Universidad Francisco José de Caldas
Facultad de Artes – ASAB
Proyecto Curricular Artes Musicales

La guitarra en el bolero *filin* a partir del análisis de los recursos musicales utilizados por Martín rojas, Sofronín Martínez y Rey Ugarte

Juan Camilo Hernández Diago
Código: 20071098017
Énfasis: Instrumento principal guitarra
Modalidad: Monografía
Línea de investigación: Arte y culturas tradicionales populares

Bogotá D.C., Mayo 12 de 2017
Contacto:
Teléfono: 263 2959
Celular: 316 780 6532
E-mail: camiloguitarrah@hotmail.com

RESUMEN (*ABSTRACT)*

La presente monografía realiza un análisis del movimiento y género musical del bolero *filin* desde los aspectos sociales y estéticos que le caracterizan, enfocándose en el estilo interpretativo –de rearmonización principalmente– de los guitarristas Sofronín Martínez, Martín Rojas y Rey Ugarte. A partir de la investigación documental y el análisis musical formal se describe aspectos clave que permitirán al guitarrista profesional conocer sobre el movimiento filinero, sus principales figuras y hechos históricos relevantes de su existencia, para apropiarse del estilo de armonización típico del *filin* y entender la manera en la cual se desarrolló su popularidad en el continente.

Palabras clave: filin, bolero, rearmonización.

CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN……4

2. JUSTIFICACIÓN……5

3. PREGUNTA PROBLEMA……7

4. OBJETIVOS……7
   a. Objetivo General……7
   b. Objetivos Específicos……7

5. ANTECEDENTES……8

6. REFERENTES CONCEPTUALES Y TEÓRICOS……9
   a. Del *filin* al bolero y del bolero al *filin*……9
   b. Otras influencias del *filin*. La vieja trova y el contexto cubano de principios de siglo……12

7. REY UGARTE, MARTÍN ROJAS Y SOFRONÍN MARTÍNEZ. TRES INTÉRPRETES, UN SOLO INSTRUMENTO……16
   a. Análisis Musical……18
   b. La Rearmonización……19

8. CONCLUSIONES……34

9. BIBLIOGRAFÍA……37
   a. Libros……37
   b. Artículos periodísticos……39

10. ANEXOS……41
   a. Lista de figuras……41
   b. Lista de Tablas……42
   c. TRANSCRIPCIONES DE TEMAS……43

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los intereses más incisivos al que se ha dedicado la investigación en música como disciplina, es decir desde la musicología, ha sido el de debatir e indagar por el origen y respectivo desarrollo a través del tiempo de los géneros e instrumentos musicales, siendo determinante en este panorama las variadas posturas que han procurado ubicar lugares y personas relevantes. Así, muchas veces con el ánimo de defender posturas ideológicas más que musicales, se ha puesto en tela de juicio el por qué y el cómo determinadas culturas se delimitan alrededor de ciertas características musicales que construyen arquetipos y estereotipos sobre lo que son o no los fenómenos sonoros que les rodean.

En medio de esta discusión este texto trae a colación el tema del Bolero, en mayúsculas si se desea englobar la inmensa variedad de sub géneros, y del *filin*. El primero se presenta como un "lugar" para criticar aspectos sobre el origen de la misma música, así como para debatir sobre los procesos de modernización al que las músicas latinoamericanas se enfrentaron entrado el siglo XX, sus problemáticas y los escenarios sociales, políticos y estéticos en los cuales se ubica; y del segundo se debatirá el problema por sus orígenes como género musical, su diacronía y sus respectivas influencias en el campo musical latinoamericano para tratar la caracterización particular de la escena filinera en la cuba de mediados de siglo XX a la luz de sus protagonistas y con el afán de revisar sus intenciones estéticas.

