



Encuentro. El tres y el cuatro.

Primera coproducción binacional Cuba-Venezuela.

Pancho Amat y El Cabildo del Son / Ángel Martínez y el Ensamble 4 x 4

Este fonograma es una coproducción entre el Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM) de Venezuela y Producciones Colibrí, Casa Discográfica y Editora Musical del Instituto Cubano de la Música (ICM) de Cuba.

PREMIO ESPECIAL CUBADISCO 2014

ACOPLE

1. **Son de la loma. 5:19. Autor:** Miguel Matamoros.
Intérpretes: Ángel Martínez y Ensamble 4X4 y Pancho Amat
2. **Para las margaritas. 3:18 Autor:** Chucho Valdés.
Intérpretes: Ángel Martínez y Ensamble 4X4
3. **La Reina. 3:24 Autor:** Armando Molero/Amable Torres.
Intérpretes: Pancho Amat y su Cabildo del son
4. **Drume negrita. 3:49 Autor:** Eliseo Grenet.
Intérpretes: Ángel Martínez y Ensamble 4X4

5. **La carupanera. 3:45 Autor:** Richard Montilla.
Intérpretes: Pancho Amat y su Cabildo del son
6. **Al fin te vi. 4:14 Autor:** Ernesto Lecuona.
Intérpretes: Ángel Martínez y Ensemble 4X4
7. **Ojo color de los pozos. 3:34 Autor:** Ignacio "Indio" Figueredo
Intérpretes: Pancho Amat y su Cabildo del son
8. **Papelón con limón. 3:14 Autor:** Ángel Martínez.
Intérpretes: Ángel Martínez y Ensemble 4X4
9. **Mi tripón. 3:32 Autor:** Otilio Galíndez.
Intérpretes: Pancho Amat y su Cabildo del son
10. **Caballito freno. 3:11 Autor:** Gerry Weil.
Intérpretes: Ángel Martínez y Ensemble 4X4
11. **El viejo. 4:07 Autor:** Pancho Amat.
Intérpretes: Pancho y su Cabildo del son
12. **Fiel enamorado. 3:12 Autor:** Paquito Portela.
Intérpretes: Ángel Martínez y Ensemble 4X4
13. **La burra. 4:32** Versión de un tema tradicional de la costa del estado Aragua.
Intérpretes: Pancho Amat y su Cabildo del son
14. **El caminante. 3:28 Autor:** Francisco Cortesía (s/d).
Intérpretes: Ángel Martínez y Ensemble 4X4 ya Pancho Amat

Créditos:

Dirección y producción musical: Pancho Amat y Carlos García Carbó

Producción ejecutiva: Ileana Ríos

Grabación y mezcla: Carlos de la Vega y Ernesto Vergara

Masterización: Víctor Cicard

Producción gráfica: Marta Rodríguez

Fotografía: Carlos Merino

Diseño: Rodolfo Delgado "Rodin"

Dirección general: Marta Bonet

Grabado en los Estudios Abdala y Radio Progreso

Mezclado y masterizado en los Estudios Abdala

Drume negrita, de Eliseo Grenet (1893-1950), Se hace uso de dos géneros típicos de la tradición musical venezolana como lo son el merengue y el vals criollo, por los cuales se pasea la conocida melodía de este singular arrullo, ambientado con sonoridades que evocan tímbricamente el ámbito infantil.

Para las margaritas, Chucho Valdés (1941). La métrica de 6x8 del tema original, permitió un efectivo acople entre éste y el joropo venezolano en dos de sus variantes (llanero y oriental), sin perder la riqueza de las variaciones melódicas cargadas de abundantes reelaboraciones y ornamentaciones.

Al fin te vi, Ernesto Lecuona (1895-1963), Una de las célebres danzas para piano de Lecuona recibe un tratamiento rítmico que la transforma en una gaita de tambora, ritmo afro venezolano propio de la región occidental del país.

Fiel enamorado, Paquito Portela (1889-1975), El conocido tema de Portela inmortalizado por el Trío Matamoros, se convierte en un calipso, ritmo emblemático del Caribe anglo y franco parlante, que se aclimató y adquirió particular sabor en el sur y oriente de Venezuela.

Papelón con limón, Ángel Martínez (1958), Tras un lánguido preludio – que luego sirve de interludio - se desarrolla la pieza en ritmo de merengue, una vivaz forma musical venezolana en métrica de 5 x 8.

Caballito frenao, Gerry Weil (1939), En sintonía con su espíritu jazzístico y ecléctico, este compositor venezolano de origen austríaco ofrece en métrica de 11x8 un tema que se pasea en sus frases por distintos aires tradicionales venezolanos.

