

# ANTOLOGÍA HISTÓRICA DEL SON CUBANO

Olga Fernández

## Introducción

**E**l son nació en las zonas y centros suburbanos del extremo suroriental de la Isla (Baracoa, Guantánamo, Santiago de Cuba y Manzanillo) y se extendió, a finales de la primera década del presente siglo, por el resto del país.

Como expresión característica y síntesis más decantada del rasgo étnico unificador de la identidad cultural cubana —lo negro y lo africano—, este ritmo fue ganando fisonomía propia hasta convertirse, ya entrado el siglo XX, en una expresión realmente nacional.

Aunque erróneamente se atribuyó su origen al **Son de la Ma Teodora**, sí se ha comprobado que a finales del siglo pasado y principios de éste, el son constaba de un simple estribillo en boca del tocador de tres.

Por otra parte, en esa época, la palabra **son** equivalía en la zona más oriental de Cuba, a fiesta campesina donde se cantaba y bailaba, y su conjunto instrumen-

tal descansaba en el formato de tres grupos tímbricos funcionales: las cuerdas pulsadas (tres), el bajo armónico (marímbula), y el fundamento rítmico aportado por los bongoes, el güiro y las maracas.

Ejemplos de antiguos formatos soneros de carácter familiar y vecinal son: la **Bunga** de Manzanillo, el **Nengón** y el **Kiribá** de Baracoa, y el **Changüí** de Guantánamo. De esas tres modalidades, la única en desuso es la primera. Las demás constituyen hoy formas aisladas de la expresión musical campesina de esas regiones del oriente de Cuba.

El son estalló como fenómeno musical en la década del veinte con el **Sexteto Habanero**. En 1928, entre los grupos que lo cultivaron, despuntó el **Septeto de Ignacio Piñeiro**. La adición de la trompeta convertiría en siete a los integrantes de este conjunto —el único aún activo— al que debemos antológicos sones como *Suavecito* y *Echale salsa*.

A partir de la complejidad del son habanero, el rústico rit-

mo oriental se diversificó y perfeccionó en manos de músicos más experimentados, negros y mulatos de oficios humildes y discriminados en todas las esferas sociales, quienes desconocían el prodigio que divulgaban. Esa nueva sonoridad que alcanzó entonces una gama formal y estilística tan variada como la del dancón, se abriría paso entre las capas más altas de la sociedad, después de desplazar las melodías foráneas de moda, para trascender internacionalmente gracias al desarrollo de la industria y el comercio del disco.

Estamos, pues, ante el estudio de la evolución histórica del son cubano, de su influencia en la música actual, y de la traslación de su rítmica a la estructura poética, a una fórmula de expresión lírica auténticamente cubana, cuyo exponente es el libro **Motivos de son** de Nicolás Guillén.

Por otra parte, un fenómeno de verdadera creación americana como Complejo del son cubano, basado en el "bajo anticipado" —figura compositiva única entre los géneros populares cantables y bailables—, derivó en

otras formas de expresión tales como el bolero-son, la criolla-son, la guaracha-son, el son-afro, el guaguancó-son, el pregón, y en su ritmo binario comprendía otras especies caribeñas como el tamborito de Panamá, el porro colombiano, el merengue de Haití y Santo Domingo, la plena de Puerto Rico, además del sucu-sucu de Isla de Pinos y el son y el changüí de la porción oriental de Cuba. La causa de que este cancionero pueda localizarse en esas zonas del Caribe se debe al comercio marítimo de cabotaje establecido desde el siglo pasado.