Antes de internar la investigación en tal movimiento, y subrayando la relevancia de esta investigación, más que describir un proceso cronológico del bolero entendido como género musical, la intención subyacente será criticar –a partir de la obra de tres de sus protagonistas, los guitarristas Sofronín Martínez, Martín rojas y Rey Ugarte– la manera en la cual el llamado bolero *filin* se estableció como el puente conexo entre la música cubana, su respectivo proceso de modernización y su trasegar por Latinoamérica en la historia de los guitarristas nombrados para, en últimas, analizar cómo es que tales guitarristas desarrollaron un proceso creativo particular con el *filin* como "bandera estética". En este sentido, se debatirá sobre el carácter, importancia y relevancia del movimiento filinero para revisar la manera en la cual el mismo sirvió de "banda sonora" a procesos políticos y sociales en la Cuba pre y post revolución comunista; criticar la manera en que se constituyó como género musical de la mano del mismo bolero; revisar su relación con otras músicas del continente americano para llegar al problema de la apropiación de un entendimiento del *filin* como estilo musical.

Parte del trabajo ejecuta una metodología fundamentada en la investigación documental apoyada en textos académicos sobre el *filin* y el bolero*,* material hemerográfico para la construcción de las biografías y rastreo de las influencias y estilo de los guitarristas nombrados y el análisis musical formal sobre algunas interpretaciones de boleros enfocándonos en el tema de la rearmonización desde las ideas de la teoría del jazz de Smith 2008 y Felds 2002 principalmente, con el ánimo de establecer un lugar de crítica a lo que el *filin* realizó no solo este género, insisto, sino en la música latinoamericana. Específicamente, y respecto a las transcripciones y ejemplos musicales, estos no deben ser tomados literalmente sino solo como una referencia, como lo es cualquier partitura y, particularmente en un estilo como el *filin,* deben ser vistas como aproximaciones –si no apreciaciones– sobre la música más que como referencias literales repito.

2. JUSTIFICACIÓN

La evaluación, o juicio, de un guitarrista académico con respecto a si es "bueno" o "malo" se realiza generalmente en los espacios de formación profesional, mediante la audición de un repertorio de corte clásico de manera que los factores influyentes en la misma evaluación se relacionan con el nivel de dificultad de la obra, la apropiación de estilos particulares, entre otros, para establecer un rigor de caracterización enfocado netamente en un rol solista dejando, consecuentemente, el papel de acompañante en un estatus "anexo" – si no ajeno– a sus aptitudes técnico musicales. Es decir, la evaluación de un guitarrista en el medio académico se basa en sus habilidades con respecto a un paradigma netamente eurocéntrico sin apelar a capacidades como la del acompañante, implicando así que sus habilidades para rearmonizar o construir una conceptualización como intérprete en el rol de improvisador y/o creador, aspectos claves en dicho rol, sean considerados vacuos, innecesarios o sin valor. Sin embargo, el autor defiende que estas habilidades son dignas de ser apreciadas como evaluables a la hora de reconocer al guitarrista profesional, dado que la guitarra es un instrumento que abarca múltiples posibilidades interpretativas, valga la aclaración, y su papel abarca no solo una inmensa variedad de géneros sino de posibilidades musicales. Así, la formación del guitarrista no debe limitarse al oficio de solista o concertista, sino que debe abarcar también otros roles, en especial el que compete a pertenecer a un ensamble donde acompañe y/o haga el papel de integrante. Siendo más enfáticos, se presenta este trabajo como muestra de las cualidades interpretativas de tres de los más grandes guitarristas de la música popular latinoamericana como defensa de tales asunciones y apreciaciones sobre el panorama del guitarrista profesional.

La posible falta de interés por parte de las instituciones académicas en el ejercicio del acompañamiento ha ido apartando esta práctica de sus rutinas diarias de estudio. Así mismo, la falta de metodologías y análisis de herramientas de armonización marcan un vacio en el proceso formativo de los guitarristas. Por estas razones, el análisis musical se convierte así en una de las posibles soluciones a la falta de práctica acompañante; las herramientas rítmicas, texturales y armónicas que utilizan Martin Rojas, Sofronín Martínez y Rey Ugarte en sus acompañamientos de bolero *filin*, podrían brindar un esquema de estudio para los guitarristas interesados en acompañar no solo éste, sino otros tipos de géneros musicales que requieran o sean propensos a tipos variados de acompañamiento o rearmonización. Además, tanto el análisis como la práctica de metodologías de rearmonización constituyen una posibilidad en el plano laboral que difiere de las contempladas por la mayoría de los guitarristas en el plano académico, los cuales se enfocan en el estudio de la guitarra clásica.

