

# **Tres estudios para guitarra basados en el Son Jarocho mexicano**

María Camila Agudelo Mejía.  
Septiembre 2017.

Pontificia Universidad Javeriana.  
Carrera de Estudios Musicales - Énfasis en interpretación guitarra.  
Proyecto de grado.

## **Agradecimientos**

A Juan David Bermúdez y Sergio Rusinque, por su disposición y ayuda al grabar los estudios, a Natalia Molina por su gran colaboración en la edición de las partituras. A todos quienes hicieron posible mi estadía en México, donde surgió la idea este proyecto.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>5</b>
<b>El Son Jarocho: Contexto histórico-geográfico</b> .....	<b>7</b>
<b>El Fandango: Fiesta popular</b> .....	<b>9</b>
<b>Instrumentación del Son Jarocho</b> .....	<b>10</b>
<b>Características musicales y líricas del Son Jarocho</b> .....	<b>16</b>
<b>Los estudios</b> .....	<b>19</b>
<b>Estudio I: El Siquisirí</b> .....	<b>20</b>
<b>Estudio II: El Coco</b> .....	<b>23</b>
<b>Estudio III: El Cascabel</b> .....	<b>26</b>
<b>Conclusiones</b> .....	<b>28</b>
<b>Lista de referencias</b> .....	<b>30</b>
<b>Discografía</b> .....	<b>31</b>
<b>Anexos</b> .....	<b>32</b>
<b>Repertorio de sones de tarima tocados en la actualidad</b>	
<b>Audios</b>	
<b>Partituras</b>	

## Introducción

La música popular en muchos casos ha sido fuente de materiales para la composición en el ámbito académico. Esto se puede evidenciar desde la música antigua, por ejemplo, a través de las obras como las agrupaciones de danzas populares, que estilizadas conforman las *Suites* del Barroco. De forma más reciente en las Polonesas de Frédéric Chopin y en las Danzas folklóricas rumanas para piano de Béla Bartók. A su vez, en el repertorio de compositores latinoamericanos cercanos a la guitarra, como en las Tres Piezas para guitarra de Carlos Chávez, en la Sonata Mexicana, el Concierto del Sur y las Tres Canciones Populares Mexicanas de Manuel María Ponce, en las piezas para guitarra solista de Heitor Villa-Lobos, en las Danzas Paraguayas de Agustín Barrios Mangoré y en las *Suites* Colombianas de Gentil Montaña, es posible estudiar el acercamiento de los compositores académicos a la música popular y la relevancia que este hecho ha tenido para la creación de obras musicales.

Por otro lado, la guitarra es un instrumento relativamente nuevo; hasta mediados del siglo XIX ésta se consolida tal como la conocemos hoy en día. Sus antecesores y familiares como la vihuela, el laúd y la guitarra barroca fueron utilizados desde su creación tanto para la música popular como para la música religiosa y “cultura”. Adicionalmente, tras la instauración de las colonias europeas en el continente americano durante el siglo XVII, los instrumentos de cuerda pulsada que los europeos trajeron, se desarrollaron ligados al mestizaje entre nativos americanos, africanos y españoles. Es a partir de estos hechos que el repertorio académico para guitarra se ha ido nutriendo de las prácticas populares, tanto antiguas como modernas.

El presente trabajo tiene como objetivo la elaboración de tres estudios para guitarra basados en el Son Jarocho Mexicano. A partir de un análisis técnico-musical, formal, armónico y melódico, se realizó un proceso teórico-práctico de apropiación de sus características para

posteriormente aplicarlas a la guitarra acústica. Esto como resultado de mi experiencia de intercambio en ciudad de México durante el segundo semestre de 2016 y del acercamiento a la música popular que tuve durante mi estancia en ese país.

## El Son Jarocho: Contexto histórico-geográfico

El Son Jarocho es uno de los ritmos que se desarrollaron en América después de la conquista española y a raíz del mestizaje entre africanos, europeos y nativos americanos. Se originó a finales del siglo XVII al sur de lo que hoy se conoce como el estado de Veracruz en México (Ver figura 1). Como plantea Bernal Maza (2011, p.17) la etimología del término *Son* se refiere en Latinoamérica a cualquier tipo de canción bailable. Además, el adjetivo *Jarocho* señala su pertenencia a la cultura afro-descendiente habitante de la región del Sotavento<sup>1</sup>, lugar donde desde su aparición, el Son Jarocho y la fiesta en torno a este, el fandango, ha tenido mayor concentración y difusión. (Ver figura 2).



(Figura 1, estado de Veracruz)

---

<sup>1</sup> Término mariner, administrativo y militar, que desde la época colonial define al espacio inmediatamente al sur del puerto de Veracruz, en contraposición con el Barvolento, ubicado al norte.



(Figura 2, el Sotavento o región Jarocha.)<sup>2</sup>

Según García de León (2009, p.14), el desarrollo de la música y expresiones culturales producto del mestizaje de las que se conserva registro en el territorio mexicano comienza hacia el final del siglo XVI con la colonización y el encuentro de culturas. En ese momento se asentaron las bases de la simbología, la identidad y la música de la Nueva España. Posteriormente, en el siglo XVII, la hibridación cultural entre africanos, nativos americanos y españoles favoreció a estas expresiones aportando nuevas características. A su vez, el proceso de independencia durante el siglo XVIII y el final de la colonia estableció las vías de difusión cultural y consolidó las diferentes identidades regionales, sobre todo de los criollos y mestizos. Por último, en el siglo XIX con la república, se pasa de las danzas campesinas a las danzas de salón y a la música de conciertos en las zonas urbanas.

---

<sup>2</sup> Figuras 1 y 2 fueron tomadas de Google Maps.

En este contexto surge y evoluciona la fiesta de tarima y la música conocida como Son Jarocho, siendo una de las prácticas culturales fijadas a través de los cambios durante los siglos nombrados y una de las más fuertes en su consolidación de identidad regional. En el Sotavento, urbe y puerto de gran importancia, se gestó el repertorio jarocho: “Los sones de la Tierra”<sup>3</sup>. Estos son específicamente una colección de melodías y letras que se han transmitido oralmente en la tradición de la fiesta desde la colonia, alcanzando su máximo desarrollo en el siglo XIX y sobreviviendo hasta nuestros días. En estas melodías y cantos se encuentra la historia de su región y el desarrollo del lenguaje a partir de los temas cotidianos que rodean la costa de Veracruz.

