

El piano en la música cubana: desarrollo rítmico del son a la timba

ANÍBAL ERNESTO COLLI, UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, FACULTAD DE BELLAS ARTES,
CARRERA DE MÚSICA POPULAR

Esta ponencia se propone iniciar una sistematización sobre el comportamiento rítmico del piano en la música popular cubana. La cubana es una de las músicas latinoamericanas más extendidas y difundidas fuera del continente, con una historia de más de un siglo. A pesar de esto, y al igual que gran parte de la música popular latinoamericana, es escasa e incipiente la sistematización de su discurso y la aplicación didáctica de esta sistematización. Creemos que la complejidad rítmica de esta música es un campo a analizar y ordenar didácticamente, con el objeto de facilitar su apropiación por los músicos populares, no sólo para tocar, componer o arreglar en el género, sino como parte del patrimonio rítmico continental que cada músico de estas tierras utilizará en sus propias producciones y estéticas.

En los últimos años y en sintonía con esta intención de inclusión pedagógica, la Facultad de Bellas Artes de la UNLP ha incorporado el Seminario de Música Cubana en el quinto año de varias carreras. La posibilidad de incluir académicamente el estudio y la práctica de estos géneros nos ha colocado en el desafío de sistematizar líneas de desarrollo e identificar patrones útiles para orientar a quien quiera adentrarse en el género. Entre estos patrones, rítmicos,

fraseológicos, melódicos, armónicos, texturales y tímbricos, el comportamiento del piano y su uso como engranaje rítmico melódico se presenta como un componente importante en la identidad estética y en la construcción de la trama instrumental. Nos propondremos entonces partir de las regularidades y posibilidades de variación de los que se consideran tumbados típicos o estandarizados en el son cubano: definir sus esquemas de acentuación, su relación con la clave, la percusión y el bajo, su relación con la armonía y la forma.

A partir del análisis de elementos prototípicos plantearemos un recorrido pedagógico para el pianista que intenta “tumar” dentro del género. A continuación analizaremos, en distintos ejemplos, los caminos que han abierto los pianistas más destacados de la música cubana bailable a partir de la evolución rítmica y estilística generada por la timba cubana y el songo, desde fines de la década del 80 hasta la actualidad. Observaremos de qué manera las diferentes peculiaridades rítmicas, recursos instrumentales y roles texturales han contribuido a la renovación permanente de la música cubana. Finalmente, sintetizaremos y extraeremos los recursos observados con el objetivo de que sean útiles al desarrollo de nuevos comportamientos del piano en otros géneros, contextos y producciones.

Introducción

El crecimiento de las carreras de música popular en nuestro país y en todo el continente nos enfrenta como investigadores y docentes a desafíos teóricos y didácticos. ¿De qué manera se entrecruzan las formas populares de transmisión con los métodos escritos y los análisis de las producciones? ¿Cuál es el camino para formar músicos populares abiertos y críticos a la gran riqueza musical latinoamericana, con conocimientos significativos de las tradiciones y recursos para cuestionarlas y reformularlas? ¿Cómo sistematizar y organizar un lenguaje popular determinado con la enorme gama de sutilezas y sobreentendidos que presenta?

Concebir a los lenguajes populares como una tradición viva implica dar cuenta de cómo y de qué manera cambian para que los músicos latinoamericanos puedan apropiárselos y a la vez aprender caminos y estrategias posibles para el desarrollo de una música popular. En este trabajo nos propondremos aportar a una sistematización del comportamiento del piano

dentro de la música cubana bajo el término de salsa y su desarrollo posterior en el estilo llamado timba cubana.

La música popular cubana presenta una variedad de vertientes, pero fue sin duda el son el ritmo que se convirtió en eje de la músicaailable dentro y fuera de la isla. La cercanía de Cuba con los Estados Unidos, su uso por el público norteamericano como lugar de vacaciones, playas y casinos, así como la inmigración de cubanos y portorriqueños que popularizaron los ritmos cubanos en Nueva York a partir de los años 30 (Mario Bauzá, Machito, Tito Puente) generó una gran visibilidad e irradiación comercial de la música cubana en América y Europa. Prueba de esto es el equívoco anglosajón de llamar "latina" a esta música, como si fuera la música de todos los hispanohablantes, desconocimiento que llevaba a los absurdos de mezclar en una película maracas, mariachis, toreros y castañuelas. Por otro lado, el impacto mundial que significó la revolución de 1959 y las peculiaridades de su situación política y económica, generaron una atención generalizada a la cultura cubana y a lo cubano, de la que la música y el baile son algunas de las expresiones más conocidas.

