitarra existen ciertos límites físicos marcados por la misma naturaleza del instrumento. Por lo tanto, para tocar en otros tonos, por ejemplo en Fa o Sol, existen dos alternativas:

A. Cambiar de guitarra de son. Una *guitarra cuarta* o un *medio requinto* se puede afinar *por cuatro* en Fa o Sol sin dificultad.



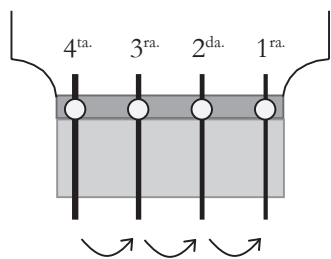
temple: 1 2½ 2½

por cuatro
 grados del tono: 1° 2° 5° 1°
(grave) (agudo)
 en Do: Do Re Sol Do
 en Fa: Fa Sol Do Fa
 en Sol: Sol La Re Sol

B. Con la misma guitarra de son afinada *por cuatro* en Do, sin cambiar de afinación, se puede tocar en Fa. Para ello se debe tocar *por dos*. La escala *por dos* se forma a partir de la nota que produce la 3ra. cuerda pisada en el tr. 3.⁽³⁾ Ese punto sobre el diapasón es la primera nota, o tónica de la escala *por dos*; la nota dominante o 5° grado de la escala se tiene en las cuerdas 4ta. y 1ra. al aire:

⁽²⁾ Ver Libro I, Capítulo 1.

⁽³⁾ Esa nota es Fa, si la guitarra está afinada para tocar *por cuatro* en Do.



temple: 1 2 1/2 2 1/2

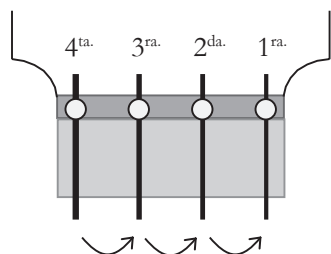
por dos
grados del tono: 5° 6° 2° 5°
(grave) (agudo)

en Do: Sol La Re Sol

en Fa: Do Re Sol Do

en Sol: Re Mi La Re

Por otra parte, con la guitarra afinada *por cuatro* en Do, se puede tocar en Sol cambiando ligeramente la afinación y tocando *por variación*. Para ello se tendrá que bajar la 4^{ta} cuerda hasta Sol (grave).⁽⁴⁾



temple: 3 1/2 2 1/2 2 1/2

por variación
grados del tono: 1° 5° 1° 4°
(grave) (agudo)

en Do: Do Sol Do Fa

en Fa: Fa Do Fa Sib

en Sol: Sol Re Sol Do

El temple de la guitarra para tocar *por variación* debe ser: 3 1/2 - 2 1/2 - 2 1/2.⁽⁵⁾ La escala se construye a partir de la nota que produce

la 4^{ta} cuerda al aire -1° grado o tónica de la escala *por variación*-, misma que se repite una octava arriba en la 2^{da} cuerda al aire. La nota dominante ó 5° grado de la escala se encuentra como bordón en la 3^{ra} cuerda al aire:

❖ *Tablatura compuesta*

La tablatura simple utilizada en el libro, se apoya en la escritura en paralelo de las notas en el pentagrama con su duración precisa, junto con silencios y otras indicaciones rítmicas adicionales. Parte de esta notación utilizada en el pentagrama puede trasladarse a la tablatura.

Tres diferentes declaraciones para guitarra *por cuatro* de *El siquisirí* se presentan a continuación. El *patrón melódico # 1*, que conocemos por don Esteban Utrera, está escrito en paralelo en pentagrama y en tablatura compuesta. En los *patrones #2* y *#3*, también muy comunes para declarar *El siquisirí*, se utiliza únicamente la tablatura compuesta, en la que se indica la duración precisa de las notas.

⁽⁴⁾ El Sol (agudo) se tiene en la 2^{da} cuerda al aire.

⁽⁵⁾ Relación de intervalos de las cuerdas al aire.

El siquisirí

Patrón melódico #1, tema en 1ra. posición. (Esteban Utrera)