El viejo. Francisco “Pancho” Amat Rodríguez. Esta guajira compuesta por Pancho para una serie televisiva sobre la vida de Máximo Gómez, héroe de la lucha independentista cubana, se ha concebido acercándola en su concepción a la sonoridad del Vals venezolano.

El caminante (Joropo oriental) Francisco Cortesía (1938)

El joropo, género emblemático de la música tradicional venezolana, presenta distintas tipologías estilísticas e instrumentales dependiendo de su región de origen (oriente, centro o llanos). La versión incluida aquí -cuya interpretación comparten el Ensemble 4x4 y Pancho Amat -corresponde al joropo oriental, en este caso en una de sus variantes más complejas, ya que consta de tres partes: *joropo* (tema original), *golpe*, y *estribillo*.

Son de la loma, Miguel Matamoros. (1894-1971) Uno de los sones más emblemáticos de la música cubana. Aquí lo encontramos en una versión donde se integra el tres cubano de Pancho al sonido de 4 X 4 caracterizado por maracas, dos cuatros, y contrabajo realizando improvisaciones sobre un sonido cubano.

Mi tripón. Canción de cuna de Otilio Galíndez (1935-2009). Para acompañar este tema se utilizó el ritmo de “Habanera” incorporándole un interludio vocal que subraya el ambiente de canción de cuna.

Ojo color de los pozos, Pasaje llanero compuesto por Ignacio “Indio” Figueredo (1899-1995) y Guillermo Jiménez Leal (1947) Aquí el aire de Pasaje Venezolano se puede apreciar claramente apoyado primero en el ritmo de un Punto Cubano y luego el de los africanos Tambores Batá. El contrapunteo en ocasiones de varios tres, sugieren en ocasiones el espíritu de la Música Llanera.

La burra, Parranda central, de los géneros tradicionales de la costa del estado Aragua – Recopilada por la agrupación “Un Solo Pueblo”. En esta pieza se utilizan ritmos de Plena puertorriqueña, Merengue dominicano y Son cubano, que desembocan al final en una gran Conga habanera. Aquí Pancho añadió al final otra letra, muy a tono para la ocasión, subrayando el sentido jocoso de la original.

La Reina, contradanza compuesta por Amable Torres (1860-1908). Se acompaña este tema con un aire de Trova santiaguera donde lo más destacado es el solo de Tres que hace Pancho sobre la armonía de la canción al repetirse ésta.

La carupanera (Jota Carupanera) Richard Montilla (1963)

La jota es un aire típico de la región oriental de Venezuela, cuyo carácter lánguido, de fuerte ascendencia hispánica, tiene en Carúpano, localidad al noroeste de la Península de Paria, una variante festiva imbuida de la rítmica y sabor antillano. Su alegre y vivaz discurso musical ha servido a muchos compositores venezolanos para usarla como base de sus creaciones, y en este caso a Pancho Amat para Hermanarla con la tradición musical cubana

Ángel Martínez y el Ensemble 4 x 4

El Ensemble 4 x 4 es un cuarteto instrumental integrado por músicos venezolanos que reúnen una sólida formación académica con una vasta experiencia en el campo de la música popular y tradicional de su país. Bajo la dirección del cuatrista Ángel Martínez, la agrupación aborda con una amplia paleta estética los más diversos géneros de la música venezolana, centrando sus arreglos en dos tendencias del cuatro solista: la que desarrolla intrincadas líneas melódicas, con la que despliega complejas secuencias rítmicas y armónicas. Es de vital importancia para la agrupación, que la ejecución de los cuatros, lejos de relegar a los instrumentos acompañantes a un segundo plano, comparta con ellos un activo y creativo diálogo musical.

Integrantes

Ángel "Kike" Martínez (*Dirección musical y solista de cuatro*) Destacado alumno del maestro del cuatro Fredy Reyna y del compositor y jazzista Gerry Weil. Premio CINESA 1992 a la mejor música para cine por el micro *La conquista de los llanos*. Compositor, docente y solista de cuatro.

Miguel Siso (*Solista de cuatro*) Primer lugar en el festival internacional de cuatro *La Siembra de Cuatro 2007*. Profesor egresado del Conservatorio Educativo de Música Integral. Discípulo, entre otros, del maestro "Cheo" Hurtado.

Carlos Rodríguez (*Contrabajo y bajo eléctrico*) Contrabajista de la Orquesta Filarmónica Nacional de Venezuela. Cuenta con un amplio historial de conciertos y grabaciones con los principales artistas del medio musical venezolano. Es imagen para Venezuela de instrumentos musicales Yamaha.