En comparación con otras músicas populares latinoamericanas la música cubana incorporó al piano relativamente temprano. Su uso proviene de la charanga y del ritmo danzón de principios del siglo XX, de donde derivó al mambo y al chachachá. El son no lo incluía originalmente pero lo incorporó a partir de la década del 50, al punto que unos años más tarde terminó por desplazar al tres en todas las agrupaciones que no fueran de son tradicional. Cuando el son hecho en Estados Unidos fue rebautizado como salsa ya el piano con su tumbado era un elemento identitario fundamental. El hecho de presentar una tradición y a la vez una técnica instrumental propia convirtió al tumbado en una manera de tocar el piano, relativamente exportable a otros ritmos, tales como la música afroperuana, la rumba flamenca o el candombe.

A partir de la década del 80 Cuba vivió una revolución musical englobada bajo el término de timba y que consistió en una evolución del son y de otras músicasailables de la isla. Esta transformación logró unir una gran complejidad rítmica y de arreglos con una popularidad masiva. La misma música que generó interés por su originalidad y novedad a músicos de muchas partes del mundo mantuvo una relación estrecha con el pueblo cubano que es mayoritariamente, bailador. Una

parte esencial de su novedad radica en la creación de nuevos comportamientos rítmicos para sus instrumentos, entre ellos el piano, con tumbados nuevos, tumbados de timba.

Como en tantas músicas latinoamericanas, la música cubana a pesar de su larga historia no comenzó a sistematizarse hasta hace unas pocas décadas, inicialmente a través de libros enfocados a la enseñanza musical de la salsa y la música tradicional cubana para músicos de otras partes del mundo. A pesar del interés que ha despertado, la timba ha sido estudiada en mucho menor medida. Por esto creemos que esta sistematización del comportamiento del piano es un aporte necesario para comprender la evolución de una tradición viva y para enriquecer el bagaje rítmico de cualquier músico interesado en las músicas populares afroamericanas.

Evolución por interpretación, por versión, por arreglo

Para encuadrar y comprender de qué manera se vinculan una nueva manera de tocar, con la renovación de los arreglos y la evolución de un estilo debemos referirnos a los conceptos de obra, arreglo, interpretación y versión.

En ese espacio que Carlos Vega denominó mesomúsica podemos observar como las prácticas musicales de origen folklórico relacionadas con la transmisión oral, la corporalidad y la ritualidad perviven y se modifican incorporando también recursos del abordaje académico (la composición escrita, los arreglos) y de la cultura de masas (la grabación, los conciertos, internet, etc). Estos lenguajes populares se reformulan periódica e históricamente y esta reformulación está vinculada a una nueva “manera de tocar” en la que arreglador e instrumentista se interinfluyen mutuamente.

Coriún Aharonian plantea en su artículo “Direccionalidad sociocultural y concepto de versión en mesomúsica” (1990) que existe un estadio intermedio entre la composición y la interpretación al que denomina versión. Diego Madoery por su parte en “El arreglo en la música popular” (2000), relaciona este concepto de versión con el de arreglo:

existe un espacio intermedio entre el tema y el producto.
A este espacio que involucra procedimientos operativos
y estratégicos denominamos arreglo o versión.

En músicas como la popular cubana, en las que la superposición rítmica es un elemento fundamental, la

distinción entre tema y arreglo se vuelve más problemática. El tema pierde su protagonismo en la identificación del estilo de un orquesta y de un período particular: aunque se compongan melodías nuevas, lo que público y críticos reconocen como sonoridad particular no reside en los “temas” sino en los “arreglos”. Parte de este conflicto se debe a continuar concibiendo a la composición como una tarea creativa que parte de lo melódico-armónico como punto de partida privilegiado. Este enfoque, que aparece muy claro en el contexto de la canción, no resulta del todo útil para analizar la músicaailable.

Alejandro Polemann en “La interpretación musical en la construcción de la versión en la música popular” (2013) identifica a la interpretación como una nueva instancia independiente del arreglo

()podría definirse como versión y ésta no es otra que que el resultado de un tránsito del tema a través del arreglo y la interpretación siendo el género un marco organizador de los procedimientos y decisiones que se llevan adelante en cada una de esas instancias.

Es interesante observar como esta última instancia en la construcción de la versión que es la interpretación, puede funcionar en sentido inverso, como motor de nuevos arreglos y nuevos temas que reformulan el género. La nuevas formas de tumbar de pianistas y bajistas o de “repartir” de bateristas, timbaleros y percusionistas de la música cubana, que dieron origen a la timba no surgieron de la planificación de compositores y arregladores, sino por el contrario, éstos las tomaron para componer temas nuevos o rearreglar temas ya existentes. Nuevamente esta concepción tropieza con el problema de definir las fronteras entre compositor, arreglador y ejecutante, cuando en la música popular todos estos roles interactúan permanentemente, muchas veces en la misma persona o en el mismo grupo.