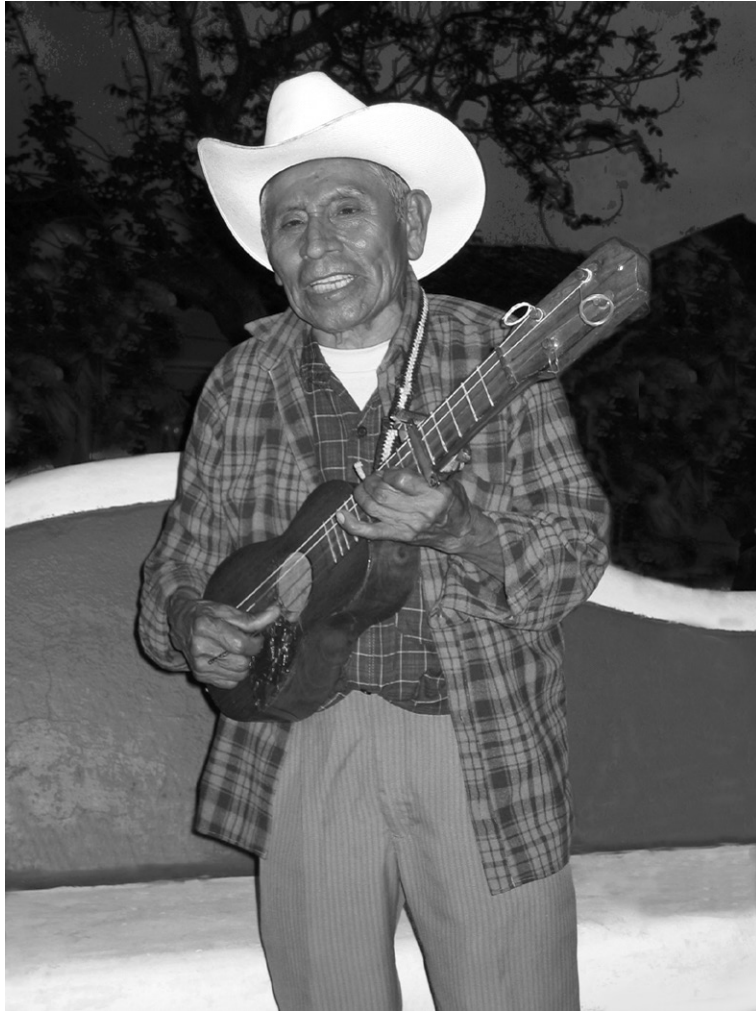
digitación: 3 0 0 1 3 0 1 3 0 1 0 3 1 0 0 1 0 0 1 2 0 1 2 1
 -> 1ra.p.

Patrón melódico #2, tema en 1ra. posición.

digitación: 0 1 3 0 3 1 4 1 3 0 4 1 3 0 0 1 3 1 0 1 3 0 1 3
 -> 1ra.p.

Patrón melódico #3, tema en 1ra. y 2da. posición.

digitación: 0 3 1 4 1 3 0 4 1 2 1 4 2 4 1 2 1 4 2 1 3 0 1 3
 -> 1ra.p. -> 2da.p. -> 1ra.p.



Dionisio Vichi Mozo

Tlacotalpan, Candelaria 2003, (foto F. García R.).



Félix Baxin Escribano

El Hato, Santiago Tuxtla, 2003, (foto R. Vázquez).

◆ 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 (bemolés 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.

BEQUADRO. 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 adquiera toda su magia. Para el interprete será necesario adquirir una buena técnica de su instrumento.

FRECUENCIA: Número de ciclos por segundo.

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 *aumentada*. Los unísonos, octavas, cuartas y quintas 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 (es decir, orden en que están dispuestos los tonos y semitonos de una escala). Durante el medioevo se distinguieron ocho modos, que 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 la nota sobre el diapasón a partir de la cual se construye la escala (tónica); y así todos los demás puntos del *tono* sobre el diapasón, 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

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo.

1989. *La población negra de México. Estudio etnohistórico*. Obra antropológica. tomo II, 3ra. ed. corregida y aumentada, FCE, México.

AGUIRRE TINOCO, Humberto.

1983. *Sones de la tierra y cantares jarocho*. Premio Editora, México.

ANDRÉS, Ramón.

1995. *Diccionario de instrumentos musicales*. Bibliograf, Barcelona.

BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo.

1952, *La música popular de arpa y jarana en el sotavento veracruzano. 1907-1944*, Rev. Universidad Veracruzana, año I, enero-marzo, México.

BARTÓK, Béla.

1979, *Escritos sobre música popular (1907-1944)*, Siglo XXI, México.

BAUDOT, Georges y MENDEZ, María A.

1997. *Amores Prohibidos. La palabra condenada en el México de los Virreyes, Siglo XXI* Editores, México.

DANHAUSER, A.

1941. *Teoría de la Música*, Texto Conservatorio Nacional, México.

FRENK ALATORRE, *et al.*

1985. *Cancionero Folklórico de México*, Tomo 5, Antología, Glosario, Índice. Colegio de México, 1ª edición.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio.

1991. *La isla de los tres mundos*. en La Jornada Semanal. Nueva Época, 93/24 marzo, México.

2001. Notas al disco compacto: *A la trova más bonita de estos nobles cantadores...* Grabaciones en Veracruz de José Raúl Hellmer. Fonoteca INAH No. 39, México, 1ª edición.

KÁROLYI, Ottó.

1976. *Introducción a la Música*, serie El Libro de Bolsillo, Num. 607, Alianza Editorial, Madrid.

MENDOZA, Vicente T.

1939. *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, UNAM, México.

MONCADA GARCÍA, Francisco.

1966. *Teoría de la Música*, Ricordi, Ediciones Framong, México

PASCOE, Juan.

2003. *La Mona*. Universidad Veracruzana, Xalapa, México.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo.

1994. Notas al disco *Encuentro de Jaraneros Vol. 5*. Discos Pentagrama, México.

SALDIVAR, Gabriel.

1934. *Historia de la música en México*. Biblioteca Enciclopédica del Estado de México. Edición facsimilar.