El abordaje de esta práctica acompañante a su vez permite tanto una mayor exploración y por ende un mayor conocimiento del instrumento, como la expansión de las posibilidades interpretativas y un conocimiento de la armonía desde y aplicado en el instrumento. Todos estos, aspectos que se pueden ver limitados en la formación profesional en muchos casos. El material que se desarrollará en este trabajo como aporte a la investigación musical, resultará útil para todos aquellos guitarristas que quieran aprender acerca de las técnicas de rearmonización en la guitarra desde la visión que el género del *filin* aporta.

La importancia de este proyecto también reside en que el conocimiento adquirido puede ser aplicado a la docencia, como respuesta a músicos –especialmente guitarristas– que estén interesados en el tema y que carezcan del conocimiento necesario para emplear diferentes técnicas de rearmonización en la guitarra como instrumento acompañante, dando un pequeño paso adelante frente a esta situación de vacío formativo y ayudando a los guitarristas académicos interesados a explorar nuevos conocimientos y expandir las posibilidades de su instrumento. Concretamente, y con el ánimo de incentivar no solo el rol de acompañante entre los guitarristas sino la aproximación del músico profesional al repertorio filinero, se provee –como anexo a este proyecto de monografía– la transcripción de algunos de los temas insignia de los guitarristas Sofronín Martínez, Martín Rojas y Rey Ugarte. Temas que dan ejemplo a los estilos de interpretación de los mismos y que permiten apreciar, objetivamente desde la partitura, el estilo del *filin*.

3. PREGUNTA PROBLEMA

- ¿Cuáles son las herramientas musicales (rítmicas y armónicas) que utilizan los guitarristas Martin Rojas, Sofronín Martínez y Rey Ugarte en sus acompañamientos enmarcados en el bolero *filin*?

4. OBJETIVOS

Objetivo general

- Caracterizar las herramientas que utilizan Martin Rojas, Sofronín Martínez y Rey Ugarte en sus acompañamientos de bolero, sistematizando algunos patrones que faciliten el estudio y la interpretación de los mismos.

Objetivos específicos

- Revisar las condiciones sociales y estéticas que caracterizan el estilo del *filin.*

- Comparar los estilos de acompañamiento de los intérpretes Sofronín Martínez, Rey Ugarte y Martín Rojas.

- Transcribir algunos temas característicos interpretados por los guitarristas Sofronín Martínez, Rey Ugarte y Martín Rojas.

5. ANTECEDENTES

La cantidad de métodos publicados para guitarra acústica es innumerable y el rastreo de fuentes desde esta perspectiva data desde el Clasicismo[1]. Lamentablemente la armonización no es un tema de debate en la mayoría de las publicaciones. Esto puede ser entendible dado que la armonización suele ser un aspecto clave en la formación del intérprete jazz, pero no debería ser una omisión en el caso del intérprete guitarrista, sea cual fuere su interés profesional. En este sentido, y realizando una búsqueda documental, encontramos que el estudio y los métodos de guitarra eléctrica son más abocados al tema que los de guitarra acústica. Así, publicaciones como Gregorio & Vilanova 2005 y Chapman 1994, aunque son para guitarra eléctrica, brindan herramientas importantes en cuanto a la armonización y la improvisación en la guitarra puesto que brindan información sobre progresiones de acordes y algunas técnicas simples de composición. También aplican los conocimientos básicos de armonía en la guitarra, distintas variedades de escalas y teoría de los intervalos. Dadas estas condiciones primarias, la búsqueda documental se apoyará inclusive en aproximaciones que se realizan al piano considerándolo, a la par de la guitarra y valga la aclaración, como un instrumento armónico. Así Felds 2002 se presenta como una referencia útil y que se presenta como una guía clave al momento de entender la enseñanza y conceptualización de la armonización enfocada en el jazz y Smith 2008 como una referencia a la hora de validar conceptos clave en las rearmonizaciones tipo jazz. En efecto, como podemos observar, se ha publicado una gran cantidad de libros de armonía teórica, los cuales tocan temas que tienen mucho que ver con la rearmonización, pero no un libro o método especifico que se centre en la práctica de música popular (especialmente bolero *filin*) a un nivel profesional.