En “El contrapunto rítmico en la música popular. Aportes para una sistematización” (2015) planteamos que el dominio de la superposición rítmica es una habilidad necesaria para la creación en la música popular y la denominamos contrapunto rítmico. Y lo dividimos en dos campos:

La base rítmica: resultante de la superposición de todos los planos que realizan esquemas repetidos y encargada de construir la sensación del “caminar” del ritmo.

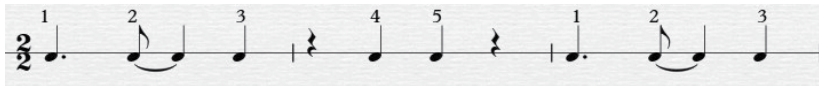
Las frases rítmico-melódicas no repetidas: integradas por la

melodía principal y las contramelodías o respuestas rítmicas dadas por cualquier instrumento y que funcionan como “figuras” que dialogan entre sí y contra ese “fondo” dado por la base rítmica.

Nos enfocamos aquí en el rol que desempeña el piano en la música cubana para la construcción de la base rítmica y en la evolución de ese rol durante la timba cubana. Para esto, partiremos entonces de sintetizar el tumbado tradicional de son o salsa e identificar sus rasgos particulares para luego plantear qué aspectos se modifican en el tumbado de timba.

El tumbado típico de son o salsa

Comencemos entonces por definir el tumbado típico de la música cubana como punto de partida. Con todas las dificultades que implica definir un punto fijo en el desarrollo permanente de la música popular, podemos de todas formas, plantear un comportamiento estandarizado para el piano en el son y la salsa a partir de la década del 40-50 hasta ahora. Como todas las líneas rítmicas de este género, la clave de son (o de rumba) es el patrón alrededor del cual se desarrollan y diferencian las distintas líneas rítmicas, aun cuando, relegada a la rumba y el son tradicional, se toca muy poco o nada en las agrupaciones típicas de salsa con timbal, congas y bongó. Por lo que podemos decir que se convirtió en un marco implícito de la rítmica del género. La clave es el patrón de referencia general para ubicar los acentos de un ritmo en relación a sus cinco golpes numerados tal como mostramos más abajo. La convención es escribirla en dos compases de 2/2. Aquí abajo mostramos un período y medio de la clave.



De acuerdo a la relación de la clave con la estructura armónica, puede percibirse el inicio de su período desde el golpe 1 o desde el golpe 4. Esto llevó a la clasificación fuera de Cuba en clave 3-2 o 2-3 respectivamente, que sirve para entender con qué parte de la clave debe comenzarse con un cifrado determinado. Esta posibilidad de empezar en una mitad u otra de un esquema rítmico de dos compases es la misma para todos los instrumentos: timbales, congas, pianos, bajos tendrán diferentes condicionamientos rítmicos para la mitad “3” de la clave, que para la mitad “2”.

El tumbado de piano estandarizado para el son y la salsa presenta una sonoridad particular: los arpeggios de los acordes se presentan a través de la alternancia de notas triplicadas a distancia de una o dos octavas (dos tocadas con la mano derecha y una con la izquierda a una o dos octavas por debajo) contra la duplicación de rellenos de 3as o 4as (e incluso 2as) que completan el acorde en cada mano. Se supone que esta sonoridad duplicada en piano se remite a las cuerdas duplicadas (algunas en unísono y otras en 8ª) del tres cubano, el instrumento del que proviene la figura rítmica del tumbado de son.

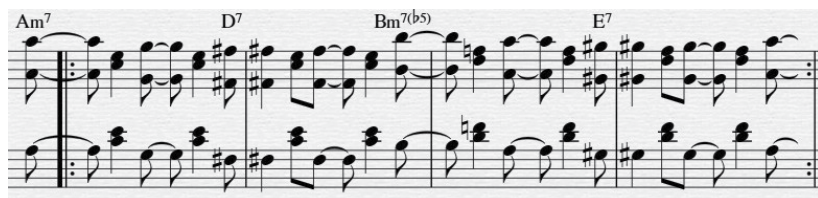
A esta disposición registral se le aplica un patrón rítmico en relación a la clave. Si la clave empieza en su sonido 1 el patrón del piano es el siguiente.



La mención de 8va se refiere a las octavas que realiza la mano derecha, las notas triplicadas que se destacan en el tumbado contra el relleno de 3as o 4as que se presentan entre medio. Aquí también el esquema rítmico tiene una duración de dos compases (una clave) y lo presentamos en un período y medio para que podamos observar cómo es el esquema rítmico 3-2 (compases 1 y 2 de la estructura escrita) o el esquema rítmico 2-3 (compases 2 y 3 de la estructura escrita). Podemos observar como 8as y rellenos se alternan, de forma tal que las 8as (que se perciben como acentos) se presentan como síncopas de corchea antes de cada pulso de blancas, salvo al inicio de la mitad del 2 de la clave, donde presentan un acento a tierra. Este acento a tierra es el que nos indica la parte 2 del tumbado de piano, o dicho de otra manera: si un tumbado es 2-3 empieza a tierra, en cambio si es 3-2 empieza sincopado y la tierra la presenta en la mitad de su estructura.