SHEEHY, Daniel.

1979. *The Son Jarocho: The History, Style, and Repertory of a Changing Mexican Musical Tradition*. Tesis Doctoral, Univ. Calif., Los Angeles.

♦ DISCOGRAFÍA SELECTA

A continuación se enumeran, para cada son, las grabaciones de diferentes intérpretes y estilos que recomendamos escuchar. Las claves entre paréntesis (O, K.3, etc) son una referencia que indica el disco L.P., disco compacto o cassette en el que se encuentra grabado el ejemplo. Al final de las listas por son se presentan las referencias discográficas completas.

EL PIOJO O MARÍA CIRILA

- Grupo Son de Santiago, Vol. 1, (E).
- Juan Pólito Baxin, *Guitarra de son* (H.4).
- Grupo Los Campechanos, *Pascuas y...*(K3).

EL COLÁS

- Los Vichi, *Y mi verso quedará...* (→ H.1).
- Grupo Los Panaderos (I.2).
- Grupo Son de Santiago, Vol. 2 (E).
- Grupo Río Crecido (U).
- Grupo Los Utrera (V.1).
- Grupo Mono Blanco (R.2).
- Grupo Los Auténticos Parientes (K1).
- I. Reyes y E. Lázaro, *Las Voces...*(F).
- Esteban Utrera, *Guitarra de son* (H.5).
- Isidro Nieves, *Guitarra de son* (H.6).
- Grupo El Aguacate, *Enc. Leoneros* (AB.1).
- G. Santa Rosa, *E. Leoneros* (AB.2).
- Francisco Montoro, *Encuentro...*(O.4).
- Conjunto Tacoteno, *Encuentro...*(O.2).
- Fco. Hernández, *Un requinto...* (Ñ).
- Lino Chávez y Conjunto Medellín (Z.1).
- Conjunto Balajú de Alfredo Kaiser (Y).
- Conjunto Alma Jarocha (AA).

EL JARABE (LOCO)

- A. Hidalgo y su grupo, INAH-15 (A.2).
- A. Hidalgo y G. Mono Blanco (Q.2).
- Esteban Utrera, *Guitarra de son* (H.5).
- Grupo Son de Madera (W.2).
- Hnos. Rosas, *Folklore Mexicano...* (B).
- Hnos. Rosas, INAH-39 (A.3).
- Grupo Los Auténticos Parientes (K.1).
- L. Rascón y R. G., *Sones Campesinos* (C).
- Lino Chávez y Conjunto Medellín (Z.1).
- Conjunto Alma Jarocha (AA).
- Conjunto Los Jarochos, *La Iguana* (D).

LA BAMBA

- A. Hidalgo y su grupo, INAH-6 (A.1).
- Grupo San Martín, *Sones Campesinos*. (C).
- D. Vichi y su grupo, *La Iguana*. (D).
- Grupo Río Crecido (U).
- Grupo San Martín, *Y mi verso quedará..* (H.1).
- Grupo San Martín de los Hnos. Baxin (I.1).
- Grupo Los Auténticos Parientes (K.1).
- Juan Regalado, *Soneros del Tesechoacán* (N).
- Juan Pólito Baxin, *Guitarra de son* (H.4).
- Esteban Utrera, *Guitarra de son* (H.5).
- Isidro Nieves, *Guitarra de son* (H.6).
- A. Hidalgo y G. Mono Blanco (Q.2).
- Grupo Mono Blanco (R.3).
- Grupo Tacoteno (S).
- Grupo Los Utrera (V.2).
- Conj. San Basilio Suchil, *Encuentro...* (O.1).
- Delio Morales y L. Oseguera, *Las Voces..* (F).
- Tío Yono, *Enc. Leoneros* (AB.1).
- Grupo Comejen, *Enc. Leoneros* (AB.1).
- Chacalapa Viejos, *E. Leoneros* (AB.2).
- Quiamoloapan, *E. Leoneros* (AB.3).

- Los Arizmendi, *Sones indígenas...* (K4).
- Andrés Huesca y sus Costeños (X).
- Lino Chávez y Conjunto Medellín (Z.1).
- Conjunto Balajú de Alfredo Kaiser (Y).
- Conjunto Alma Jarocha (AA).

EL AHUALULCO

- Grupo de Tilapan, *Sones Campesinos* (C).
- Hnos. Baxin, *Las Voces...* (F).
- Grupo Son de Santiago, Vol. 2 (E).
- Grupo San Martín de los Hnos. Baxin (I.1).
- Polo Azamar,.. *Soneros del Tesechoacán*, (N).
- *Juan Pólito Baxin, Guitarra de son* (H.4).
- *Esteban Utrera, Guitarra de son* (H.5).
- Grupo Mono Blanco (R.1).
- Grupo Los Utrera (V.2).
- Los Cobos, *Enc. Leoneros* (AB.2).
- Grupo Tacoteno (S).
- Conj. Hnos. Rodríguez, *Encuentro...* (O.1).
- G. Cultivadores del Son, *Encuentro...* (O.4).
- Jaraneros de Ojitlán, *Sones indígenas...* (K4).
- Andrés Huesca y sus Costeños (X).
- Lino Chávez y Conjunto Medellín (Z.2).
- Conjunto Alma Jarocha (AA).