Javier Suárez (*Percusionista*) Reconocido percusionista en el ámbito de la música popular y tradicional venezolana, del jazz y de las fusiones latinas. Alterna el ejercicio de la docencia con el acompañamiento musical a importantes figuras medio artístico venezolano.

Pancho Amat y El Cabildo del Son

En Abril del año 2000 funda Pancho Amat "El Cabildo del Son", la agrupación musical con que ha venido trabajando hasta hoy día. La idea no era solamente conformar un colectivo musical para acometer el trabajo profesional, también se trataba de encontrar un espacio donde los jóvenes egresados de las Escuelas de Arte pudieran aprender los secretos de la tradición musical cubana, contribuyendo de esta forma a la creación del relevo necesario en esta materia, de ahí el nombre de "El Cabildo del Son". El grupo en estos diez años ha tenido una exitosa carrera que se manifiesta en las múltiples giras realizadas por Japón, Alemania, España, Holanda, Bélgica, Finlandia, Francia, Italia, México, Colombia, Brasil, Costa Rica y República Dominicana, así como también en el hecho de que toda su discografía ha sido premiada en el marco de Cubadisco, el evento más importante del disco en Cuba.

Francisco "Pancho" Amat Rodríguez.

Tretero, orquestador, productor discográfico, director de agrupaciones de música popular y profesor. Sus aportes a la técnica de interpretación del tres y su estilo personal han contribuido a darle al instrumento una imagen protagónica, que en buena medida ha servido de guía para el desarrollo de la nueva generación de tresero, tanto dentro de Cuba como en el extranjero. Tiene múltiples premios, condecoraciones y reconocimientos otorgados por el Ministerio de Cultura, el Instituto Superior de Arte y los más importantes eventos de la Música en Cuba. Ha compartido escenario y hecho colaboraciones discográficas con los más importantes intérpretes cubanos y con muchos otros del ámbito internacional.

William Borrego Rodríguez.

Cantante (voz principal del Cabildo del Son) y trombonista. Ha realizado numerosas colaboraciones con reconocidos músicos cubanos tanto en grabaciones como en actuaciones en vivo, en calidad de cantante y (o) trombonista.

Francisco Padrón Jiménez.

Experimentado trompetista que ha pasado por algunas de las más importantes orquestas populares de Cuba. Posee un gran aval en colaboraciones discográficas y como profesor de su instrumento. Algunos de los más destacados trompetistas de la nueva generación han sido sus alumnos.

José Francisco Amat Rodríguez.

Contrabajista, guitarrista clásico y compositor, realizó también estudios de trombón. Como compositor ha trabajado sobre todo, el mundo de la música infantil.

Bernardo "Jorgito" Bolaños Alemán.

Percusionista. Ha trabajado en varias orquestas de música popular entre las que se destaca el afamado conjunto Roberto Faz. Ha hecho múltiples colaboraciones con importantes artistas cubanos, tanto en conciertos como en grabaciones.

Dayron Ortega Guzmán.

Guitarrista clásico y popular, orquestador, productor musical y profesor de guitarra. Ha colaborado con destacados intérpretes en conciertos y grabaciones. También ha realizado arreglos musicales y funciones de productor discográfico en apoyo, sobre todo, de jóvenes trovadores e intérpretes populares.

El Cuatro: imagen sonora de Venezuela

Carlos García Carbó

I El instrumento nacional

Entre la amplia gama de instrumentos que intervienen en la diversidad musical del pueblo venezolano, es más que justo reconocer que el cuatro – pequeña guitarra de cuatro cuerdas - juega un papel fundamental. Distinguido con el calificativo del instrumento nacional, el cuatro participa en la mayoría de las expresiones de la música popular y tradicional de Venezuela acompañando cantores u otros instrumentos, perfilando con sus rítmicos rasgueos distintos géneros musicales, o haciendo gala de sus recursos sonoros en manos de aventajados intérpretes.

Pero más allá de sus bondades musicales, el cuatro es un ícono patrio que no sólo cala hondamente en los afectos del venezolano, sino que es además la materialización del mestizaje cultural que caracteriza el país. La consolidación de su presencia y uso, implicó un complejo proceso de asimilación, reelaboración y reinterpretación, que va de la mano con el devenir histórico y social de la nación.

De su condición de guitarra de los conquistadores¹ e instrumento de los misioneros españoles para las tareas de evangelización y oficio religioso, el cuatro pasa a manos del pueblo, incorporándose a rituales propios de la devoción popular como los velorios de Cruz de Mayo, diabladas de Corpus Christi, fiestas

¹ Bruzual, Alejandro. *The Guitar in Venezuela, A Concise History to the End of the 20th Century*. Quebec: Doberman-Yppan, 2005.

de santos y tradiciones propias de la Navidad. Por otro lado, se suma al repertorio musical de carácter festivo vinculado al baile, y a los principales géneros vocales del cancionero tradicional venezolano.