Veamos como se aplica este esquema de tumbado típico a una estructura armónica también típica de son y salsa, en este caso I IVM II V en modo menor, empezando con la parte 3 de la clave.

Tumbado 3-2 sobre I IVM II V de La m:



La conducción de voces de fundamental-7ª en los acordes 1 y 3 y 3ª. en los acordes 2 y 4 es una convención del género, que se aplica en todos los contextos de II-V, aunque por supuesto hay otros voicings alternativos que también son habituales. La mano derecha podría tocarse también una 8ª más aguda de lo escrito, mientras que en general la mano izquierda suele mantenerse en la octava inferior al do central.

En cambio si sobre la misma armonía y con el mismo voicing el tumbado comenzara en la parte 2 de la clave el resultado sería éste.

Tumbado 2-3 sobre I IVM II V de La m:

The image shows a musical score for piano in G major, illustrating a tumbado pattern over a II-V progression. The score is in 4/4 time and consists of two measures. The first measure contains the chords Am7 and D7, and the second measure contains Bm7(b5) and E7. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays quarter notes. The tumbado pattern is characterized by a consistent rhythmic structure across the progression.

A partir de este primer punto de partida podemos explicar las distintas variaciones como transformaciones de este primer esquema planteado. Siempre teniendo en cuenta que esta distinción entre esquema básico y variaciones es teórica e instrumental, dirigida a abarcar las distintas maneras de tumbiar que en la historia se han presentado simultáneamente, variando de acuerdo al estilo del pianista, la orquesta y el arreglo.

Variaciones que no modifican los acentos básicos

Son variaciones que agregan ataques entre 8as o reemplazan rellenos por 8vas pero no modifican la ubicación métrica de las 8vas estructurales (las que se presentan en síncopa de corchea y a tierra al comienzo de la parte del 2)

Una de las primeras transformaciones que podemos identificar como variaciones habituales es la posibilidad de arpeggiar los acordes. En vez de hacer un relleno de dos notas a la vez esas dos notas se tocan sucesivas, con lo cual el esquema presenta un ataque más. En principio, y para mantener la identidad rítmica del tumbado, estas variaciones no cambian la ubicación métrica de las 8as., sólo agregan ataques entre ellas. En principio deberemos dejar libre las subdivisiones que caen a tierra justo después de que la 8va se presenta en síncopa. Considerando el esquema rítmico de una clave o dos compases, podemos identificar cuatro espacios para arpeggiar y agregar ataques de relleno al tumbado. Sobre

la primera mitad del tumbado presentado antes (dado que era un tumbado de dos claves de duración) estas variaciones posibles serían las siguientes:

Arpeggio sobre el primer cuarto del esquema:

A musical score for piano, showing a variation of an arpeggio. The score is written on two staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece is divided into three measures by vertical bar lines. Above the first measure is the chord symbol Am^7 , above the second is D^7 , and above the third is $Bm^7(b5)$. The melody in the treble clef consists of eighth notes, and the bass line in the bass clef consists of quarter notes. The first measure contains the notes A, C, E, G in the treble and A, C, E, G in the bass. The second measure contains the notes D, F#, A, C in the treble and D, F#, A, C in the bass. The third measure contains the notes B, D, F, A in the treble and B, D, F, A in the bass.

Arpeggio sobre el segundo cuarto del esquema:

A musical score for piano, showing a variation of an arpeggio. The score is written on two staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece is divided into three measures by vertical bar lines. Above the first measure is the chord symbol Am^7 , above the second is D^7 , and above the third is $Bm^7(b5)$. The melody in the treble clef consists of eighth notes, and the bass line in the bass clef consists of quarter notes. The first measure contains the notes A, C, E, G in the treble and A, C, E, G in the bass. The second measure contains the notes D, F#, A, C in the treble and D, F#, A, C in the bass. The third measure contains the notes B, D, F, A in the treble and B, D, F, A in the bass.

Arpeggio sobre el tercer cuarto del esquema:

A musical score for piano, showing a variation of an arpeggio. The score is written on two staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece is divided into three measures by vertical bar lines. Above the first measure is the chord symbol Am^7 , above the second is D^7 , and above the third is $Bm^7(b5)$. The melody in the treble clef consists of eighth notes, and the bass line in the bass clef consists of quarter notes. The first measure contains the notes A, C, E, G in the treble and A, C, E, G in the bass. The second measure contains the notes D, F#, A, C in the treble and D, F#, A, C in the bass. The third measure contains the notes B, D, F, A in the treble and B, D, F, A in the bass.