LA GUACAMAYA

- Teófilo Blanco, *Folklore Mexicano...* (B).
- D. Vichi, Zapata y Trujillo, INAH-6 (A.1).
- Grupo Son de Santiago, Vol. 1 (E).
- Grupo Río Crecido (U).
- U. Indígena, Sta. Rosa, *Sones Campes...*(C).
- D. Vichi y su grupo, *Y mi verso qued.*(H.1).
- Fco. Hernández, *Un requinto...* (Ñ).
- Grupo Los Auténticos Parientes (K1).
- *Juan Pólito Baxin, Guitarra de son* (H.4).
- *Esteban Utrera, Guitarra de son* (H.5).

- *Isidro Nieves, Guitarra de son* (H.6).
- Macario A... *Soneros del Tesechoacán*, (N).
- El Blanco Nopalapan, *E. Leoneros* (AB.2).
- Loma de Uxhuapan, *E. Leoneros* (AB.3).
- Los Cervantes, *Sones indígenas...* (K4).
- Los Andaluces, *Sones indígenas...* (K4).
- Grupo Son de Madera (W.2).
- Lino Chávez y Conjunto Medellín (Z.2).
- Conjunto Balajú de Alfredo Kaiser (Y).
- Conjunto Alma Jarocha (AA).

EL ZAPATEADO

- A. Hidalgo y su grupo, INAH-6 (A.1).
- Fam. Alfonso, *Folklore Mexicano...* (B).
- Julián Cruz, *Folklore Mexicano...* (B).
- R. Parroquín, INAH-6 (A.1).
- R. Parroquín y D. Yepes, INAH-39, (A.3).
- Grupo Son de Santiago, Vol. 1 (E).
- Grupo Los Auténticos Parientes (K1).
- *Juan Pólito Baxin, Guitarra de son* (H.4).
- *Esteban Utrera, Guitarra de son* (H.5).
- *Isidro Nieves, Guitarra de son* (H.6).
- Camaroneros, *E. Leoneros* (AB.2).
- Grupo Los Utrera (V.2).
- Quiamoloapan, *E. Leoneros* (AB.3).
- Soneros de Chacalapa, *E. Leoneros* (AB.3).
- Lino Chávez y Conjunto Medellín (Z.2).
- Conjunto Balajú de Alfredo Kaiser (Y).

EL PÁJARO CÚ

- Los Vichi, *Y mi verso quedará...* (H.1).
- Grupo Río Crecido (U).
- Grupo San Martín, Hnos. Baxin (I.1).
- Grupo Cultivadores del Son (G).
- Grupo Chacalapa, *Sones de Muertos...* (K.2).
- A. Hidalgo y G. Mono Blanco (Q.1).

- Polo Azamar,...,*Soneros del Tesechoacán*, (N).
- Juan Pólito Baxin, *Guitarra de son* (H.4).
- Esteban Utrera, *Guitarra de son* (H.5).
- Isidro Nieves, *Guitarra de son* (H.6).
- Francisco Hernández, *Un requinto...* (Ñ).
- G. Chacalapa Viejos, *Enc. Leoneros* (AB.1).
- Grupo Mono Blanco (R.1).
- Grupo Los Auténticos Parientes (K.1).
- Los Cobos, *E. Leoneros* (AB.3).
- Grupo Los Utrera (V.1).
- Son de donde brama..., *E. Leoneros* (AB.2).
- Los Ramírez, *Sones indígenas...* (K.4).
- Los Ramírez, *Son de Soteapan*. (K.5).
- Andrés Huesca y sus Costeños (X).
- Lino Chávez y Conjunto Medellín (Z.1).
- Conjunto Balajú de Alfredo Kaiser (Y).
- Mandinga, ..*El son mexicano* (AD).

EL BALAJÚ

- A. Hidalgo y G. Mono Blanco (Q.1).
- Grupo Son de Santiago, Vol. 1 (E).
- E. Utrera y L. Rascón, *Las Voces...* (C).
- J. Zapata e I. Medel, *Y mi verso qued..*(H.1).
- Esteban Utrera, *Guitarra de son* (H.5).
- Isidro Nieves, *Guitarra de son* (H.6).
- Francisco Hernández, *Un requinto...* (Ñ).
- Grupo Son de Madera (W.2).
- Grupo Los Auténticos Parientes (K.1).
- Grupo Río Crecido (U).
- Grupo San Martín, Hnos. Baxin (I.1).
- Lino Chávez y Conjunto Medellín (Z.1).
- Conjunto Balajú de Alfredo Kaiser (Y).
- Conjunto Alma Jarocha (AA).
- Conjunto Los Jarochos, *La Iguana* (D).

EL FANDANGUITO

- A. Alfonso, J. Cruz, *Folklore Mexicano*. (B).
- Conjunto Tlacotalpan (P).
- A. García de León, INAH-6 (A.1).
- J. Zapata y grupo, INAH-15 (A.2).*
- A. Gorgonio..., *Y mi verso quedará...* (H.1).*
- Juan Pólito Baxin, *Guitarra de son* (H.4)*.
- Grupo Son de Madera (W.2).