En resumidas cuentas, sea en la intimidad de una reunión familiar, al calor de celebraciones colectivas, o en proyectos musicales que apunten a un distintivo carácter venezolano, es de rigor que la sonoridad del cuatro con sus particulares rasgueos haga acto de presencia.

II Llegada y consolidación en nuevas tierras

“...no cabe duda de que la vihuela viene a ser el instrumento musical de la conquista de América.”²

Para el momento histórico de la conquista de América, en tierras españolas se conocía con el nombre genérico de vihuela básicamente a dos tipos de instrumentos de cuerda, la vihuela propiamente dicha de seis órdenes de cuerdas dobles, y la guitarra - posteriormente denominada renacentista - de cuatro órdenes de cuerdas que podían ser todos dobles o combinar tres dobles con una prima sencilla.

La ejecución de la vihuela era en forma punteada con altas exigencias técnicas, mientras que la de la guitarra renacentista - si bien compartía elementos de la técnica de la vihuela - era esencialmente rasgueada en forma de golpe. El repertorio propio de la primera estaba constituido por composiciones de factura contrapuntística y su escenario era el del mundo cortesano; el de la segunda, estuvo vinculado al acompañamiento de géneros de la tradición popular, aun cuando destacados músicos de la época legaron importantes obras para el instrumento. Hay consenso en el ámbito musicológico en reconocer que la guitarra renacentista fue la matriz organológica de distintos cordófonos iberoamericanos tales como el timple canario, cavaquiño brasilero, jarana mexicana, charango andino, tiple colombiano y por supuesto el cuatro venezolano.

La referencia documental más antigua sobre la llegada de los posibles ancestros del cuatro a Venezuela la ubica el musicólogo Alberto Calzavara en conexión a la isla de Cubagua – pequeña extensión insular (24 km²) aledaña a la isla de Margarita - donde se fundó la primera ciudad española en territorio venezolano, Nueva Cádiz de Cubagua. Esta ciudad de intensa y efímera existencia marcada por la explotación de los abundantes bancos perlíferos de la región, fue destino de un envío comercial desde Sevilla en 1529 de “15 vihuelas a razón de un peso y dos reales cada una”.³ Acota acertadamente el mismo investigador que:

“La facilidad de su transporte implica que otras también habrían llegado a estas tierras como parte del equipaje “normal” de los españoles, que se embarcaron a ultramar. Así no cabe duda de que la vihuela viene a ser el instrumento musical de la conquista de América”⁴

Los primeros tañidos de la guitarra renacentista en manos de los conquistadores en un nuevo entorno geográfico, seguramente fueron para acompañar romances y cantinelas diversas de sus añoradas y lejanas comarcas peninsulares. Pero el hecho de que este prototipo del cuatro venezolano reuniera la condición de ser un instrumento armónico y a su vez portátil, llevó a los antiguos misioneros a extender su uso fuera del ambiente juglaresco y festivo, al de los oficios religiosos para acompañar salves, tonos, villancicos y otros cantos de carácter sacro.

Las distintas órdenes religiosas con presencia en la Venezuela colonial jugaron un papel determinante en la fundación y establecimiento de nuevas ciudades y asentamientos a lo largo y ancho del territorio nacional, así como en la imposición y enseñanza de preceptos y prácticas de la cultura ibérica, entre ellos el de la música y sus instrumentos asociados. Sería cuestión de tiempo para que el gentilicio

² Calzavara, Alberto. *Historia de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundación Pampero, 1987. (pág. 10)

³ Ob. Cit. (pág. 9)

⁴ Ob. Cit. (pág. 10)

autóctono y su descendencia mestiza, le dieran un nuevo perfil a esa música, y asumieran con autonomía y propiedad la fabricación de los instrumentos a partir de los recursos nativos.

Como bien lo afirma Federico Cook en su detallado estudio dedicado al cuatro venezolano⁵, ya para finales del siglo XVI la guitarra renacentista será desplazada por la barroca en el panorama musical europeo, hecho que tendrá sus efectos para Venezuela:

“Muy rápidamente Europa cesó de producir guitarras de cuatro órdenes y por lo tanto Venezuela pasa a depender de los estímulos endógenos que había desarrollado durante el transcurso del siglo XVI”⁶

Adicionalmente afirma:

“La historia del cuatro venezolano empieza pues, donde acaba la de la guitarra renacentista, es decir en las postrimerías del siglo XVI cuando el país dejó de recibir todo tipo de impulso foráneo relacionado con su construcción.”⁷

III Arraigo y esencia

Son abundantes y determinantes las referencias documentales de distintos cronistas, refrendados además por estudiosos de la historia social y cultural venezolana, que ubican en los sectores más humildes de la sociedad colonial el crédito por la permanencia, desarrollo y dispersión del cuatro. En sus manos se mantuvo la fabricación artesanal del instrumento, y fue ese estrato social el que le dio cabida y uso en distintas facetas de su quehacer vital donde la música tenía presencia.