Arpeggio sobre el cuarto cuarto del esquema:

Musical notation showing an arpeggio exercise over a 2-3 tumbado pattern. The notation is on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The chords are Am⁷, D⁷, and Bm⁷(b⁵). The arpeggio consists of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, following the 2-3 tumbado pattern.

Por supuesto que estas variaciones pueden combinarse unas con otras. También puede arpegiarse en dirección descendente y combinar ambas direcciones, lo que enriquece el efecto general. Recordemos que estamos mostrando un tumbado 2-3, en un tumbado 3-2 podemos aplicar el mismo procedimiento.

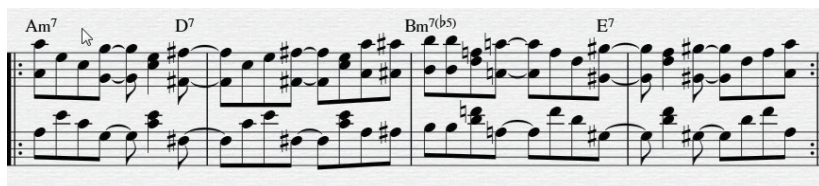
Reemplazo de rellenos por 8vas

En paralelo con esta variación, también es habitual reemplazar alguno de los rellenos del tumbado por otra 8va. con lo cual las notas que “cantan” en el tumbado son más. Este recurso sirve para hacer el tumbado más melódico. Sobre la misma armonía, éste sería un ejemplo:

Musical notation showing an 8va replacement exercise over a 2-3 tumbado pattern. The notation is on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The chords are Am⁷, D⁷, Bm⁷(b⁵), and E⁷. The exercise uses eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, following the 2-3 tumbado pattern.

Combinando entonces arpeggios ascendentes o descendentes en cualquiera de los cuatro espacios de la clave y reemplazos de rellenos por 8vas podríamos llegar para este esquema armónico en 2-3 al siguiente tumbado.

Combinación de arpeggios ascendentes y descendentes y reemplazo rellenos por 8vas



Podemos ver un ascenso cromático en octavas para llegar al tercer acorde. Las aproximaciones cromáticas a las notas de cada acorde, tanto ascendentes como descendentes, son también una marca de género.

Es interesante observar cuánto pueden variar los tumbados con estos recursos, sin haber cambiado de ubicación las 8vas principales.

Sin embargo, en la práctica del tumbado tradicional también el esquema rítmico presenta variaciones. Es decir, que esas 8vas estructurales también se mueven en su ubicación métrica dentro de lo que el oído considera “estar en clave”, es decir, acentos que el género permite, opuestos a “estar atravesado” que se refiere a los acentos que el estilo prohíbe.

Variaciones que modifican los acentos básicos

A diferencia de las anteriores, estas variaciones presentan algún cambio de ubicación de las 8vas estructurales. Las más habituales son las siguientes:

Apoyo a tierra en la segunda blanca en la parte del 2

Aquí la octava coincide con el sonido 5 de la clave. Mostramos dos posibilidades sobre el mismo tumbado 2-3 visto hasta ahora.



Con rítmica de negra-dos corcheas

Musical notation for a piece with a 'negra-dos corcheas' rhythm. The notation is on a grand staff with two systems. The first system has two measures, and the second system has two measures. The chords are Am⁷, D⁷, and Bm⁷(b⁵). The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in pairs.

Apoyo de la negra anterior o las dos negras anteriores a la tierra de principio de compás

Musical notation illustrating the 'Apoyo' technique. The notation is on a grand staff with two systems. The first system has two measures, and the second system has two measures. The chords are Am⁷, D⁷, Bm⁷(b⁵), and E⁷. The melody features eighth notes that precede the downbeat of the measure.

Anticipación de las 8vas. a síncopa de negra

Musical notation illustrating the 'Anticipación de las 8vas.' technique. The notation is on a grand staff with two systems. The first system has two measures, and the second system has two measures. The chords are Am⁷, D⁷, Bm⁷(b⁵), and E⁷. The melody features eighth notes that precede the downbeat of the measure.

Esta anticipación de la armonía una negra antes de la tierra es típica del tumbado de bajo y muy usada en el son tradicional. Es más común que ocurra al final de la parte 3 de la clave, con lo cual coincide con el golpe 3, aunque no está prohibido hacerla sobre la parte 2 de la clave tampoco. A veces también se presenta como dos corcheas repetidas antes de la tierra.

Aunque estos recursos presentados no agotan las

variaciones usuales del tumbado típico del son y la salsa, si abarcan la mayor parte de la práctica en cuanto a variaciones rítmicas.