### **El Fandango: Fiesta popular**

El fandango es la fiesta donde se toca, baila y canta música jarocho. Como lo plantea Bernal Maza (2011, p.22), éste se puede describir como un evento nocturno -que normalmente va a hasta la madrugada- donde también hay comida y bebidas. Para su realización se dispone una tarima, que es el centro de la fiesta, para aquellos que van a bailar. Los participantes son aficionados y músicos tradicionales, la mayoría versátiles, versan, bailan y tocan varios instrumentos, aunque no es un requisito.

Esta celebración tiene su origen en el virreinato, se reafirma dentro de la cultura veracruzana y del sur de México durante el final de la época colonial. Max L. Wagner a partir de su expedición en México en el año 1914 describió lo que era un Fandango tradicional en los pueblos costeros:

En todos los pueblos de la Costa se suelen reunir los muchachos y las muchachas, la noche del sábado, para bailar el fandango.

---

<sup>3</sup> Llamados así por García de León (2009, p.20)

Las muchachas concurren vestidas de colores claros, con alguna flor en el moño, los muchachos con pantalón blanco y camisa planchada, con una banda de color chillón que ciñen a la cintura. Los bailadores están de un lado, las muchachas del otro, y acompañan las guras del baile con palmadas en las manos. (Wagner en García de León, 2009, p. 211)

El Fandango ha cambiado y actualmente en las urbes, los fandangos ocurren por iniciativa gubernamental, de colectivos de músicos o como eventos culturales. En las zonas rurales y semirurales también se celebran por las mismas iniciativas, y como ocurría antiguamente, dentro de celebraciones cotidianas como bodas y bautizos. En Ciudad de México surgió desde el siglo XX un movimiento importante de música jarocho. Pérez Momfort (2002) plantea que esto ocurre por la migración de músicos veracruzanos a Ciudad de México, al convertirse ésta en la base de las instituciones culturales mexicanas y al tener la mayor concentración de los medios de comunicación masiva. Adicionalmente, se crea una escena fandanguera fuera de México, en las ciudades de Nueva York y Los Ángeles principalmente.

### **Instrumentación del Son Jarocho**

Los instrumentos usados en el Son varían dependiendo de la región o de los músicos, no están estandarizados y pese a que se han popularizado algunos constructores, cada quien es libre de afinar y diseñar su instrumento como lo prefiera. Según Bernal Maza (2011, p.25), dependiendo de la región incluso cambia la instrumentación:

En la región centro, hasta la cuenca del Papaloapan, se encuentran jaranas, requinto y arpa y el pandero tocado en Tlacotalpan; en la zona de los Tuxtlas el arpa se sustituye por guitarras de son, acompañado con jaranas; y más en el sur por Coatzacoalcos, casi

colindando con Tabasco, hay guitarras de son más grandes, de sonidos graves y profundos. En algunos lugares se incluye en el grupo el violín y la quijada de burro o caballo.<sup>4</sup>

En general, estos son los instrumentos más característicos de la música Jarocha y que están presentes en las grabaciones analizadas para este trabajo:

**Guitarra de son:** Es el instrumento que lleva las líneas melódicas, normalmente su función es “declarar el son” o hacer el llamado, es decir, antes de que todos empiecen a tocar, el intérprete puede tener una sección de improvisación *ad libitum* y luego da la frase de entrada con el tempo y carácter con el que se va a tocar. Desciende de la extensa familia de bandolas e instrumentos de plectro.



(Figura 3, familia de guitarras de son)

Según Maza Bernal (2011, p.38), el requinto, la guitarra de son más usada, mide 60 o 65 cm de largo y sus cuerdas entre 35 y 40 cm. Para pulsar las cuerdas se utiliza un plectro o espiga tallado a partir del cuerno de un toro y presenta de cuatro a cinco órdenes simples, siendo cuatro

---

<sup>4</sup> Papaloapan, Tlacotalpan, la zona de los Tuxtles y Coatzacoalcos son regiones del estado de Veracruz.

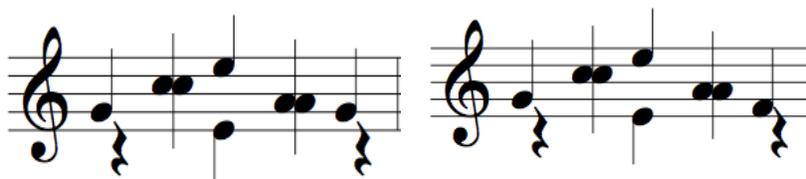
lo más común. Dependiendo de su tamaño y tesitura las guitarras de son reciben diferentes nombres. El requinto está afinado de la siguiente manera:



(Figura 4, afinación del requinto)

Organizadas de más aguda a más grave, la familia de las guitarras de son está compuesta por: “requinto primero”, “medio requinto” (más usado en la región de los Tuxtlas), “jabalina”, “requinto jarocho” (el más usado), guitarra cuarta (también llamado requinto cuarto, medio guitarrón), y la guitarra grande o comúnmente llamada leona o bordona.

**Jarana:** Es el instrumento principal del Son Jarocho, rara vez falta en el son e incluso a quienes tocan música jarocho se les llama “Jaraneros”. Ésta lleva la armonía y el “rasgado” característico de la música Jarocho. La tradición es tallar estos instrumentos (tanto el requinto como la jarana) a partir de una sola pieza de madera. A diferencia del requinto, la jarana presenta cinco órdenes, tres de ellas dobles de cuerdas afinadas comúnmente como en la figura 5:



(Figura 5, posibles afinaciones de la jarana)

La Jarana hace parte de una familia de instrumentos de diferentes tésituras y tiene su origen en la guitarra barroca italiana del siglo XVI que trajeron los europeos al continente americano (Grove music online). El más pequeño es comúnmente llamado mosquito, le siguen la jarana primera, segunda, tercera y tercerola.