El actual cuatro venezolano de cuatro órdenes de cuerdas simples, es un modelo que se consolidó en el tiempo tras ir modificando aspectos organológicos de la antigua guitarra renacentista, en atención a los recursos y necesidades musicales de sus nuevos intérpretes. A lo largo de este proceso de varios siglos, convivieron distintos tipos de guitarrillas con variantes en su encordadura y dimensiones. En el estado Lara de la región occidental de Venezuela, aún se toca cuatros, cinco y medio cinco que conforman una familia instrumental con distintos registros y el uso de cuerdas dobles octavadas en uno de sus órdenes, generalmente el 4º.

La afinación más difundida del cuatro venezolano es la siguiente:



Como se podrá observar, tiene la particularidad de no seguir el orden ascendente de afinación que habitualmente se utiliza en la mayoría de los instrumentos de cuerda, hecho que algunos atribuyen a que las antiguas cuerdas de tripa no resistían ni la tensión ni los vigorosos rasgueos de los músicos populares. Otros asumen que obedece a la eliminación de la cuerda superior de la prima doble octavada de la guitarra renacentista. El pueblo venezolano reconoce esta afinación como cam-bur-pin-tón, un recurso melódico nemotécnico que ha trascendido el uso como guía para la afinación, para convertirse en una automática referencia al instrumento.

La particular sonoridad del cuatro venezolano, más allá de su timbre, radica en los rasgueos que se ejecutan con la mano derecha, los cuales pueden ser libres o apagados. En el primer caso resuenan todas las cuerdas, mientras que en el segundo se produce un efecto de chasquido. Es justamente la

⁵ Cook, Federico. *El cuatro venezolano*. Caracas: Cuadernos Lagoven, 1987

⁶ Ob. Cit. (pág. 26)

⁷ Ob. Cit. (pág. 26)

combinación de los rasgueos libres con los apagados, la que sirve para estructurar patrones rítmicos que definen distintos géneros y procedimientos estilísticos de la música venezolana. Aún cuando el cuatro es un instrumento que cumple funciones de carácter armónico, hay momentos en que los rasgueos en sus múltiples combinaciones adquieren un carácter percusivo, que en no pocos casos corresponden a fórmulas rítmicas provenientes de la percusión afro venezolana.

Si bien el cuatro es un recurso musical autosuficiente para acompañar infinidad de cantos y bailes de la tradición popular venezolana, generalmente se integra a distintos formatos instrumentales. Su participación es de rigor en los ensambles para tocar joropo llanero y oriental, golpes larenses, gaita zuliana, tambor coriano, bambucos andinos, cantos para la Cruz de Mayo, aguinaldos y parrandas navideñas, entre otros. En algunos casos es eje musical de la métrica y el tempo, en otros, sustento armónico, pero en todos aporta su color característico.

IV El cuatro solista

Sin dejar de lado la importante presencia – ayer y hoy - de destacados intérpretes del instrumento en virtud de su muñeca (destreza de rasgueos) o punteos (ejecución de líneas melódicas), habilidad para armonizar y otras virtudes, es importante precisar que es en la primera mitad del siglo XX cuando surge la figura del solista de cuatro. El destacado ejecutante e investigador del cuatro Henry Leal reconoce, en su obra dedicada a intérpretes y solistas del instrumento,⁸ a cuatro figuras fundamentales del cuatro solista por su condición de pioneros o por sentar principios técnicos que crearon escuela: Leoncio Narvarte (s/d), Jacinto Pérez (1898-1975), Fredy Reyna (1917-2001) y Hernán Gamboa (1946).

De Leoncio Narvarte se desconocen muchos datos biográficos a pesar de la popularidad que disfrutó en su época. Compartió escenario en 1932 con el mítico guitarrista paraguayo Agustín Barrios “Mangore”, y el 26 de julio de 1933 realiza un concierto en el Ateneo de Caracas bajo el nombre de La fiesta en elogio del cuatro, hecho que se toma con un hito histórico para el instrumento, por traspasar el ámbito popular e ingresar a la sala de conciertos.