Variaciones en la conducción de voces

A las variaciones rítmicas planteadas hasta ahora debemos agregarles las posibilidades de cambiar la conducción de voces dentro de un mismo esquema armónico. Comparemos entonces de nuevo, el tumbado básico 2-3 sobre I IVM II V en Lam que tomamos como modelo y otra conducción de voces sobre el mismo ritmo y la misma armonía.

Conducción de voces F-7ª a 3ª

Musical notation for the first variation, showing a piano accompaniment with chords Am7, D7, Bm7(b5), and E7. The melody is written in a treble clef with a 2-3 rhythmic pattern. The bass line is in a bass clef with a similar rhythmic pattern. The melody starts on F4 and moves to B4, then to G4, and finally to E4.

Otra conducción alternativa

Musical notation for the second variation, showing a piano accompaniment with chords Am7, D7, Bm7(b5), and E7. The melody is written in a treble clef with a 2-3 rhythmic pattern. The bass line is in a bass clef with a similar rhythmic pattern. The melody starts on F4 and moves to B4, then to G4, and finally to E4.

Aun habiendo conducciones de las 8vas más típicas y relacionadas con la sonoridad del género, las posibilidades de crear conducciones alternativas son muchas y permiten renovar los tumbados y ampliar sus posibilidades melódicas. En el contexto de práctica, el pianista debe elegir la conducción de voces que mejor interactúe con las melodías que acompaña: la melodía de la canción, los coros o los mambos de metales.

Existe también la posibilidad de que la nota más grave de la mano izquierda no sea la misma que se octava con la derecha. En ese caso, el tumbado pierde algo de melodicidad y de la fuerza de triplicar una nota, pero gana en profundidad armónica. Un abordaje bastante habitual consiste en

establecer un paralelismo de 10as entre la nota más grave de la mano derecha y la más grave de la mano izquierda, como se muestra en el siguiente ejemplo, en 2-3 y con la misma armonía presentada anteriormente:

Tumbado en 10as

Musical notation for 'Tumbado en 10as'. The score is in 2/3 time and consists of four measures. The chords are Am⁷, D⁷, Bm^{7(b5)}, and E⁷. The notation shows a parallel motion of the lowest notes of the right and left hands across the measures, with the right hand playing a sequence of chords and the left hand playing a corresponding sequence of notes.

Manteniendo la conducción de voces 7^a-3^a habitual en la nota más grave de la mano izquierda para enlaces de cuarta ascendente, es habitual que la derecha octave 9as, 5as y 13as como se muestra en el siguiente ejemplo

Tumbado con disposición de 7^a-9^a y 13-3^a

Musical notation for 'Tumbado con disposición de 7^a-9^a y 13-3^a'. The score is in 2/3 time and consists of four measures. The chords are Am⁹, D⁷, Bm^{9(b5)}, and E^{7(b13)}. The notation shows a parallel motion of the lowest notes of the right and left hands, with the right hand playing a sequence of chords and the left hand playing a corresponding sequence of notes.

Las posibilidades de combinar diferentes conducciones de voces en una mano y la otra permiten no sólo movimientos paralelos, sino contrarios u oblicuos. En el caso siguiente se muestra el recurso de mantener una nota pedal en la mano derecha, en este caso, la cuarta de la escala y 11^a, fundamental, 3^a y 7^a de los acordes elegidos.

Tumbado con nota pedal aguda

Musical notation for 'Tumbado con nota pedal aguda'. The score is in 2/3 time and consists of four measures. The chords are Am⁷, D⁷, Bm^{7(b5)}, and E⁷. The notation shows a parallel motion of the lowest notes of the right and left hands, with the right hand playing a sequence of chords and the left hand playing a corresponding sequence of notes.

El tumbado en la timba cubana

A partir de la década 80 se produjo un enorme renovación y revolución en la músicaailable cubana que fue englobada bajo el término de Timba. Podemos caracterizarla como un nuevo estadio en la evolución del son cubano con influencias de otros ritmos de la música popular cubana (rumba, songo, mozambique, conga, pilón) y del funk, la fusión y el jazz latino. Este nuevo lenguaje surge a partir de las siguientes vertientes:

Las fusiones de jazz, funk y ritmos afrocubanos llevadas a cabo por Irakere en la década del 70 de las cuales son ejemplos paradigmáticos los temas Bacalao con pan, Ese atrevimiento, Juana 1600, El tata y Aguanile bonko, entre otros.

La evolución del songo a principios de los 70, ritmo inventado por Blas Egües, primer percusionista de Los Van Van y desarrollada por su timbalero estrella Changuito Quintana. La originalidad y el desarrollo permanente de la obra de Los Van Van lo convirtieron en la más importante orquestaailable cubana del siglo.