* en modo mayor.

LA MORENA

- A. Hidalgo y su grupo, INAH-15 (A.2).
- A. Sánchez y S. Pulido, INAH-39, (A.3).
- A. Alfonso y R. Parroquín, *Folk. Mex.* (B).
- A. Hidalgo y G. Mono Blanco (Q.1).
- Grupo Son de Santiago, Vol. 1 (E).
- Esteban Utrera, *Las Voces...* (F).
- Grupo Cultivadores del Son (G).
- Grupo Los Auténticos Parientes (K.1).
- Francisco Hernández, *Un requinto...* (Ñ).
- Juan Regalado,..*Soneros Tesechoacán*. (N).
- Juan Pólito Baxin, *Guitarra de son* (H.4).
- Esteban Utrera, *Guitarra de son* (H.5).
- Isidro Nieves, *Guitarra de son* (H.6).
- Grupo Mono Blanco (R.2).
- Grupo Los Utrera (V.1).
- Grupo Tacoteno (S).
- Grupo Son de Madera (W.1).
- Chacalapa Viejos, *E. Leoneros* (AB.2).
- Grupo Río Crecido (U).
- Grupo San Martín de los Hnos. Baxin (I.1).*
- S. Tome Chacha...*Y mi verso quedará*. (H.1).
- Los Cobos, *E. Leoneros* (AB.3).
- Grupo Chacalapa, *Sones de Muertos...* (K2).
- Lino Chávez y Conjunto Medellín (Z.3).

- Conjunto Alma Jarocho (AA).
- Conjunto Cosamaloapan, *La Iguana* (D).
- Mandinga, ..*El son mexicano* (AD).

* en modo mayor.

EL CASCABEL

- Andrés Vega, *Sones Campesinos...* (C).
- R. Parroquín y su grupo, INAH-39 (A.3).
- A. Hidalgo y G. Mono Blanco (Q.1).
- Grupo Mono Blanco (R.2).
- Grupo Son de Santiago, Vol. 1 (E).
- J. Zapata e I. Medel, *Y mi verso...* (H.1).
- Músicos de Playa Vicente, *Las Voces...* (F).
- D. Vichi, I. Medel, *Del cerro vienen...*(H.2).
- Juan Regalado..., *Soneros Tesechoacán* (N).
- Juan Pólito Baxin, *Guitarra de son* (H.4).
- Esteban Utrera, *Guitarra de son* (H.5).
- Isidro Nieves, *Guitarra de son* (H.6).
- Juan Zapata,.. *El son mexicano* (AD).
- Francisco Hernández, *Un requinto...* (Ñ).
- Grupo Los Utrera (V.2).
- Grupo Cultivadores del Son (G).
- Grupo Los Auténticos Parientes (R).
- Grupo Zacamandú (T).
- Son de donde brama..., *E. Leoneros* (AB.3).
- Conjunto Tlacotalpan (P).
- Conjunto Tlacotalpan, *La Iguana* (D).
- Lino Chávez y Conjunto Medellín (Z.2).
- Conjunto Alma Jarocho (AA).

❖ Referencias discográficas

A. DISCOS CONACULTA-INAH

A.1 *Sones de Veracruz*, CD No. 6, grab. de campo: A. Warman, 1969, 10ª edición, 2002.

A.2 *Sones de México*, Antología, CD No. 15, grab. de campo: 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, PAMCYC, 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 Soteapan*, 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. ENCUENTRO 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 Tlacotalpan, 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. ARCADIO 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 sones 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 CONJUNTO 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 Jarocha, Arhoolie (CD 354), 1979, USA.

AB. ENCUENTRO DE LEONEROS

AB.1 *Primer Encuentro de Leoneros, Chacalapa, Veracruz*, Discos Cimarrón, 2002.

AB.2 *Segundo Encuentro de Leoneros, Chacalapa, 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 B. Lieberman, Ramírez de Arellano y Llerenas. Edición especial FONART-FONAPAS, 1981; re-editado 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*

LAS transcripciones fueron revisadas por Carlos Soto y Alec Dempster. Ana Zarina Palafox y César Castro González hicieron una revisión general del libro enriqueciéndolo con sus comentarios críticos, correcciones y sugerencias. Algunos de los primeros borradores del libro fueron revisados por Lucas Hernández Bico, Enrique Barona y Gabriel Corkidi. A todos ellos agradecemos su valiosa colaboración.

Después de tanto tiempo de iniciado este proyecto, reconocemos y agradecemos a muchas personas que han estado involucradas en alguna de las etapas por las que ha pasado este trabajo hasta su feliz publicación, brindándonos su apoyo, consejo y colaboración. Estamos particularmente agradecidos con: José Antonio Robles Cahero, Armando Herrera Silva, Nidia Vincent, Ivonne Pérez Esquivel, Gonzalo Camacho y Jacinto Armando Chacha Ante.