(Figura 6<sup>5</sup>, instrumentos construidos por Tacho Utrera, de izquierda a derecha: Jaranas Barroca, Tercerola, Tercera, Segunda, Primera y Mosquito)

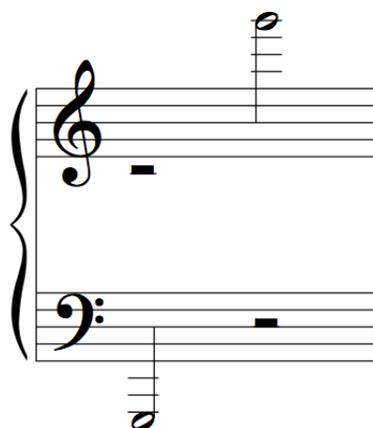
**Arpa:** “Instrumento con cuerdas dispuestas libremente para ser pulsadas con las manos por ambos lados. [...] Las arpas europeas son generalmente “arpas de marco” que tienen como soporte estructural un brazo y una caja de resonancia madera.” (Grove music online)

El arpa se conoce desde la antigüedad en Asiria, Israel y Egipto, de donde llegó a Grecia. Durante la Edad Media y el Renacimiento se distribuyó por el resto de Europa. En Latinoamérica, traída por los europeos, tiene mayor presencia en México, los llanos Colombo-Venezolanos y Uruguay. El arpa veracruzana o arpa jarocho está fabricada de madera; tiene entre

---

<sup>5</sup> Imagen tomada de: <https://www.youtube.com/watch?v=LUN1HZcrKxw>

32 y 38 cuerdas y es de construcción frágil. Se afina diatónicamente generalmente en Do mayor y su registro va de un sol1 a un sol5:



(Figura 7, tesitura del arpa jarocho)

El Arpa funciona muchas veces como instrumento solista por su posibilidad de tocar bajos, armonía y melodía simultáneamente. Lo más común es que cada arpista improvise las líneas melódicas que hacen contrapunto a la voz, sea protagonista en los interludios instrumentales de los sones y haga repiques de arpeggios de manera libre.



(Figura 8, Arpa Veracruzana o Jarocho)

**Pandero:** De origen español, normalmente un marco octagonal con discos metálicos que se percute como acompañamiento rítmico.



(Figura 9, Pandero)

**Tarima:** La música Jarocha es inseparable de su baile; los bailarines muestran su destreza zapateando con tacones sobre una tarima. Esto produce patrones rítmicos que pasan a ser parte de los materiales musicales, de forma equiparable a lo que ocurre en el flamenco español.



(Figura 10, Tarima)

**Quijada de burro o caballo:** De origen africano, es el hueso del animal del que se rasgan los dientes y se percute con un palo para acompañar rítmicamente.



(Figura 11, Quijada)

**Marimbol:** Lamelófono<sup>6</sup> que proviene de la Kalimba africana, está construido a partir de una caja con un teclado de lengüetas metálicas, que se percuten con los dedos. Se encarga de los bajos y la armonía, pero por su timbre también aporta material rítmico al Son. Se afina a partir de las jaranas y presenta dos secciones, una para cada mano: en la derecha, Do, Mi, Sol y en la izquierda Re, Fa y La.



(Figura 12, Marimbol<sup>7</sup>)

### **Características musicales y líricas del Son Jarocho:**

La música Jarocho estaba presente en velorios y celebraciones tradicionales como bodas o bautizos durante los primeros siglos de su existencia. Teniendo esto en cuenta, se pueden dividir en diferentes tipos de repertorios: Sones de tarima y cantos tradicionales (que no se bailan). Este trabajo se centra en los sones del fandango, es decir aquellos acompañados de baile y que están vivos en el repertorio actual (Ver anexo 1).

En el fandango confluyen las culturas que habitaron durante la colonia el caribe mexicano. Es decir, los pueblos indígenas nativos de la región, la cultura del sur de España (eje Cádiz-Sevilla)

---

<sup>6</sup>Instrumento musical idiófono cuyo sonido es generado esencialmente por la vibración de láminas delgadas de metal o de madera. (Tomado de Grove Music Online)

<sup>7</sup> Las imágenes de la guitarra de son, el arpa, la tarima, el pandero, la quijada y el marimbol fueron tomadas de: [http://www.correodelmaestro.com/publico/html5012016/capitulo5/el\\_son\\_jarocho.html](http://www.correodelmaestro.com/publico/html5012016/capitulo5/el_son_jarocho.html)

y las del centro de África (Pueblos Bantú). Pero lo que en realidad caracterizó al son fueron las costumbres que estos grupos llevaban cuando se asentaron en la región sotaventina. La ganadería, la pesca, la agricultura, la vida de los cimarrones y las historias de marineros son temas recurrentes de la música jarocho. Otras influencias de las letras se encuentran en los villancicos de los antiguos cancioneros de palacio del Siglo de Oro y las piezas encontradas en cancioneros coloniales mexicanos.

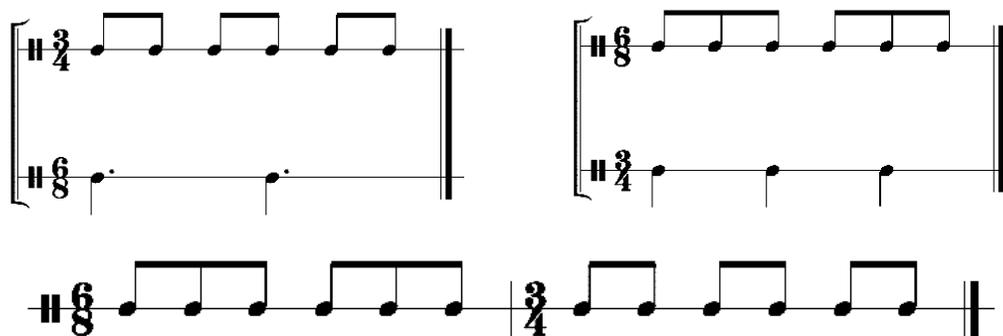
Las partes de cada son se llaman estrofas y estribillos. Pese a que hay unas letras de uso común, los intérpretes improvisan versos en el momento. Preestablecidas o improvisadas, las letras estructuralmente respetan las pautas hispanas del Siglo de Oro: “Sextas, cuartetas y quintas octosilábicas, décimas octosilábicas, seguidillas simples y complejas, cuartetas hexasílabas y retahílas hexasílabas completan las plantas poéticas del son.” (García de León, 2009, p.46). Como plantea Bernal Maza (2011, p.31), lo más común es que cada verso esté compuesto de ocho sílabas y existen cuatro reglas para contarlas: Si el verso termina en palabra esdrújula, se resta una sílaba al conteo, si termina en palabra grave, no se resta ni se suma ninguna sílaba, cuando el verso termina en palabra aguda, se suma una sílaba y si el verso termina un monosílabo, éste cuenta por dos sílabas.