Los arreglos de metales más cercanos al funk, la inclusión de la batería y el nuevo estilo bajístico de Feliciano Arango, en los primeros discos de NG La Banda.

La renovación de los tumbados de piano y bajo, las nuevas secciones formales y variedad de coros y la complejización de los obligados o “bloques” en los primeros discos de La Charanga Habanera.

A pesar de la variedad de caminos abiertos en este campo estilístico podemos identificar características comunes a los nuevos roles instrumentales que se plantean a partir de esta nueva etapa:

Los temas presentan mayor cantidad de secciones formales y nuevas texturas rítmicas: a las secciones habituales de la salsa de Cuerpo, Montuno y Mambo se le suman las secciones de Presión, Masacote, Coro-Mambo, Muela y Pedal, entre otras. Cada sección presenta un comportamiento instrumental y una textura propia.

Los esquemas rítmicos repetidos de bajo, piano, coros y frases de metales suelen más largos (de 2, 4 o más claves) y suelen variar de sección a sección. Presentan más síncopas y complejidad rítmica, jerarquizan acentos nuevos y se enlazan unos con otros con obligados o “bloques” que suelen ser también más complejos rítmicamente y más numerosos (cantidad de obligados por tema) que los que aparecían en la salsa o el son tradicional.

La interacción entre tumbados de piano, bajo, coros y

metales es particular para cada sección de cada tema y forma parte del arreglo y de la estética particular que construye cada orquesta (su “sello” como se le dice en Cuba). Podemos decir que el contrapunto rítmico es uno de los espacios creativos más importantes de la composición de la músicaailable, algo que emparenta a la timba cubana con el funk.

En este marco podemos identificar aquellos aspectos en que el comportamiento del piano en la timba cubana se diferencia de su rol habitual en la salsa o el son tradicional:

El esquema rítmico del tumbado no es de 1 clave de duración sino de 2 o 4. Es decir que no repite la rítmica hasta que se repite la armonía o incluso a veces la “vuelta rítmica” es más larga que la vuelta armónica.

Muchas veces el tumbado de piano busca establecerse como un riff que identifica al tema, en ese caso el uso de las 8vas estará en función de establecer una melodía original y reconocible.

La ubicación métrica de las 8vas puede llegar a transformarse totalmente, ampliando siempre el campo de las opciones rítmicas gracias a la incorporación de acentos que influyen al son desde otros ritmos cubanos y afrocubanos. La jerarquización de los acentos en la segunda corchea que sigue al principio del compás (especialmente en la parte 3) o en la segunda corchea después de la mitad de compás (tanto para la parte 2 como para la 3) o del golpe 4 de la clave, son ejemplos de esto. A veces esta sucesión de sincopas se presenta tan en contra del compás y de la estructura tradicional que si uno escucha el tumbado solo no puede estar seguro de donde está la tierra y dónde cae la clave.

La relación entre 8vas y relleno se trastoca o varía de diversas maneras: o haciendo que “cante” el relleno de 3as, o intercalando rápidamente el esquema de triplicar la voz principal con otros con voces diferentes en ambas manos o sin duplicar en mano derecha. A esto también se le agrega la posibilidad de agregar notas extras en la mano izquierda para lograr un fondo más continuo.

Observaremos entonces estas características en tumbados específicos desarrollados por algunos de los pianistas que más aportaron al desarrollo del tumbado de timba: Juan Carlos González (primera Charanga Habanera), Iván Melón Lewis (Isaac Delgado) y Tirso Duarte (segunda Charanga Habanera).

Análisis de ejemplos de tumbados de timba cubana

Lola (Charanga Habanera): tumbado sobre 2do coro



Este tumbado de Juan Carlos González (Charanga Habanera) presenta una gran creatividad en la ubicación de las 8vas y su efecto rítmico. Sobre una base 2-3 en un esquema armónico de VI-V-I de Bm de dos claves, podemos ver que las 8vas acentuadas aparecen sobre el golpe 4 de la clave, sobre la segunda corchea de la segunda blanca del compás (anticipando la armonía aún más que el tumbado de bajo), en las terceras corcheas del siguiente compás, luego en las segundas corcheas del tercer compás, cerrando en el golpe 3 de la clave. La ubicación de los arpeggios a veces sobre la tierra ayuda a acentuar el efecto sincopado y desestabilizador del compás subyacente.

Pelirroja (Charanga Habanera) : tumbado en la presentación del coro final



Este tumbado también de Juan Carlos González, presenta un abordaje muy original de una armonía muy visitada en el son y en la música popular en general: II V III V/II, en este caso de Fa mayor. Sobre un pedal de V, se presenta este tumbado que aprovecha las notas comunes entre el segundo y el tercer acorde para generar un desplazamiento métrico cada tres negras. La acentuación de la segunda corchea es muy habitual aquí.