De la misma manera que el son se extendió geográficamente

te en la primera mitad de este siglo, también interesó a relevantes compositores de música culta del país. Lecuona, Simons, Anckermann, Grenet, junto a los "mayores" Caturla y Roldán, entre otros, lo dotaron de un valor estético que no soslayó la impronta popular. Es por eso que **lo son** en la música cubana sinfónica y de cámara, le debe mucho a los sones habaneros que hicieron época en los años veintes, aunque éstos sufren un proceso de descomposición de los elementos estructurales rítmicos del montuno y reflejan los planos tímbricos superpuestos de sextetos y septetos, en los recursos de la armonía y del contrapunto que indivi-

dualiza la **marcha** de las voces. De igual forma que el poeta Nicolás Guillén trasladó a sus poemas los esquemas rítmicos del son, la música culta en función de este ritmo supo captar lo épico de sus textos sentenciosos, descriptivos y satíricos surgidos de la vida cubana, y que tienen como antecedentes la expresión verbal y gestual africana, el estilo rítmico orático-parlante de los toques de tambores batá, iyésá y yuka de los cultos lucumí y bantú, y una buena porción de las imágenes poéticas del vasto cancionero popular hispanico.

La trascendencia del son cubano, especialmente a partir de la extraordinaria Orquesta de Arsenio Rodríguez, la cosmopolitización de la variante **mambo** de Dámaso Pérez Prado y del **Chachá-chá** de Enrique Jorrín, sólo fue superada por el inolvidable Benny Moré, quien lo hizo reverdecer con su Banda gigante.

Habría que mencionar también los sones primigenios del Sexteto Habanero, del Septeto de Ignacio Piñero y del Trío Matamoros; los de Arsenio Rodríguez, Félix Chappotín, Miguelito Cuní y Pablo Milanés. Y otras etapas de enriquecimiento rítmico por las adiciones de novedosos elementos a su clave tradicional, como es el caso del que interpretan las Orquestas Revé y los Van Van.

Con la audición de grabaciones de diversos estilos interpretativos y células rítmicas que distinguen el **Nengón** y el **Changüí**, de los sones habaneros de la década del veinte, y a estos últimos, de los sones más conocidos en su



etapa de mayor difusión (1940-1950), y de los montunos de Benny Moré, Miguelito Cuní y de las orquestas más contemporáneas, esperamos lograr un amplio panorama de la versión revitalizada y moderna del clásico ritmo cuyo resultante sonoro adquiere un sentido de contemporaneidad.

### 1.1 Desarrollo histórico del son

La Ma Teodora: ¿mito o realidad del primer son?

1.2 El son oriental de finales del siglo XIX y principios del XX. Zonas de procedencia. Células rítmicas de antiguas formas sonoras: la **bunga**, el **nengón**, el **kiribá** y el **changüí**. Su importancia como portadores de la cultura popular tradicional.

1.3 La **bunga** de Manzanillo: expresión folklórica que descansa en el uso de la **bunga** o botijuela de barro; el **tres**, la quijada de burro y la **filarmónica**.

1.4 El **nengón**, son que inicia la fiesta. El **kiribá**, el que la cierra. Carácter familiar o vecinal de esa celebración campesina que aún prevalece en Baracoa. Formato simple de esos sonos. El son y los altares.

1.5 El **changüí** de Guantánamo. Organología activa: tres, bongoes, marímbula, guayo y maracas. El virtuosismo de las bailarinas de **changüí**. Síncopa de esa modalidad sonera. Existencia histórica

del triple, la bandurria, la guitarra y la tumbadera, como los cordófonos más antiguos utilizados en el **changüí**.

1.6 Formato instrumental del son guantanamero: grupos tímbricos por su función en cuerdas pulsadas, bajo armónico y fundamento rítmico.

1.7 El son del **Organo Oriental**.

1.8 Audiciones de las diferentes modalidades del son oriental.

2.1 **Estructura inicial del son: copla o recitativo; montuno o estribillo.**

Lo anecdótico de la improvisación. Su carácter espontáneo. Lo reiterativo del montuno.

2.2 Cuartetas o reginas.

2.3 Estudiantinas de sonos (Santiago de Cuba). Organología: dos tres, dos guitarras, una trompeta, paila, cencerro, güiro, contrabajo o botijuela. Tres cantantes: voz prima, voz segunda y falsete.