Según García de León (2009, p.40), los instrumentos de cuerda son el principal legado de la música del renacimiento y el barroco temprano europeo. Esto se puede ver en sus afinaciones y en algunos giros armónicos recurrentes, por ejemplo la secuencia de Do mayor, Sol mayor, La menor y Mi 7, giro frecuente en la música española de la época (progresión de “las folías de España”). Por la afinación de los instrumentos las tonalidades más usadas son: Do mayor en primer lugar, y Sol menor y Re menor en segundo lugar. La progresión más usual es la de tónica,

subdominante y dominante, algunos se mantienen entre tónica y dominante y hay pocos sones que presentan una armonía más compleja.

El conjunto de piezas que conforman el Son Jarocho se encuentran principalmente en métricas de 6/8 – 3/4; también los hay en 2/4 y 4/4 (binarios), por ejemplo sones como *La Bamba*, *La Rama* y *El Chuchumbé*. De carácter improvisado, los sones funcionan como guías para cada grupo y cada jaranero, sus características varían dependiendo de la región. Este trabajo se concentra en los sones del estado de Veracruz y en aquellos de métrica 6/8 – 3/4.

Bernal Maza (2011, p.28) se refiere a la alternancia y simultaneidad de las agrupaciones rítmicas de 3/4 y 6/8 como “sesquialteras”. Por ejemplo, mientras el bajo lleva agrupaciones de negras, la jarana marca 6/8 en corcheas (ver figura 13). Esta característica es compartida con otros ritmos latinoamericanos de Colombia, Venezuela y Argentina, entre otros. Según García y Oseguera (2011, p.126), también hay sones en 3/4 (sin métrica sesquialtera), como *El Borracho* y *El Palomo*.



(Figura 13, ejemplos de métricas sesquialteras en uno y dos planos)

Usualmente las melodías son anacrúsicas, presentan también métrica sesquialtera pues la agrupación de corcheas varía entre tres y dos (como en la tercera imagen de la figura 13). Otra

característica melódica, que se puede ver en “El Coco” (ver partituras en los anexos), es la repetida omisión del primer tiempo, elemento que aparece también en el bajo, donde en un compás de 3/4 se omite la primera negra. Rítmicamente, esto va a ocasionar en muchos casos que se acentúen dentro del compás de 6/8, la segunda y quinta corchea.

### **Los estudios**

Los estudios son piezas musicales que tratan un problema técnico en el instrumento. Se distinguen de los simples ejercicios en que deben tener características musicales de interés para el intérprete, haciendo que estas se puedan tocar frente una audiencia (tomado de Grove Music Online). Por lo tanto, también están creados para el desarrollo del entendimiento musical, no solo el técnico.

En el repertorio de estudios para guitarra, dentro de los más enseñados académicamente se encuentran los “Estudios sencillos” de Leo Brouwer y los “Doce Estudios” de Heitor Villa-Lobos. Ambos volúmenes de estudios utilizan elementos de la música folklórica de Cuba y Brasil respectivamente, en melodías o ritmos que los compositores eligen como material. El conocimiento de este repertorio fue uno de los factores que impulsó la búsqueda que este trabajo emprende: la idea de crear una serie de piezas técnicas específicas, de interés musical para intérpretes en formación y que estuviera relacionada con la música popular.

Los tres estudios para guitarra que surgen como resultado de esta investigación buscan desarrollar la técnica de ligados, el pulgar, los rasgueados, y los arpegios. Adicionalmente intentan que el intérprete se acerque al Son Jarocho, pueda distinguir sus características básicas y pueda aplicarlas a la ejecución.

**Estudio I: “El Siquisirí”:** El primer estudio está basado en “El Siquisirí”, que tradicionalmente se toca para iniciar los fandangos. Es de carácter festivo, se baila y se canta; de este son se encuentran un gran número de versiones grabadas para instrumentos solistas (requinto y arpa) sin parte vocal.

Fragmento de la letra del Siquisirí según Bernal Maza (2011, p.141)

Muy buenas noches señores	Ay que sí, que sí, que no
señoras y señoritas,	entre el arpa y la jarana
señoras y señoritas	ay que sí, que sí, que no
muy buenas tardes señores. (x2)	se armoniza un buen sonido,
	ahora sí, mañana, no
A todas las florecitas	del corazón engalana,
de rostros cautivadores	con la grande sí, con la chica no
para todas las bonitas,	de todo el entristecido
de estos pobres cantadores. (x2)	por tradición siempre gana
	el aplauso merecido[...]

Este ejemplo presenta dos estrofas de versos octosílabos seguido del estribillo. El último verso de la segunda estrofa se agrupa irregularmente:

Des-tos po-bres can-ta-do-res

La armonía del Siquisirí es sencilla y varía dependiendo de la versión, normalmente en Do mayor:

V7 I V7 I I I I IV :I

En muchos casos la melodía sugiere el cuarto grado pero la armonía se mantiene siempre en primero y quinto; en otros, el bajo se queda en grados de los acordes de primero y quinto y la

jarana pasa por el acorde del cuarto grado. En este son como ocurre tradicionalmente, el requinto es el instrumento que desarrolla líneas melódicas, tanto a manera de llamado (gran parte de estos sonos comienzan con el requinto solo), como contrapunto a la voz e interludio a los versos.

El estudio surge a partir de la escucha, transcripción y la ejecución en guitarra acústica de las melodías del requinto y las líneas de bajos en discos de grupos tradicionales de Son. Tiene como objetivo el desarrollo de la técnica de pulgar, la producción de un sonido imitando al requinto jarocho y el desarrollo de los rasgueados con bajo acompañante.