En este orden, un antecedente relevante del presente trabajo será González 2015 el cual aborda un caso de enseñanza del bolero *filin* en tres participantes no relacionados con el género. En este sentido realiza unas aproximaciones a la armonía del género pero no ahonda en aspectos específicos desde los grandes intérpretes sino desde las posibilidades de armonización que pueden darse o generarse.

[1] Si bien el presente trabajo no pretende realizar una crítica a la enseñanza de la guitarra sí se apoya en el hecho de que son de renombre los métodos de los guitarristas Fernando Sor (1778-1839), Mateo Carcassi (1792-1853) y Dionisio Aguado (1784-1849), tres de los referentes principales –aún en la actualidad– de la enseñanza de la guitarra. De aquí se apoya en un repertorio anexo que comprende estudios como los de los compositores Leo Brouwer (1939), Hector Villalobos (1887-1959) y pequeñas obras del renacimiento, sin apelar, como se ha dicho en la justificación, al rol de la guitarra acompañante.

6. REFERENTES CONCEPTUALES Y TEÓRICOS

Del *filin* al bolero y del bolero al *filin*

Parte de las influencias más relevantes que suscitó para sí el movimiento filinero provienen del bolero. Si bien la mayoría de sus características se deslindan de la vieja trova o del jazz norteamericano de principios de siglo XX, lo cierto es que el bolero fue el catalizador de tales tendencias musicales y fue el *sentimiento* "bolerístico", en especial, el que condujo las narrativas del mismo movimiento. En este sentido, vale la pena rastrear los aspectos más relevantes que construyeron –o ayudaron a construir– la idea del *filin* desde la caracterización de los espacios, formatos, narrativas, eventos políticos y sociales y protagonistas para desentrañar un mejor entendimiento de la obra de los guitarristas Martín Rojas y Rey Ugarte, principalmente.

Si bien se destaca a la canción 'Tristezas' [1883] –compuesta en Santiago de Cuba por Pepe Sánchez (1856-1918)– como la primera composición calificada como bolero (Knights 2000: 3)[2] lo cierto es que la tradición viene desde la década de 1830 para entrar al siglo XX en formas tan diversas que es imposible hablar de un solo tipo de bolero. Un inicio se puede rastrear en la manera en la cual el mismo Sánchez –al cual se le adjudica parte en la paternidad de la vieja trova cubana– conjuntamente con otros músicos como Sindo Garay (1867-1968), Manuel Corona (1880-1950), Rosendo Ruiz (1885-1983), Alberto Villalón (1882-1955), Patricio Ballagas (1879-1920) y Eusebio Delfin (1893-1965) llegaron, en el marco de la canción, a interpretar textos con un alto contenido nacionalista[3] para ubicar el marco de sus repertorios entre lo nacionalista y lo romántico/nostálgico. En este contexto –el de la vieja trova– se le puede adjudicar a 'Tristezas' el haber definido una pauta que permitiría hablar del bolero como forma musical –esto es, una canción de dieciséis compases por estrofa con un interludio musical llamado pasacalle (Rodríguez en Marrero 2016: 212; Pagano 2016: 90)– sin que sea posible justificar enteramente el contenido narrativo con el cual se le reconocería (romántico/nostálgico).