Agradecemos a la Fonoteca del INAH, Discos Pentagrama, Discos Corasón, Anona Music, Culturas Populares CONACULTA, Grupo Mono Blanco, Son de Madera, Claudia Cao Romero y Agustín Estrada la autorización otorgada para reproducir muchos de los fragmentos musicales incluidos en este trabajo.

Los ejemplos musicales de referencia corresponden a 38 fragmentos musicales de varios maestros de la guitarra de son. Con

todos ellos, nuestros maestros, estamos agradecidos. Quisieramos reconocemos en particular a:

Félix Baxin
 Noé González García
 Pedro Gil
 Ildefonso Medel
 Delio Morales
 Isidro Nieves
 José Palma
 Juan Pólito Baxin
 Juan Regalado
 Nazario Santos
 Esteban Utrera
 Andrés Vega
 Dionisio Vichi
 Juan Zapata

De igual manera agradecemos a Bulmaro Bazaldua, Alec Dempster, Agustín Estrada, Rodrigo Vázquez y Ricardo Pérez Montfort las imágenes y obra gráfica compartida, con la cual hemos enriquecido e ilustrado dignamente este libro.

Este trabajo fue elaborado gracias al apoyo otorgado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales. Por otra parte, los apoyos recibidos del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, a través del Programa Cultural del Sotavento, han sido también importantes para la conformación y publicación de ambos libros, I y II, de esta obra.

♦ *INDICE DE GRABACIONES*

Las grabaciones de los registros, ejercicios y patrones musicales presentados en los capítulos anteriores se han dividido en diferentes

grupos y segmentos sonoros que se pueden escuchar, o descargar en formato MP3, desde el sitio de internet www.lamantaylaraya.org.

| <i># grab.</i> | | <i>min:seg</i> | <i># grab.</i> | | <i>min:seg</i> |
|----------------|------------------------------------|----------------|----------------|------------------------------|----------------|
| ♦ | REGISTROS Y ARPEGIOS | PA01_01-05 | ♦ | REGISTROS Y ARPEGIOS | PA05_21-24 |
| 1 | Afinación <i>por cuatro</i> en Do. | 0:00 | 21a,b | Registros # 3 y 4 | 0:00 |
| 2a,b | Registros # 1 y 2 | 0:36 | 22a,b | Registros # 5 y 6 | 0:48 |
| 3 | Arpegios # 1 | 1:18 | 23a,b,c | Arpegios # 4 y 5 | 1:27 |
| 4 | Arpegios # 2 | 1:47 | 24a,b,c | Arpegios # 6 y 7 | 2:27 |
| 5 | Arpegios # 3 | 2:16 | | | |
| ♦ | EL PIOJO | PA02_06-09 | ♦ | LA BAMBA | PA06_25-28 |
| 6a,b,c | Patrones # 1, 1.1 y 1.2 | 0:00 | 25a,b | Patrones # 1 y 1.1 | 0:00 |
| 7a,b | Patrones # 1.3 y 1.4 | 0:36 | 26a-d | Patrones # 2, 2.1, 2.2 y 2.3 | 0:24 |
| 8a,b | Patrones # 1.5 y 1.6 | 1:02 | 27a-e,f | Patrones encadenados # 3 y 4 | 1:06 |
| 9a,b | Patrones # 2 y 2.1 | 1:28 | 28a,b,c | Patrones # 5, 6 y 6.1 | 2:23 |
| ♦ | EL COLÁS | PA03_10-14 | ♦ | EL AHUALULCO | PA07_29-32 |
| 10a,b,c | Patrones # 1, 1.1 y 1.2 | 0:00 | 29a,b | Patrones # 1 y 2 | 0:00 |
| 11a,b | Patrones # 2 y 3 | 1:00 | 30a,b | Patrones # 2.1 y 2.2 | 0:28 |
| 12 | Patrón # 4 | 1:42 | 31a,b | Patrones # 3 y 3.1 | 0:56 |
| 13 | Patrón # 5 | 2:06 | 32a,b | Patrones # 4, 4.1 y 5 | 1:24 |
| 14a,b | Patrones # 6 y 7 | 2:28 | ♦ | LA GUACAMAYA | PA08_33-36 |
| ♦ | EL JARABE (LOCO) | PA04_15-20 | 33a,b | Patrones # 1 y 1.1 | 0:00 |
| 15a,b | Patrones # 1 y 1.1 | 0:00 | 34a,b | Patrones # 1.2 y 2 | 0:56 |
| 16a,b | Patrones # 2, 2.1 y 2.2 | 0:16 | 35a,b | Patrones # 3 y 3.1 | 1:54 |
| 17 | Patrón # 3. | 0:49 | 36a,b | Patrones # 4 y 5 | 2:33 |
| 18a,b | Patrones # 4 y 5 | 1:03 | ♦ | REGISTROS Y ARPEGIOS | PA09_37-40 |
| 19a,b | Patrones # 6 y 7 | 1:34 | 37a,b | Registros # 7 y 8 | 0:00 |
| 20a,b | Patrones # 8 y 8.1 | 2:07 | 38a,b | Registros # 9 y 10 | 0:45 |
| | | | 39a,b,c | Arpegios # 8, 9 y 10 | 1:14 |
| | | | 40a,b | Arpegios # 11 y 12 | 2:23 |