La forma del estudio está basada en la estructura de uso común donde el requinto hace una introducción y se alterna entre versos, estribillos y secciones instrumentales. En esta pieza son comunes largas secciones instrumentales improvisadas, por lo que la forma es un poco más libre que la presentada en el segundo estudio. Está organizada de la siguiente manera:

cc.<sup>8</sup> 1-10: Sección de introducción imitando al requinto jarocho; la idea es tocarlo imitando también el timbre de ese instrumento, tocando hacia el puente y fuerte. El solo de requinto desemboca en la línea melódica del bajo que el pulgar va a llevar por el resto de la pieza.

cc. 11-19: Éste es el momento del son donde entra el resto de los instrumentos sin la voz, hace parte de la sección de introducción. Los acordes superiores se tocan rasgando las cuerdas con el índice, no de la manera tradicional (con dos dedos).

cc. 19-35: Estrofa: El estudio presenta el equivalente a 2 versos y estribillo, cada verso es de cuatro compases y el bajo es quién lleva la melodía. Los acordes resaltan las corcheas 2 o 5, o 2 y 5 simultáneamente en el estribillo.

cc. 32-43: Como se planteó anteriormente, este estudio no está totalmente supeditado a la estructura versada. A partir del compás 32 empieza la sección "instrumental", que en este caso es

---

<sup>8</sup> cc. = Abreviación de la palabra compases

una parte de rasgueados de tres cuerdas con los dedos *i m a*<sup>9</sup> simultáneamente y dedo *i* solo, acompañadas del bajo en el pulgar. Los rasgueados imitan a la jarana mientras el bajo en agrupación de 3/4 se mantiene omitiendo el primer tiempo.

cc. 43-59: Sección donde el bajo hace un solo imitando a lo que improvisaría una leona en una sección instrumental del son. Continúa el acompañamiento, esta vez con rasgueados de dos cuerdas completando los espacios que deja el bajo.

cc. 60-72: Sección climática del estudio, donde es protagonista la imitación de los rasgueados de la jarana con mayor recorrido por el registro.

cc. 73-77: Vuelve el patrón de bajo con acordes como sección de cierre (análoga a los cc. 11-19).

## Estructura Formal

<b>Introducción</b>	<b>Sección versada</b>	<b>Sección instrumental</b>
cc. 1-10	cc. 19-35	cc. 35-44
Material del requinto	Material melódico	Rasgueados <i>i m a</i> , <i>i</i> imitando
cc. 11-19	de la voz en el pulgar	a la jarana, alternando
Material instrumental		con material melódico
Rasgueado <i>i</i> , bajo <i>p</i>		en el pulgar.
	<b>Cierre</b>	
	cc. 35-44	
	Rasgueados imitando	
	a la jarana	

(Figura 14. Estructura formal del Siquisiri)

**Estudio II: “El Coco”:** El segundo estudio tiene como base un son en menor de carácter más lento que “El Siquisiri”, presenta una armonía sencilla, normalmente en Sol menor:

<sup>9</sup> Las digitaciones de mano derecha en la guitarra se indican de la siguiente manera: *p* (pulgar), *i* (índice), *m* (medio) y *a* (anular)

I: V71V71i1i (iv) :I

El cuarto está entre paréntesis pues aparece como gesto melódico o en el bajo como acercamiento al V pero no se escucha realmente un cambio en la armonía. La temática de este son hace parte de la cotidianidad de la región, el Coco es un ave comestible habitante del litoral (Nombre científico: *Nycticorax nycticorax*). Fragmento de la letra según García de León (2009, p.68):

Dicen que el coco es muy bueno	Pero yo digo que no,
guisado en especia fina,	que es más buena la gallina,
guisado en especia fina	que es más buena la gallina,
dicen que el coco es muy bueno. (x2)	pero yo digo que no. (x2)
Coco	que si viene sola
de la caña dulce,	coco
coco	mejor para mí
de la dulce caña	coco
coco	si viene con otro
y si no está dulce	coco
coco	no la quiero aquí
¿Para qué me engañas?	coco
coco	malhaya sea el sueño
allá viene ya	coco
coco déjala venir,	en que me dormí [...]
coco	

En este ejemplo aparecen los versos al principio, luego los estribillos presentados de manera responsorial a la palabra “coco”. Los versos son todos octosílabos y los estribillos son hexasílabos que completan un octosílabo con la palabra coco. Hay que tener en cuenta que no es del todo perfecta la construcción de la letra, pues para que métricamente funcione se deben juntar y separar palabras de manera anormal:

Di-cen quel co-co es muy bue-no

gui-sa-doen es-pe-cia fi-na,

gui-sa-doen es-pe-cia fi-na

di-cen quel co-co es muy bue-no.

Pe-ro yo di-go que no (Verso terminado en monosílabo que se cuenta por dos)

Ques más bue-na la ga-lli-na

Pe-ro yo di-go que no

La problemática técnica abordada a través de esta pieza fueron los ligados de mano izquierda. Una dificultad adicional es la alternancia entre la importancia de las voces, es decir en algunas secciones la voz que se deberá resaltar no es la superior sino la voz del registro medio.

Es anacrúsico, su estructura está basada en la forma común en la que aparece este son. Está delimitada por el texto, teniendo introducción instrumental y alternando entre estrofa con repetición, coro con repetición y secciones instrumentales como interludios al canto de manera libre. Esto se adaptó a la pieza de la siguiente manera:

cc. 1-16: Introducción que presenta dos planos, melodía principal imitando el material del requinto y bajo en los tiempos 1 y 3 de la métrica 3/4.

cc. 17-24: Primera estrofa, a diferencia de las versiones originales no se repite pues es una versión instrumental y al no haber cambio entre partes cantadas e instrumentales se pierde la

atención con la repetición. Incluye acompañamiento armónico, donde el acorde de i y V tienen novena (Rem9 y La7b9). Los acordes acentúan la segunda y la quinta corchea (característica del son) y el bajo se mantiene en el primer tiempo.

cc. 25-32: Segunda estrofa, melodía principal en el registro medio, el acompañamiento acentúa la quinta corchea. El acorde de primero presenta 9 (Rem9). En ambas estrofas los inicios de las frases están marcados por terceras armónicas.

cc. 33-44: Coro que se repite tres veces: el verso que en el texto diría la palabra “Coco” está marcada por los acordes de tres cuerdas en plaqué. Es la sección que usa el registro más agudo en toda la pieza. El bajo omite el primer pulso y como ocurría con los acordes acompañantes en las estrofas, esta voz resalta la segunda y quinta corchea.