2.4 Treseros de fundamento, los más antiguos ejecutantes de tres.

2.5 ¿Cómo se construía un tres?

El tres en el son: su equivalencia con la mano derecha en el piano.

### 3.1 Elementos afrohispanicos en la síntesis sonera

Maneras de cantar y bailar que identificaron al Nuevo Mundo.

3.2 Aportes músico-danzarios de los grupos africanos traídos a Cuba. Similitud del esquema sonero con cantos antifonales yorubas y bantúes.

El son: primer género musical cubano que impuso el ritmo del tambor tocado a "mano limpia".

3.3 Importancia del bongó, instrumento característico del son: morfología y glisandos semejantes a los **ekué abakuá** y los **Kinfuiti** congos. Antecedentes sacromágicos de los bongoes como ofrenda a los Ibeyes, deidades mellizas de la Regla de Ocha o Santería.

Estilo rítmico orático-parlante de los bongoes, semejante a los toques de los tambores **batá**, **iyesá** y **yuka**.

3.4 Expresión corporal rítmica de la música africana.

Otros planos sonoros: alternancia del cencerro, equivalente al **chaworó** de los **batá**, al **nkembi** de los tambores **yuka**, y al **ekón** de los **abakuá**. También las maracas, semejantes al **chekeré** yoruba como plano tímbrico regular, y la **tumbadera**, el más remoto y raro instrumento del son.

- La marímbula. Morfología, descripción tipológica, nivel de ejecución (sustituye al contrabajo).
- 3.5 Aporte español: en la copla o cuarteta (forma literaria), en la sonoridad de la cuerda pulsada (guitarra, tiple y bandurria) y el estribillo, en cuanto a las canciones y danzas populares que enfatizan lo anecdótico.
- 3.6 Adaptación de lo anecdótico a la vida colonial cubana. Descomposición de la cuarteta y la reintegración de nuevos productos de creación criolla.
- 4.1 **Complejidad de la estructura musical del son habanero, sextetos y septetos.**
- 4.2 Afluencia del son a las zonas urbanas del occidente del país, sus causas.
- 4.3 Década del veinte: apogeo del son. El Sexteto Habanero actúa por primera vez (28 de abril de 1928).
- 4.4 Nueva sonoridad de un son cuya gama estilística y formal lo hace diferente del cultivado en la zona oriental.
- 4.5 Las tres franjas definidas por su timbre percusional y diseño rítmico característico: el contrabajo ejecutado en pizzicato y la guitarra con su típico rayado-rasgueado en compás de 2/4, sumados al complejo percusional a la manera sonera.
- 4.6 Contrabajo ejecutado en pizzicato: base rítmica-armónica del son con su **bajo anticipado** (sincopado), que resume la esencia rítmica y originaria del son oriental.
- 4.7 Apoyo del rayado semiper-cutido de la guitarra acompañante a los motivos dados por el punteo del tres.
- 4.8 Maracas y bongoes: cómo duplican rítmicamente una figuración semejante a la de la guitarra.
- 4.9 Módulo de la clave: diseño bicompasado de su pulso rítmico.
- 4.10 **El Septeto de Ignacio Piñeiro:** el único que ha trascendido a nuestros días. Ignacio Piñeiro: creador de la **salsa**.
- 4.11 Audiciones del **Septeto de Ignacio Piñeiro** en las que se aprecia la constante yuxtaposición de las tres franjas rítmicas independientes que se acondicionan, en el caso de la guitarra acompañante, los bongoes —desplazándose en improvisaciones libres— y en las maracas, al módulo métrico bicompasado de las claves.
- 5.1 **El son cubano como el medio de expresión más idóneo y representativo de las capas humildes de la estructura socioeconómica de Cuba en la etapa posterior a la Primera Guerra Mundial.**
- 5.2 El son se impone al **fox trot** y al **charleston**. Sus conjuntos instrumentales sustituyen a las **jazz band**.
- 5.3 El son y la ortofónica: un salto a la fama internacional. Las grabaciones de las firmas disqueras RCA Víctor y Columbia.
- 5.4 El complejo del son transita triunfalmente por el Caribe, América Latina, Norteamérica, Europa y otras latitudes.
- 6.1 **Período 1928-1933 en los sones acreditados del Trío Matamoros: definición, impulso y popularidad de la trova del son.**
- 6.2 El son estilo oriental de Los Matamoros en su pequeña estructura lírico-instrumental del trío. Sus característicos “tumbos” y “pasacalles”.
- 6.3 El bolero-son a lo Matamoros. Lo anecdótico de las composiciones de Miguel.
- 6.4 Audiciones de los números más representativos del Trío Matamoros.
- 7.1 **El son: lo popular y lo nacional. Su influencia en la música caribeña y latinoamericana.**
- 7.2 Polirritmia y **tempo** general del son como célula rítmica de otras modalidades tales como la guajira-son, la guaracha-son, el son-afro, el pregón, el sucu-sucu pinero, etc.