| <i># grab.</i> | | <i>min:seg</i> | <i># grab.</i> | <i>min:seg</i> |
|------------------------------------|------------|----------------|--------------------------------------|----------------|
| ♦ EL ZAPATEADO | PA10_41-44 | | ♦ LA MORENA | PA15_61-64 |
| 41a-d Patrones # 1, 1.1-1.3 | | 0:00 | 61a,b Patrones # 1 y 2 | 0:00 |
| 42a-f P. # 2, 2.1, 3, 3.1, 4 y 4.1 | | 0:38 | 62a,b Patrones # 3 y 4 | 0:37 |
| 43a,b,c Patrones # 5, 6 y 6.1 | | 1:34 | 63a,b Patrones # 5 y 6 | 1:14 |
| 44a-d Patrones # 7, 7.1, 8 y 9 | | 2:10 | 64 Patrones # 7 | 1:51 |
| ♦ EL PÁJARO CÚ | PA11_45-48 | | ♦ REGISTROS Y ARPEGIOS | PA16_65-66 |
| 45a,b Patrones # 1 y 1.1 | | 0:00 | 65a,b,c Registros # 16, 17 y 18 | 0:00 |
| 46a,b Patrones # 1.2 y 3 | | 0:37 | 66a,b Arpegios # 15 y 16 | 1:03 |
| 47a,b Patrones # 4, 4.1 y 4.2 | | 1:14 | ♦ EL FANDANGUITO | PA17_67-71 |
| 48a,b Patrones # 5 y 6 | | 2:08 | 67a,b,c Patrones # 7, 7.1 y 7.2 | 0:00 |
| ♦ EL BALAJÚ | PA12_49-52 | | 68a,b,c Patrones # 8, 8.1 y 9 | 0:33 |
| 49a,b Patrones # 1 y 1.1 | | 0:00 | 69a-d Patrones # 10, 10.1, 11 y 11.1 | 1:06 |
| 50a,b Patrones # 2 y 2.1 | | 1:07 | 70a,b,c Patrones # 12, 13, 13.1 | 1:50 |
| 51a,b Patrones # 3 y 4 | | 2:14 | 71a, b Patrones # 14 y 14.1 | 2:30 |
| 52 Patrones # 5 | | 3:21 | ♦ LA MORENA | PA18_72-75 |
| ♦ REGISTROS Y ARPEGIOS | PA13_53-56 | | 72a,b Patrones # 8 y 8.1 | 0:00 |
| 53a,b Registros # 11 y 12 | | 0:00 | 73a,b Patrones # 9 y 10 | 0:37 |
| 54a,b,c Registros # 13, 14 y 15 | | 0:42 | 74a,b Patrones # 11 y 12 | 1:14 |
| 55a,b Arpegios # 12 y 13 | | 2:02 | 75 Patrones # 13 | 1:44 |
| 56 Arpegios # 14 | | 2:45 | ♦ REGISTROS Y ARPEGIOS | PA19_76-77 |
| ♦ EL FANDANGUITO | PA14_57-60 | | 76 Registros # 19 | 0:00 |
| 57a-d Patrones # 1, 1.1, 1.2 y 1.3 | | 0:00 | 77a,b,c Arpegios # 17, 18 y 19 | 0:23 |
| 58a-d Patrones # 2, 2.1, 3 y 3.1 | | 0:41 | ♦ EL CASCABEL | PA20_78-82 |
| 59a-d Patrones # 4, 4.1, 5 y 5.1 | | 1:26 | 78a,b,c Patrones # 1, 1.1 y 1.2 | 0:00 |
| 60a-d Patrones # 5.2, 5.3, 6 y 6.1 | | 2:24 | 79 Patrones # 2, 2.1 y 2.2 | 0:55 |
| | | | 80a,b Patrones # 3, 3.1 | 1:43 |
| | | | 81a,b Patrones # 4 y 4.1 | 2:20 |
| | | | 82a,b Patrones # 5 y 6 | 2:57 |
| | | | 83a,b,c Patrones # 7, 8, 8.1 | 3:34 |

Grabaciones de referencia

Presentamos una selección de grabaciones de los sones estudiados que consideramos *ejemplos musicales de referencia*. Algunos de los patrones estudiados han sido tomados de estas gra-

baciones. Las claves entre paréntesis hacen referencia a la DISCOGRAFÍA SELECTA presentada. Todos estos ejemplos se pueden escuchar desde el sitio de internet www.lamantaylaraya.org.