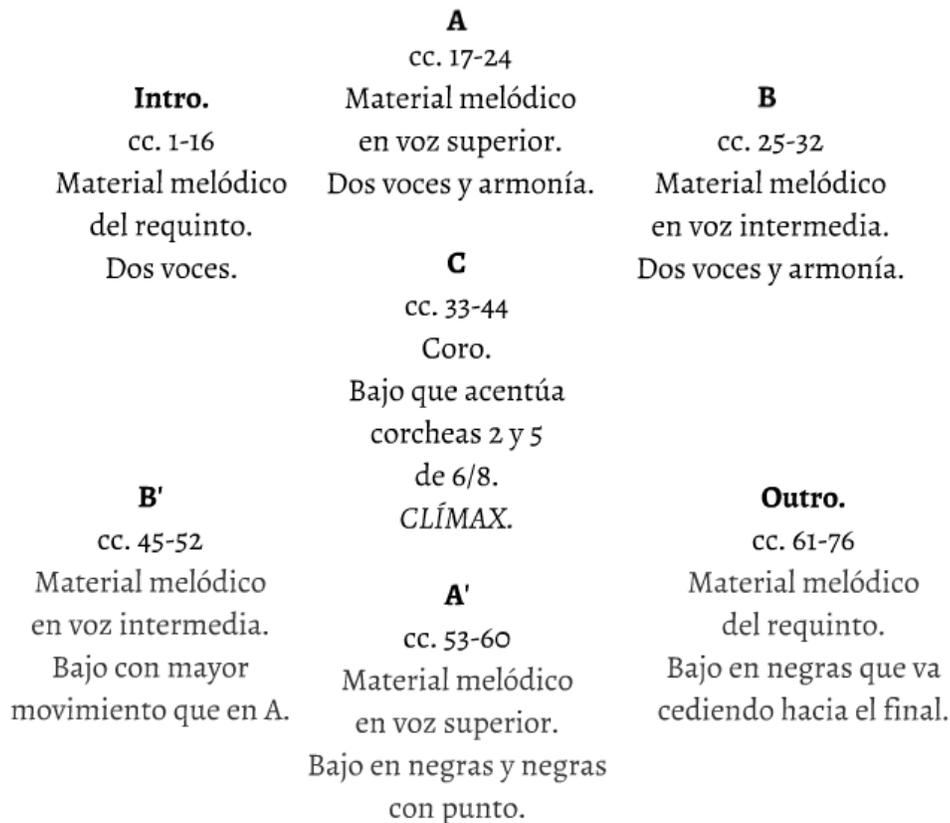
cc. 45-52: Estrofa con la melodía en la voz intermedia, acompañamiento que alterna entre la cuarta y la primera corchea. El bajo presenta mayor ritmo.

cc. 53-60: Estrofa con la melodía en la voz superior, el bajo alterna entre negras con punto y negras y el acompañamiento cae sobre la segunda corchea.

cc. 61-76: Sección de final análoga a la introducción imitando igualmente al requinto pero esta vez con el bajo en movimiento de negras.

La forma y textura del estudio están dispuestas a manera de espejo, el eje es el estribillo o coro, es decir:

# Estructura Formal



(Figura 15. Estructura formal de El Coco)

**Estudio III: “El Cascabel:** De este son existen versiones en mayor, en menor y en mayor/menor, junto con el Siquisirí, es uno de los sones más tocados en los fandangos (ver tabla de sones en los anexos). Presenta una armonía sencilla:

**I: i (I) I i (I) I V I V :I**

Fragmento de la letra por García de León (2009, p.69):

Bonito es tu cascabel

vida mía, ¿quién te lo dio?,

vida mía, ¿quién te lo dio?,

bonito es tu cascabel...

A mí no me lo dio nadie.../

Ay Soledá...

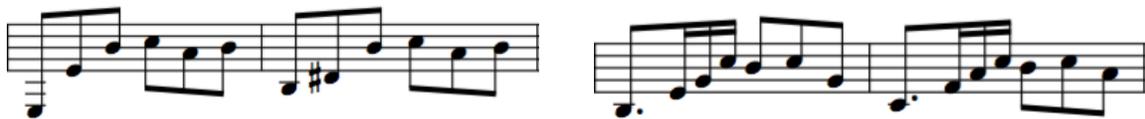
A mí no me lo dio nadie

mi dinero me costó,  
y el que quiera cascabel  
que lo compre como yo.

ay como rezumba y suena,  
rezumba y va rezumbando,  
rezumba y va rezumbando  
mi cascabel en la arena...

Ay como rezumba y suena,

Este estudio está enfocado en los arpeggios. A diferencia de los dos anteriores, no está basado en la estructura versada e instrumental del son, sino que a partir de dos materiales arpegiados del requinto y del arpa (ver figura 16) se construye una pieza que explora diferentes combinaciones de arpeggios en la mano derecha.



(Figura 16, a la izquierda: material arpegiado del requinto, a la derecha del arpa)

La tonalidad seleccionada fue mi menor, hacia la mitad presenta una sección en mi mayor y es el único estudio que está rearmonizado. Puesto que la armonía original del son se mantiene en V-i y al elegir pocos elementos melódicos para la elaboración del estudio, se tomó la decisión de realizar cambios que dieran variedad. Los acordes usados son el V7b9, vii°7 y IIb7, subdominantes como ii y iv, reemplazo del i por III o VI. Otro elemento que contribuye a la variación en la pieza es el cambio de modo. Hay dos partes que presentan pedales armónicos, entre los cc. 29-34 (pedal en I) y cc. 47-52 (pedal en V).

La forma de este estudio se puede dividir teniendo en pequeñas secciones que presentan el material del requinto o del arpa, a medida que avanza la pieza éstas varían de longitud (entre 8 y 10 compases):

# Forma y materiales

<b>cc. 1-8</b> Material del requinto	<b>cc. 9-16</b> Material del arpa	<b>cc. 17-24</b> Material del arpa
<b>cc. 25-34</b> Material del requinto y arpa	<b>cc. 35-44</b> Material del requinto	<b>cc. 45-52</b> Material del arpa
<b>cc. 53-62</b> Material del arpa y requinto		

(Figura 17, forma del estudio 3)

En relación con la edición de los estudios 1 y 2, El Cascabel presenta menos indicaciones de dinámicas y timbres, lo que supone mayor libertad en la escogencia de los contrastes por parte del intérprete, no su omisión

## Conclusiones

A través de este trabajo de investigación pude encontrar en el Son Jarocho elementos aplicables a las técnicas más comunes en la guitarra clásica. Sobre todo para los estudios 2 y 3 en donde los arpeggios y ligados aparecen de forma tradicional, en el estudio 1 y buscando imitar a la Jarana, encontré el uso de rasgueados de manera menos usual. Esta técnica se encuentra especialmente en la música española del repertorio académico.