Luz viajera (Isaac Delgado): tumbado sobre coro final





En este ejemplo de Iván Melón Lewis se destaca el uso de las terceras paralelas, sonoridad habitual del relleno, para construir su identidad melódica. Está en 2-3 sobre la armonía de I V/VI VI V/V V en Bb mayor. Además notamos que la mano izquierda toca todas las subdivisiones, relleno de los espacios que deja libre la melodía en la mano derecha, en el segundo compás con un “diatocluster” de cuatro segundas mayores sucesivas, correspondiente a un D7 con 5b y 13b.

Se te fue la mano (Isaac Delgado): tumbado sobre Coro 2



Este tumbado, también de Iván Melón Lewis, en 2-3 sobre la armonía G-C7-B7-Em-D7 presenta algunas de las características propias de los tumbados de timba: extensión de 4 claves, identidad melódica reconocible con un uso abundante de las 8vas, mano izquierda casi continua, acento de la segunda corchea en la parte del 3, y un esquema desplazado cada tres negras cerca del final.

El bla, bla, bla (Charanga Habanera): tumbado sobre 2do coro.

The image displays a musical score for the piece 'El bla, bla, bla (Charanga Habanera)'. It consists of two systems of music. The first system features a piano part with a treble clef and a bass part with a bass clef, both in 2/4 time. The piano part has a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass part provides a rhythmic accompaniment. Chords are indicated below the bass line: D, Dmi/F, and F#mi. The second system continues the piece, with the piano part showing a melodic phrase and the bass part providing accompaniment. Chords indicated are Bm11, Em7, and A. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

Este tumbado de Tirso Duarte utiliza las 8vas para crear un riff melódico muy reconocible, la punta que es el que identifica al tema y por eso se muestra al principio como introducción. Sobre un esquema de cuatro claves en A sobre armonía IV-IVm-VI-II-II/IV-V/IV, repite un motivo de dos compases y luego esboza un motivo desplazado cada tres negras. La oposición entre negras a contratiempo en la parte del 3 y negras a tiempo hasta el inicio de la parte del 2 es una alternancia muy típica en la música cubana. En el tercer sistema podemos observar la rítmica del bajo sinte que acompaña este tumbado, que combina notas largas y cortas, presenta síncopas de corchea antes de la tierra tanto en la parte 2 como la del 3, apoya el golpe 3 y 5 de la clave en la nota si y acentúa la segunda corchea después del principio del compás en la parte del 3.

Conclusiones

La sistematización de los lenguajes populares es aún incipiente y a la vez, sumamente necesaria para concebir una pedagogía que forme músicos críticos, con capacidad para conectar diversas tradiciones y pensar desarrollos futuros. Entre esta multitud de lenguajes de nuestro continente, la música cubana puede ser uno de esos bagajes para el músico

latinoamericano, en la medida en que seamos capaces de hacerla accesible a los músicos que se forman, sin necesidad de que se conviertan en especialistas ni limitándola a simplificaciones y abordajes superficiales. Por otra parte, así como los lenguajes tienen su especificidad, también tienen redes con otras expresiones, y permiten intertextualidades que nos interesa sembrar.

Creemos además que comprender y adentrarnos en la singularidad rítmica de nuestras músicas latinoamericanas es una inmensa tarea a desarrollar, con enfoques y herramientas nuevas, más vinculadas a la forma en que los músicos populares aprenden a tocar, cantar y bailar, que al enfoque académico del ritmo.

Esperamos que este trabajo ayude a hacer propios los aportes de la forma de tocar el piano en la música popular cubana del siglo pasado y la actual.

Bibliografía

Aharonián, C. (1990) "Direccionalidad sociocultural y concepto de versión en mesomúsica" (informe). V Jornadas Argentinas de Musicología y IV Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires. Mimeo.

Colli, A. (2014) "El contrapunto rítmico en la música popular: aportes para una sistematización". Ponencia presentada en las 2^ª Jornadas sobre Música Popular-Tradición e innovación, encrucijadas didácticas, Universidad Nacional de La Plata, diciembre de 2014.

Madoery, D. (2000) "El arreglo en la música popular", en Revista Arte e Investigación Año IV N° 4, Universidad Nacional de La Plata, 2000. pp. 90-95.

Moore, Kevin (2010) "Beyond Salsa Piano" Latin Pulse Music, Santa Cruz, California.

Orovio, Helio (1992) "Diccionario de la Música Cubana" Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba.

Polemán, A. (2013) "La interpretación musical en la construcción de la versión en la música popular". Ponencia presentada en las X RAM -Reunión de Antropología del Mercosur. 10 al 13 de julio de 2013. Córdoba, Argentina.

Vega, C. (1979) "Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos". Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, N°3, Buenos Aires.