- 7.3 El estribillo o montuno: valor de la comunicación de sus imágenes. Su línea concomitante de voz colectiva y reiterativa, con el solista o improvisador.
- 7.4 Modos de concreción y de comunicación del género sonero. Sus formas léxicas. Lo narrativo y lo épico en sus textos de creación popular. Estructura resultante y de producto social.
- 7.5 El son protesta: de cuando fue canción patriótica, segundo Himno Nacional frente a los malos gobiernos.
- 7.6 Los **Motivos de son** de Nicolás Guillén: su entraña popular. La rítmica del son en su estructura poética. Variedad de los esquemas rítmicos musicales en la estructura diversa de sus poemas-son.
- 7.7 Influencia de **Motivos de son**, **Són-**



goro Cosongo y, respectivamente (1930-1934), en compositores de música culta como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.

7.8 Lectura y análisis de algunos poemas del sonero mayor Nicolás Guillén.

8.1 **“Lo son” en la música sinfónica y de cámara. Proceso de descomposición de los elementos estructurales rítmicos del montuno. Recursos de la armonía y el contrapunto sobre la base de los viejos sonos habaneros.**

8.2 La obra de Ernesto Lecuona, Eliseo Grenet, Jorge Anckermann, Caturla y Roldán, este último, autor de la *pieza sinfónica* basada en Motivos de son de Nicolás Guillén.

9.1 Ser sonero.

9.2 El solista o improvisador de anécdotas descriptivas, satíricas y sentenciosas. La expresividad de la improvisación.

9.3 Decálogo de un buen sonero según el testimonio de Miguelito

Cuní, Félix Chappotín, Rafael Ortiz (director del Septeto Habanero), José “Chicho” Ibáñez (el más antiguo cultivador del son), Faustino Oramas y Pablo Milanés (Todos fueron entrevistados por la autora).

9.4 Faustino Oramas (“El Guayabero”): auténtico sonero popular. La picardía en sus improvisaciones.

9.5 Pablo Milanés: sonero aventajado. Sus aportes al son.

9.6 Audiciones de algunos números de estos testimoniantes.

10.1 **Julio Cueva y Arsenio Rodríguez, “el cieguito maravilloso”, impulsores del son en la década del cuarenta.**

10.2 El gran tresero Arsenio Rodríguez, introductor de la tumbadora en dicho ritmo. Su favorable ampliación del formato de sextetos y septetos, para formar los conjuntos populares de tres o cuatro trompetas.

10.3 Benny Moré o el impetuoso resurgimiento del montuno en la década del cincuenta. Nueva lírica y fineza rítmica en sus composiciones.

10.4 Las dos épocas del **Son de Castellanos**, uno de los montunos más remotos retomados por Benny Moré y su Banda gigante.