Un aspecto importante en estos estudios es el ritmo. Las diferentes acentuaciones que presenta el Son Jarocho requieren poder disociar entre 3/4 y 6/8; el Son y otros ritmos latinoamericanos comparten esta característica. En el transcurso del análisis musical y adaptación a la guitarra encontré similitudes con ritmos de la música colombiana como el currulao, el joropo y el bambuco.

Por otra parte, de manera personal como intérprete, considero de especial importancia el acercamiento desde el instrumento a la música que nos rodea (sea folklore, rock, rap, etc), para la consolidación de un repertorio más personal y que contribuya a la creación de una identidad como músicos latinoamericanos.

## Lista de referencias

- Bernal, M. G. (Ed.1). (2011). *Compendio de Sones Jarochos: Método, Partituras y Canciones*. México. Ciudad de México, México: CONACULTA-FONCA.
- Cardona B. (2007). *Estudios Característicos* (Tesis de maestría). EAFIT, Medellín-Colombia.
- García de León, A. (Ed.2). (2009). *Fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA.
- García, F. Oseguera, R. (2011). El repertorio tradicional de los sones jarochos de tarima. Práctica y uso actual. *Antropología, revista interdisciplinaria del INAH*. Recuperado de: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2750>
- Harvey Turnbull, et al. "Guitar." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 14 Jul. 2017.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40069>>.
- Kubik, G, Cooke. "Lamellophone." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 25 Jul.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43006>>.
- Lara, J. *Cinco estudios venezolanos*. (2014). Ciudad Bolívar-Venezuela.
- Montagu, Jeremy. "harp." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 11 Aug. 2017.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3147>>
- Pérez Momfort, R. (2002). Testimonios del son jarocho y del fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX. *Antropología, revista interdisciplinaria del INAH*. Recuperado de: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/4993>

Stanford, E. T. "Jarana." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 16 May. 2017.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14184>>

Thompson, W, Temperley, N. "étude." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 8 Sep. 2017.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2353>>

### **Discografía:**

Félix Machucho. (2015). Laguna Prieta Vol. 2. Dominio Público.

Ramón Gutiérrez Hernández. (2013). La guitarra de son. Ramón Gutiérrez Hernández.

Son De Madera. (1997). Son de Madera. Urtext Digital Classics/Naxos.

Son de Madera (2014). Caribe Mar Sincopado. Son de Madera.

Los Utrera. (1996). El Son Jarocho. Urtext Digital Classics/Naxos.

Andrés Vega Delfín. (2012). De la mera mata. Ediciones Pentagrama.

Andrés Vega Delfín. (2015). Laguna Prieta Vol. 1. Dominio Público.

Los Vega. En Tonos Muy Diferentes. (2013). Los Vega.

Octavio Vega Hernández. (2012). Arpista jarocho. Ediciones Pentagrama.

Octavio Vega Hernández. (2015). Laguna Prieta Vol. 3. Dominio Público.

Zacamandú. (1999). Antiguos Sones Jarocho. Difusora del Folklore.

## Anexos

### Repertorio de sones de tarima tocados en la actualidad:

	son	baile	compás	modo	frec.		Son	baile	compás	mod	frec.
1.	El aguanieve	p	6/8	(+)	3	36.	La Herlinda	m	6/8	(+)	0
2.	El ahualulco	p	2/4	(+)	5	37.	La iguana	p	6/8	(+)	3
3.	Los arrieros	p	6/8	(+)	-1	38.	La indita	m	6/8	(+)	3
4.	El balajú	m	6/8	(+)	4	39.	El jarabe	vp	6/8	(+)	0
5.	La bamba	p	4/4	(+)	5	40.	Los juiles	m	6/8	(-)	3
6.	El borracho	p	3/4	(+)	2	41.	El lelito	m	6/8	(+)	-1
7.	El borreguito	m	6/8	(+)	-1	42.	La lloroncita	m	6/8	(-)	0
8.	La bruja	m	6/8	(-)	0	43.	La manta	m	6/8	(+)	3
9.	El buscapiés	p	6/8	(+)	4	44.	La María Chuchena	m	6/8	(+)	0
10.	El butaquito	m	6/8	(+)	4	45.	La morena	m	6/8	(-) (+) (-/+)	4
11.	El café molido	m	6/8	(+)	-1	46.	Los negritos	5p	6/8	(+)	-1
12.	El camotal	m	6/8	(-)	2	47.	Las olas del mar	m	6/8	(-)	-1
13.	La candela	m	6/8	(-)	3	48.	El pájaro carpintero	m	6/8	(+)	3
14.	El canelo	vp	6/8	(+)	1	49.	El pájaro cu	m	6/8	(+)	5
15.	El capotín	p	6/8	(+)	-2	50.	El palomo	p	3/4	(+)	2
16.	La carretera	m	6/8	(+)	-1	51.	Los panaderos	p	6/8	(+)	3
17.	El cascabel	m	6/8	(-) (+) (-/+)	4	52.	La petenera	m	6/8	(-)	0
18.	El celoso	m	6/8	(+)	1	53.	El piojo	p	2/4	(+)	2
19.	El coco	m	6/8	(-)	1	54.	Las poblanas	m	6/8	(-)	1
20.	El coconito	m	6/8	(+)	-1	55.	Los pollos	m	6/8	(-)	1
21.	El colás	pm	2/2	(+)	5	56.	El presidente	m	6/8	(+)	2
22.	El conejo	m	6/8	(+)	1	57.	La risa	m	6/8	(+)	-1
23.	La culebra	m	6/8	(+)	-1	58.	El sapo	m	6/8+2/4	(+)	-2
24.	El cupido	m	6/8	(-) (+)	1	59.	La sarna	m	6/8	(+)	1
25.	El curripití	m	6/8	(+)	-1	60.	El siquisirí	m	6/8	(+)	5
26.	Los chiles verdes	m	6/8	(-)	-1	61.	La tarasca	m	6/8	(+)	3
27.	La chuchurumaca	m	6/8	(+)	-2	62.	El torero	p	6/8	(+)	-2
28.	El durazno	m	6/8	(+)	-1	63.	El torito (jarocho)	m	6/8	(+)	0
29.	Los enanitos	p	6/8	(+)	-2	64.	El toro zacamandú	p	6/8	(+)	4
30.	El fandanguito	vp	6/8	(-) (+)	0	65.	El trompo	m	6/8	(+)	3
31.	El gallo	m	6/8	(+)	3	66.	La tuza	m	6/8	(+)	3
32.	El gabilancillo	m	6/8	(+)	1	67.	El valedor	p	6/8	(+)	3
33.	La guacamaya	m	6/8	(+)	5	68.	La vieja	m	6/8	(+)	0
34.	El guapo	p	2/4	(+)	0	69.	El zapateado	p	6/8	(+)	5
35.	La María justa	v	6/8	(+)	¿?	70.	El zopilote	m	2/4	(+)	-2