Jacinto Pérez fue un músico y compositor popular de formación autodidacta y pintoresca personalidad, distinguido con el apodo de “El Rey del Cuatro”. En sus presentaciones y grabaciones discográficas dejó constancia de su arte, basado en el uso de distintas afinaciones y en una técnica particular denominada “media luna”, que entre otros efectos, le permitía imitar el diálogo entre tiples y bordones propio del arpa del joropo central.

En 1948, Fredy Reyna iniciado en estudios de la guitarra clásica, experimenta tocar con un cuatro afinando su prima a la octava aguda, en vez de la afinación regresiva propia del cuatro tradicional. Esto le permite, en su criterio, ampliar las posibilidades melódicas del instrumento y aplicar en la ejecución recursos técnicos de la guitarra.

Una década después, realizando investigaciones musicológicas en Europa, se topa con el hecho de que la afinación propuesta por él era igual a la de la guitarra renacentista. A partir de este hallazgo desarrolla un método basado en el sistema de notación por tablatura, que sustenta sus transcripciones y composiciones para el cuatro solista. Sobre la titánica labor de Reyna se erige hoy una de las principales escuelas del cuatro solista.

⁸ Leal, Henry. *El cuatro en Venezuela, sus intérpretes y solistas*. Colección Guaicaipuro Nº 8, Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos 70. Los Teques: 1999.

Manteniendo la afinación tradicional, el versátil instrumentista y compositor Hernán Gamboa, desarrolla la técnica que denomina del rasgapunteo. Este estilo de ejecución solista está basado en el traslado posicional de acordes, para construir sobre ellos la línea melódica de la pieza musical, sin dejar de tocar rítmicamente con la mano derecha los rasgueos propios del género musical que se interpreta. La melodía normalmente está en la segunda cuerda que es la más aguda de este temple, y al tener notas graves en las cuerdas extremas, la armonía resultante es de disposición cerrada. Esta técnica requiere de un sincronizado acople entre ambas manos, además de un solvente manejo de los patrones rítmicos intrínsecos a cada pieza. La técnica del rasgapunteo junto a la de la prima octavada de Fredy Reyna, constituyen hoy por hoy, las dos principales tendencias del cuatro solista en Venezuela.

A efectos de no pecar por omisión, y dado a que el importante número de solistas existentes en Venezuela rebasa la extensión del presente trabajo, nos reservamos citar sus nombres, no sin antes reconocer que ellos, junto a una gran pléyade de anónimos cuatristas, son los artífices que apuntalan una preciada tradición musical del pueblo venezolano.

Bibliografía consultada

- ✓ Aretz, Isabel. Instrumentos musicales de Venezuela. Cumaná: Universidad de Oriente, Colección La Heredad, 1967.
- ✓ Arvelo Ramos, Alberto y Castro J.J. El cuatro. Caracas: Banco Barinas, 1992.
- ✓ Bruzual, Alejandro. The Guitar in Venezuela: a Concise History to the End of the 20th Century. Quebec: Doberman-Yppan, 2005.
- ✓ ----- Fredy Reyna, ensayo biográfico. Caracas: Deltaven, 1997.
- ✓ Calzavara, Alberto. Historia de la Música en Venezuela. Caracas: Fundación Pampero, 1987.
- ✓ Cook, Federico. El cuatro venezolano. Caracas: Cuadernos Lagoven, 1987.
- ✓ Fundación Polar. Diccionario de Historia de Venezuela. Caracas: Fundación Polar, 1988.
- ✓ Leal, Henry. El cuatro en Venezuela, sus intérpretes y solistas. Colección Guaicaipuro Nº 8, Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos 70. Los Teques: 1999.
- ✓ Palacios, Maríantonía. Noticias Musicales en los Cronistas de la Venezuela de los siglos XVI – XVIII. Colección Música en los Cronistas y Viajeros en Venezuela, Vol. I. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2000.
- ✓ Peñín, José y Guido, Walter (directores). Enciclopedia de la Música en Venezuela. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- ✓ Ramón y Rivera, Luis Felipe. La Música Folklórica de Venezuela. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.

El tres: símbolo sonoro de Cuba

Laura Vilar Álvarez, musicóloga

Cuba, pródiga en tradiciones culturales, se caracteriza no solo por la diversidad de sus expresiones musicales sino también por la riqueza de su organología y tipologías aún vigentes en los conjuntos instrumentales característicos de la música tradicional de la Isla. De ahí el colorido tímbrico-sonoro que la caracteriza y distingue.