10.5 Audición de ese montuno antológico, tal y como lo

interpreta un conjunto de **Nengón**, y como lo cantaba Benny Moré.

10.6 Otras audiciones de los montunos de Moré.

11.1 **El modo de hacer sonero de las orquestas cubanas contemporáneas.**

Enriquecimiento rítmico con la adición de instrumentos a la clave tradicional del son.

11.2 **Los Van Van** de Juan Formell: tratamiento rítmico de las cuerdas. Mezcla de son con la música beat y yoruba. Cambios de timbres en el trabajo orquestal con la introducción de trombones y los instrumentos electrónicos. Variaciones soneras: songo-changüí, conga-son, palosón a lo Formell.

11.3 Rastro del son en la estructura, texto y estribillo de las composiciones y orquestaciones de Juan Formell.

11.4 El "changüí 68" de Elio Revé y su orquesta. La sonoridad de las pailas en la versión previtalizadora y moderna del clásico ritmo oriental.

11.5 El son-batá de **Los Iraque- res**, con la incorporación de los tres bimembranófonos utilizados tradicionalmente en la liturgia sacro-mágica y yoruba.

11.6 La evolución de los sones de los años veinte con elementos de aleatorismo atonal,

en **Adalberto y su son**, orquesta creada en 1978 por algunos jóvenes egresados de la Escuela Nacional de Arte Cubano.

11.7 Raíces del son cubano en otros ritmos populares caribeños y latinoamericanos.

11.8 Audiciones de la interpretación de **Los Van Van. Iraque- res, Adalberto y su son, Revé** y otras orquestas de novedosa sonoridad dentro del actual complejo del son.

## BIBLIOGRAFIA

Acosta, Leonardo. **Del Tambor al sintetizador**. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1989.

Brower, Leo. **La música, lo cubano y la innovación**. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1982.

Carpentier, Alejo. **La música en Cuba**. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1988.

Casanova, Ana Victoria. **Estudios musicológicos: ciudad de La Habana**. Revista **Temas**, Nº 18, 1989.

Castellanos, Israel. **Instrumentos musicales de los afrocubanos**. La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1927.

Deschamps Chapeaux, Pedro y Juan Pérez de la Riva. **Contribución a la historia de la gente sin historia**. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales, 1974.

Deschamps Chapeaux, Pedro. **El negro en la economía habanera del siglo XIX**. La Habana: Ediciones Unión, 1971.

Feijóo, Samuel. **El son cubano: poesía general**. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1986.

Fernández Retamar, Jorge. **Poesía negra**. En: **La poesía contemporánea en Cuba 1927-1953**. Revista Orígenes, 1954.

Fernández, Olga. **Caballero del son (entrevista a Miguelito Cuni)**. En: **En Do mayor**. La Habana: Editora Universitaria, 1985.

—. **En memoria de un ritmo (entrevista a Félix Chappotin)**. En: **En Do mayor**. La Habana: Editora Universitaria, 1985.

—. **Veinticinco años de un cantor (entrevista a Pablo Milanés)**. En: **En Do mayor**. La Habana: Editora Universitaria, 1985.

—. **Cien años de un cantor (entrevista a José "Chicho" Ibáñez)**. En: **A pura guitarra y tambor**. Santiago de Cuba: Ed. Oriente, 1984.

—. **Ese ritmo llamado changüí**. En: **A pura guitarra y tambor**. Santiago de Cuba: Ed. Oriente, 1981.

—. **Tan cubano como el himno (entrevista a los integrantes del Septeto de "Ignacio Piñero")**. En: **Pura guitarra y tambor**. La Habana: Editorial de Publicaciones en Lenguas Extranjeras "José Martí", 1984 (versión en inglés y francés).

—. **El sucu-sucu**. En: **Pura guitarra y tambor**. La Habana: Ed. "José Martí", 1984.

—. **El órgano oriental**. En: **Pura guitarra y tambor**. La Habana: Ed. "José Martí", 1984.