Convenciones: Esta gráfica incluye los modos de los sones (+) mayor y (-) menor. En cuanto a la frecuencia: 4 Se toca con mucha frecuencia y casi en todas partes; 3 Se toca con menor frecuencia; 2 Se toca en algunas partes (regional); 1 No es común que se toque; 0 Se conoce, pero no se baila en fandango. -1 No se toca; tal vez no tan conocido. -2 Muy regional o local, muy

poco conocido y por desaparecer. Se distinguen, de acuerdo con la manera de bailarse, tres tipos de sones de tarima: de pareja (p) o de hombre; de mujeres (m) o de montón; y de cuadrillas o de (varias) parejas (vp) (tomado de García, Oseguera 2011, p.124-126).

**Audios:** Anexo a este documento encontrará un CD con los audios de los tres estudios, para su consulta online diríjase a: <https://soundcloud.com/mar-a-camila-agudelo-m/sets/3-estudios-basados-en-el-son>

# Estudio I

## El Siquisirí

Para el pulgar y los rasgueados

♩. = 85 - 100

María Camila Agudelo Mejía

### Imitando al requinto jarocho

⑤ = G  
⑥ = D

*f*

*p*

*p*

*p*

*resaltando el bajo*

*p*

16

Musical staff 16: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes with downward-pointing stems, starting with a grace note. The bass line consists of quarter notes with downward-pointing stems.

19

**C II**

*p*

*mf* cantando el bajo

Musical staff 19: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes with downward-pointing stems, starting with a grace note. The bass line consists of quarter notes with downward-pointing stems. A dynamic marking *p* is present. A bracket labeled **C II** spans the first three measures. The instruction *mf* cantando el bajo is written below the staff.

22

**C II**

Musical staff 22: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes with downward-pointing stems, starting with a grace note. The bass line consists of quarter notes with downward-pointing stems. A bracket labeled **C II** spans the first three measures.

25

**C II**

3

0

Musical staff 25: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes with downward-pointing stems, starting with a grace note. The bass line consists of quarter notes with downward-pointing stems. A bracket labeled **C II** spans the first three measures. A triplet of eighth notes is marked with **3** and **0** below it.

28

2

4

Musical staff 28: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes with downward-pointing stems, starting with a grace note. The bass line consists of quarter notes with downward-pointing stems. A bracket labeled **2** and **4** spans the first two measures.

31

Musical staff 31: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes with downward-pointing stems, starting with a grace note. The bass line consists of quarter notes with downward-pointing stems.

34

*mf*

*a m i*

37

40

43

**C III**

*f*

47

51

*a m i*

55

a m i

58

61

65

69

*mp poco smorzando* *cresc.* *ff*

73



21

*p.* *p.* *p.*

24

**B**

*mp* **pont.** *p* *a* *m* *P*

27

*p.* *p.* *p.*

30

*ff*

33

**C**

**♩ V**

*mf*

36

*f* *mp*

39

*ff*

42 *mf* *mp* **pont.**

**B'**  
45 *mf* *mp*

48 *mf* *mp*

51 *mf* *mp* **f nat.**

54 *mf* *mp*

57 *mf* *mp*

**Outro.**

60 *subito f* *mp*

63

*p*

66

*p*

69

*f*

72

*f*

75

*poco rit.*

# Estudio 3

## El Cascabel

Para los arpeggios

María Camila Agudelo Mejía

♩. = 70-90

2 0 0 1 2 0 0 1 3 0 1 1 3 2 0 1  
p i m a i m i m i m i a m i  
⑥

5 0 3 0 1

9 1 1 3 4 2 1 0 3 4 2 1 0  
p p i m a m i

13 3 4 1 1 0

17 0 3 0 1 0 1 2 0 3 1 4  
m p i p m p # p a m i p m i  
⑤

21 3 0 1 1 4 0 1 2 4 1 0 2 4 3 1 0 2 4 3  
③

25 2 0 0 0 4  
p p i m a i m  
CII 2 CI 3

29 *p* *crescendo*

Musical staff 29-32: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4. A *crescendo* hairpin is shown below the staff, starting at measure 29 and ending at measure 32.

33 *ff* C II

Musical staff 33-36: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 2, 1, 0, 4, 3, 4. The word "p i m a m a" is written below the notes. A *ff* dynamic marking is present. A bracket labeled "C II" spans measures 33-36.

37 C IV C II

Musical staff 37-40: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains eighth notes with fingerings 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4. Brackets labeled "C IV" and "C II" are positioned above the staff.

41 C IV C II

Musical staff 41-45: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains eighth notes with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 0, 3, 4, 2. Brackets labeled "C IV" and "C II" are positioned above the staff.

46 ⑤ *p* p i m a i m ⑤ ⑥

Musical staff 46-49: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains eighth notes with fingerings 3, 4, 3, 0, 3, 2, 1, 2, 0, 4, 1, 2, 3, 0, 4. The word "p i m a i m" is written below the notes. Circled numbers 5 and 6 are placed below the staff.

50 ⑥

Musical staff 50-53: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 0, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4. A circled number 6 is placed below the staff.

54 ⑥ *p* p i m a m i ⑥

Musical staff 54-57: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains eighth notes with fingerings 0, 3, 0, 1, 0, 1, 2, 4, 1, 3, 0, 3, 4, 1, 1, 0. The word "p i m a m i" is written below the notes. Circled numbers 6 are placed below the staff.

58 *p* a m i p m i a m i p m i *poco rit.*

Musical staff 58-61: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains eighth notes with fingerings 1, 2, 4, 1, 2, 4, 2, 0, 3, 1, 4, 0, 0, 0, 4, 2. The word "a m i p m i a m i p m i" is written below the notes. A *poco rit.* marking is at the end.