En esta proliferación organológica dentro de la música tradicional se destaca la diversidad tipológica (45 tipologías)⁹ de los membranófonos cubanos. No comportándose de igual manera la diversidad tipológica de los cordófonos pero si de poseer una especial significación en la música popular cubana, debido al lugar que ocupan en su función melódica y armónica en los diversos géneros musicales.

Actualmente se emplean en la música tradicional cubana solo cinco especies de instrumentos cordófonos: la guitarra, el laúd, el cuatro, el kaolín o tumbandera y el tres, este último considerado como instrumento musical legítimamente cubano.

Si la palma real simboliza la fortaleza del pueblo cubano, el tres constituye uno de los componentes sonoros que caracteriza la música más auténtica con un profundo sentimiento de cubanía.

Este cordófono cuya morfología la asociamos rápidamente con un antecedente hispano, por la forma de su caja (en forma de 3), por la manera de pulsar las cuerdas y la armonía que utiliza cuando acompaña, también se le denomina así por el empleo de tres órdenes de cuerdas simples, dobles o triples.

Se construye mayoritariamente de manera artesanal realizada por lutieres de formación autodidacta. Existen diversas variantes morfológicas “de acuerdo con la forma de la caja y sus ángulos superiores. Entre las más difundidas están el tres valencianos, conocido también como tres criollo, con los ángulos superiores rectos o redondeados /.../ en menor medida, se aprecia la forma angular, con los ángulos rectos superiores muy pronunciados. Otra forma es la del ocho, parecida a la caja de la guitarra, pero de menor tamaño, y la tercerola, la de pico y la ovoide, muy poco extendida. Resulta muy común la adaptación de guitarra a tres”¹⁰.

La forma de pulsar las cuerdas se caracteriza por el empleo de la pulsación con la yema de los dedos y la pulsación con el plectro, nombrado también como *púa*, *uña* o *pluma*. Son los toques más comunes el punteado para los diseños melódicos y el rayado, en los acompañamientos rítmico-armónicos de los géneros donde participa.

El tres es un instrumento sonero por excelencia cuya función musical en los conjuntos de son radica en ocuparse de los inicios del número además de realizar el punteo melódico.

Otras de las funciones musicales es como instrumento acompañante aportándole al conjunto en su base armónica, de ahí que interactúe y se complemente con el resto de los instrumentos del grupo: guitarra, laúd y bajo.

Dentro del formato de son el tres lleva la función improvisatoria, en todas sus variantes como el changüí, el sucu-sucu, en sones montunos y guarachas. Es en la función improvisatoria donde se define la maestría del intérprete ya que se requiere destreza, velocidad y un alto sentido estético en el lenguaje

⁹ Vinueza, María Elena en *Instrumentos de la música folklórico-popular de Cuba, Atlas*. Carpeta de mapas, sección membranófonos. Editorial Ciencias Sociales-Cidmuc, La Habana 1997.

¹⁰ Casanova, Ana. Ob. Cit.(Vol. 2 p.470)

improvisatorio que utiliza, pues en ello se determinará, en gran medida, su calidad como intérprete y la resultante sonora del conjunto donde se expresa. Dicho de manera más coloquial, define el feeling del grupo y su aceptación con el público con el que interactúa.

La función melódica-improvisatoria de este instrumento se alterna con la función armónica denominada popularmente como rayado, en la que se establecen los diferentes grupos de acordes acompañantes. Esta función armónica como una alternativa sonora provocó que en algunos conjuntos de son del país se sustituyese la guitarra acompañante por dos tres, uno primero a cargo del discurso melódico y el otro como segundo.

Esta alternancia o sustitución de cordófonos en los conjuntos de son se manifiesta de manera profusa a lo largo y ancho de Cuba observándose disímiles combinaciones instrumentales en los conjuntos de este género donde siempre la presencia del tres en la agrupación es determinante. No hay conjunto de son si no está presente el bajo -fuere botija, marímbula, contrabajo ó bajo eléctrico- y el tres.

Este cordófono también se emplea en los conjuntos de punto, en el acompañamiento de la canción trovadoresca, así como en las agrupaciones de músicaailable y en las más variadas agrupaciones de la música profesional, aún cuando la trasmisión de su saber es mayoritariamente, por trasmisión oral y de forma empírica.

La afinación de este instrumento varía de acuerdo al género que interprete, por ejemplo para tocar sones y guarachas se afina del grave al agudo: la3-re3-fa#3 ó la do#3-la2-mi3. Para el punto se afina mi3-si2-mi2. Es importante decir que las cuerdas se ordenan de manera diferente a la guitarra, correspondiendo a la 3ra que debe ser la más grave, la afinación más aguda, quedando para la prima la afinación más grave.