—. **El trío más viejo del mundo (Los Matamoros)**. En: **Pura guitarra y tambor**. La Habana: Ed. "José Martí", 1984.

Franco, José Luciano. **Folclore criollo y afrocubano**. La Habana: Publicaciones de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, 1959.

Ginori, Pedraza. **El son se viste de nuevo**. En: **Revista Cuba Internacional**, Nº 2, agosto de 1989.

- Guillén, Nicolás. **El libro de los sonos**. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1982.
- . *Sóngoro Cosongo*. En: **Obra poética**. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1985.
- . *West Indies, Ltd.* En: **Obra poética**. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1985.
- . *Motivos de son*. En: **Obra poética**. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1985.
- Ibarra, Jorge. **Nación y cultura nacional**. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1981.
- Iznaga, Diana. **Transculturación en Fernando Ortiz**. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales, 1989.
- León, Argeliers. **Del canto y el tiempo**. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1984.
- . **El patrimonio folclórico musical cubano**. La Habana, 1952.
- Linares, María Teresa. *Ensayo sobre la influencia española en la música cubana*. Separata de la revista **Pro Arte Musical**, La Habana, 1958.
- . **El sucu-sucu de Isla de Pinos**. La Habana: Instituto de Etnología y Folklore. Academia de Ciencias de Cuba, 1979.
- . **La música popular**. La Habana: Instituto del Libro, 1970.
- López Valdés, Rafael L. *El complejo mitológico de los jimaguas en la sante-ría de Cuba*. En **Componentes africanos en el etnos cubano**. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales, 1985.
- Martínez Furé, Rogelio. *Tambor*. En **Diálogos imaginarios**. La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1979.
- Muguercia, Alberto. *El son, ese viejo traveso y saltarín*. Revista **Revolución y Cultura**, junio de 1979.
- . *Teodora Ginés, ¿mito o realidad histórica?* Revista de la **Biblioteca Nacional "José Martí"**, setiembre-diciembre de 1971.
- Marinello, Juan. *Sobre el son en la literatura clásica de España*. En: **Perspectivas de la UNESCO**, París, 1974.
- Ortiz, Fernando. **La africanía de la música folclórica de Cuba**. La Habana: Ministerio de Educación, 1959.
- . **Los instrumentos de la música afrocubana**. 5 vols. La Habana: Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952-1955.
- Orozco González, Danilo. *El son: ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana*. Revista **Santiago**, marzo de 1979.
- Orovio, Helio. **Diccionario de la música cubana. Bibliográfico y técnico**. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1981.
- Pérez Fernández, Rolando. *Los ritmos africanos y sus transformaciones en la música de América Latina*. Revista **UNION**, N° 3, 1982.
- Ramón, Neysa. *Chappotín es Cuni y Cuni es Chappotín*. En: **Periódico Juventud Rebelde**, La Habana, domingo 1° de junio de 1980.
- Ramos, Arthur. **Las culturas negras en el Nuevo Mundo**. México: F.C.E., 1943.
- Rodríguez Domínguez, Ezequiel. **Trio Matamoros: treinta y cinco años de música popular cubana**. La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1978.
- Rodríguez Marín, Francisco. **Cantos populares españoles**. Sevilla (España): Alvarez y Cía., Editores, 1882.
- Sánchez de Fuentes, Eduardo. **El folclore en la música cubana**. La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1983.
- Timi de Ede, Laoye I. *Los tambores yoruba*. **Actas del Folclore**, año I, N° 4, junio de 1961.
- UNESCO. **Introducción a la cultura africana en América Latina**. París, 1970.
- Urfé, Odilio. *La música y la danza en Cuba*. En: **Africa en América Latina**. México: Siglo XXI, 1977.
- Valdés, Alicia. *Formell en tres tiempos*. Revista **Clave**. La Habana, enero de 1986.
- Viniega, María Elena. **Estudios musicológicos: provincia de Guantánamo**. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, 1987.