♦ El piojo

- 1 a). Ildefonso Medel, Juan Zapata e I. Quezadas, grab. 1983. (FGR)⁽¹⁾
- 2 b). José Palma, I. Medel, *et al.*, *Son de Santiago*, Pentagrama 1995. (E)
- 3 c). Juan Pólito Baxin, *Guitarra de Son*, grab. 2003. (H.4)

♦ El colás

- 4 a). Dionisio Vichi, Los Vichi, *Y mi verso quedará.*, grab. 1999. (H.1)
- 5 b). Pedro Gil y Luis Campos, grab. 1982. (FGR)⁽¹⁾
- 6 c). Isidro Nieves, *Guitarra de Son*, grab. 2008. (H.6)

♦ El jarabe

- 7 a). Esteban Utrera, *Guitarra de Son*, grab. 2007. (H.5)
- 8 b). Juan Polito Baxin, *Guitarra de Son*, grab. 2003. (H.4)
- 9 c). Noé González, A. Hidalgo *et al.*, INAH-15, grab. años 60. (A.2)

♦ La bamba

- 10 a). Dionisio Vichi, A. Trujillo, *et al.*, *La Iguana*, grab. 1976. (D)
- 11 b). Esteban Utrera, *Guitarra de Son*, grab. 2007. (H.5)
- 12 c). Isidro Nieves, *Guitarra de Son*, grab. 2008. (H.6)
- 13 d). Andrés Vega, grab. 1992. (FGR)

♦ El ahualulco

- 14 a). Félix y Arcadio Baxin, *Las Voces del Cedro*, grab. 1998. (F)
- 15 b). Juan Polito Baxin, *Guitarra de Son*, grab. 2003. (H.4)
- 16 c). Esteban Utrera, *Guitarra de Son*, grab. 2007. (H.5)

⁽¹⁾ Grabaciones de campo, 1981-1992, F. García Ranz, inéditas.

- ◆ La guacamaya
 - 17 a). Esteban Utrera, *Guitarra de Son*, grab. 2007. (H.5)
 - 18 b). José Palma, I. Medel, *et al.*, *Son de Santiago*, Pentagrama 1995. (E)
 - 19 c). Isidro Nieves, *Guitarra de Son*, grab. 2008. (H.6)

- ◆ El zapateado
 - 20 a). Esteban Utrera, *Guitarra de Son*, grab. 2007. (H.5)
 - 21 b). Juan Pólito Báxin, *Guitarra de Son*, grab. 2003. (H.4)
 - 22 c). Isidro Nieves, *Guitarra de Son*, grab. 2008. (H.6)
 - 23 d). Noé González, A. Hidalgo *et al.*, INAH-6, grab. años 60. (A.2)

- ◆ El pájaro Cú
 - 24 a). Isidro Nieves, *Guitarra de Son*, grab. 2008. (H.6)
 - 25 b). Grupo Chacalapa, *Sones de Muertos y Aparecidos*, grab. 2000. (K.2)
 - 26 c). Nazario Santos, Conj. *Alma Jarocha del Blanco*, Nopalapan, grab. 1986. (FGR) ⁽¹⁾

- ◆ El balajú
 - 27 a). Andrés Vega, A. Hidalgo y Mono Blanco, RCA-Victor 1981. (Q.1)
 - 28 b). Esteban Utrera, *Guitarra de Son*, grab. 2007. (H.5)
 - 29 c). Isidro Nieves, *Guitarra de Son*, grab. 2008. (H.6)

- ◆ El fandanguito
 - 30 a). Andrés Alfonso y J Cruz, Folk. Mex. Vol II, , grab. c. 1963. (B)
 - 31 b). D. Vichi, J. Zapata, F. Trujillo, INAH-15, grab. años 60. (A.2)
 - 32 a). Ramón Gutiérrez, L. Reboloso, *Son de Madera*, grab. 1997. (W.1)

- ◆ La morena
 - 33 a). Esteban Utrera, *Las Voces del Cedro*, grab. 1998. (F)
 - 34 b). Noé González *et al.*, *Sones de México*, INAH-15, grab. años 60. (A.2)
 - 35 c). Juan Regalado *et al.*, *Soneros del Tesechoacán*, 2004. (N)

- ◆ El cascabel
 - 36 a). Andrés Vega, *Sones Campesinos*, grab. 1995. (H.5)
 - 37 b). Isidro Nieves, *Guitarra de Son*, grab. 2008. (H.6)
 - 38 a). Pedro Gil y Luis Campos, grab. 1982. (FGR) ⁽¹⁾



Carlos Escribano Domínguez
Tlacotalpan, Candelaria 2009, (foto F. García R.).

La primera edición digital de
LA GUITARRA DE SON, Sones por cuatro, Libro II,
de Francisco García Ranz y Ramón Gutiérrez Hernández,
se terminó el 12 de diciembre 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.



| |
|---|
| T |
| A |
| B |

digitación:

| |
|---|
| T |
| A |
| B |

digitación:

| |
|---|
| T |
| A |
| B |

digitación:

| |
|---|
| T |
| A |
| B |

digitación:

| |
|---|
| T |
| A |
| B |

digitación:

| |
|---|
| T |
| A |
| B |

digitación:

| | |
|---|--|
| T | |
| A | |
| B | |

digitación:

| | |
|---|--|
| T | |
| A | |
| B | |

digitación:

| | |
|---|--|
| T | |
| A | |
| B | |

digitación:

| | |
|---|--|
| T | |
| A | |
| B | |

digitación:

| | |
|---|--|
| T | |
| A | |
| B | |

digitación:

| | |
|---|--|
| T | |
| A | |
| B | |

digitación:



Edición Digital 2021
La Manta y La Raya