Varios estudios precedentes plantean como hipótesis el surgimiento del tres en el Oriente de Cuba, vinculándolo siempre a la génesis del son. De aquí que se plantee que “durante la investigación de campo pudo corroborarse la presencia, desde fines del siglo XIX, de ejemplares muy primitivos hechos con güira galeona¹¹, tapa de yaguas y tripas de jutías. A ellos se suman los datos brindados por informantes de la región central sobre la “llegada” del instrumento por los braceros orientales que venían a la zafra cañera y tabacalera. Y con los soldados del ejército permanente procedentes de oriente, con sus tres haciendo montunos. Sin embargo ha de subrayarse que en algunas áreas rurales de Pinar del Río y La Habana también se hallaron formas muy antiguas imposibles de precisar en el tiempo, a partir de la memoria de los informantes- pero que datan del tránsito entre los siglos XIX y XX-, de hacer montunos muy primitivos y similares a los orientales”¹².

A partir de la década del 40 fue notable el desarrollo que alcanzó este cordófono cubano dentro de la música popular profesional. En este sentido se recuerda de manera excepcional al tresero Arsenio Rodríguez, quien interpretaba el tres improvisando con un estilo cercano al jazz.

En el occidente de Cuba se destacan el Niño Rivera e Isaac Oviedo, Esteban Núñez de Santiago de Cuba, Chito Latamblat, símbolo del changüí oriental y ya por los años sesenta comienzan a conocerse las interpretaciones de Pancho Amat.

¹¹ Tipo de fruto vegetal que servía de caja de resonancia

¹² Ob. Cit (p. 476)

Francisco *Pancho* Amat, nació en el poblado de Güira de Melena en 1950 y siendo de formación autodidacta en 1971 fundó el grupo Mangüaré y a partir de entonces fue que comenzó a estudiar música: guitarra clásica, armonía, contrapunto, orquestación y morfología. Conocido como *El Rápido de Güira de Melena*, también como *Pancho Mangüaré*, es reconocido por la crítica especializada y por la élite de los músicos latinos, como el más virtuoso de los treseros, no solo de Cuba, sino del mundo.

Intérprete, compositor, orquestador, productor discográfico; es capaz de poner su talento en función de cualquier formato de la música cubana, desde una orquesta de son, un grupo tradicional, pequeñas agrupaciones de cámara, conjunto típico, charanga, tríos, cuartetos, agrupación folklórica, hasta una orquesta sinfónica.

La experiencia profesional acumulada por Pancho Amat le hace ser un músico que ha podido compartir con grandes figuras, desde Miguelito Cuní, Tata Güines, Félix Chappotín, Lili Martínez, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Papo Lucas, Oscar de León, Joaquín Sabina, entre otros afamados artistas.

Pancho ha bebido y sigue incorporando a su arte la mejor savia de otros grandes de la música popular cubana y lo incorpora a su expresión musical. Toma de Chito Latamblé, “una parte de los secretos de la gramática musical changüicera y su enrevesado mundo de acentuaciones, o motivos y frases muy peculiarmente caracterizados por lo que pudiera nominarse sincopas isocrónicas y un fraseo de particular segmentación”.¹³

Incursiona e “intercambia con músicas y músicos de los más variados estilos y procedencias /.../ Adalberto Álvarez, el pianista Frank Fernández, los trovadores Silvio Rodríguez y Sara González, el pianista y compositor José María Vitier /.../ con el rockero hispano Santiago Auserón y otros tantos músicos (que a su vez representan síntesis de lo rockero, lo jazzístico, lo flamenco renovado y la hibridación de nutrientes” ...¹⁴

Su trabajo con la agrupación *El Cabildo del Son* lo enmarca más dentro del estilo tradicional del son que dentro de las sonoridades más cercanas a la *fusión* de diversos estilos y tendencias contemporáneas. De ahí que cuando se anuncia a *Pancho Amat y su Cabildo del Son* cual síncopa se anticipa un acento cubano de excelencia.

Por toda su labor creativa y pedagógica en más de 40 años de vida artística, mereció el Premio Nacional de Música 2010, el mayor y prestigioso reconocimiento que se les otorga a los músicos y musicólogos cubanos.

El cúmulo de saberes de este grande de las cuerdas pulsadas, lo hizo acreedor de tan alta condecoración pero es aún mayor el que recibe de su pueblo natal y de todos los que aman su arte interpretativo. Y es que en Pancho se siente la cubanía desde la médula, le brota desde ahí y contagia a todos con su manera de tocar, con su manera de sentir como lo que realmente es: un auténtico cubano

¹³ Orozco, Danilo Revista Clave No. 5, 2-3, pág. 68-69, 2003.

¹⁴ Ob. Cit (p. 69)