Si bien a finales de siglo XIX el bolero estaba debatiéndose entre este título de "canción" y "género nacionalista", entrado el nuevo siglo vendría a tener cambios paradigmáticos más interesantes. Dichos cambios se pueden revisar en un cambio de ser una música ágil –sincopada, en 2/4 y movida a partir del uso de la formula rítmica del cinquillo en compases alternos (compás de por medio) en la melodía, en un principio, pero luego en el acompañamiento (Anónimo s.f.a; cf. Pagano 2016)– a ser un género en 4/4 más romántico, con textos amorosos y a un tempo más lento. Esto es rastreable nada más en la etimología de la palabra, la cual se origina en el verbo "volar", apuntando a una derivación de una danza más frenética para, ulteriormente, relacionar el género con otras músicas que afectaron su estilo y devenir como el danzón (Dueñas en Pedelty 1999: 35). Tales cambios se dieron gracias a la obra de compositores como Oscar Hernández (1891-1967) quienes llevaron al género, musicalmente hablando, hacia una eliminación del

[2] La mayoría de las fuentes corroboran su composición hacia el año 1883 aunque hay otras fuentes que insisten en que fue compuesto en 1885 (cf. Pagano 2016).

[3] Pepe Sánchez, reconocido como el padre de la trova conjuntamente con los "cuatro grandes de la trova": Sindo Garay (1867-1968), Rosendo Ruiz (1885-1983), Manuel Corona (1880-1950) y Alberto Villalón (1882-1955), vendría a ser una importante influencia desde la misma trova sobre el *filin* en Cuba (Anónimo s.f.a).

cinquillo en la línea melódica debido a que la versificación de las letras –románticas– imponía indirectamente un ritmo distinto[4]. La pérdida del cinquillo a principios de siglo no fue sino el primero de varios de los cambios que acaecerían sobre el bolero.

Dentro de los años sucedáneos habría que destacar la obra del cubano Nilo Menéndez (1902-1987) y de Agustín Lara (1897-1970). El primero, con su famoso bolero 'Aquellos ojos verdes' [1929], demostrando un ejemplo sobre cómo el impresionismo francés –a partir de la obra de compositores como Claude Debussy y Maurice Ravel– filtrado por el jazz norteamericano, pasó al bolero influenciando el uso de notas añadidas en las triadas fundamentales para determinar frases más expresivas (Anónimo 2017a). El segundo, como figura fundamental del bolero mexicano llevando el mismo a una consolidación desde la pauta que Pepe Sanchéz iniciaría con 'Tristezas'[5]. Aquí valdrá la pena aclarar brevemente sobre este tránsito del bolero a Centroamérica, como parte de este trasegar del bolero por Latinoamérica.

El bolero llega a México vía Yucatán y Veracruz gracias a los viajes que realizaban cubanos a través de presentaciones en carpas (teatros itinerantes) (Cf. Martínez 2006-2007; Knichts 2000)[6]. En esta llegada, el bolero se relaciona con géneros tales como el corrido, el son mexicano y el zócalo. Sin embargo, siendo el México post revolución un tiempo de impulso a la modernización, donde el liberalismo capitalista fue el único partido político en oposición a la dictadura Porfiriana, los espacios urbanos –dentro de los que resalta la misma ciudad de México, desde luego– se transformaron en el lugar y escenario, casi por antonomasia, del mismo. Este cambio de conductas sociales del campo a la ciudad colaboró con la definición del bolero como signo de modernidad, musicalmente hablando, e implicó que las narrativas del mismo, en el caso mexicano, cambiaran desde los imaginarios que manejaban músicas como el corrido y las bandas municipales –músicas que conformaban el integral de la escucha decimonónica y que trataban temas estereotípicos sobre grandes hombres en grandes corceles, amores duraderos, traiciones épicas y fuertes convicciones morales– a una nostalgia metropolitana donde el lamento y la tristeza hicieran parte integral de las líricas esperadas[7]. Siendo más concretos aún, habría que destacar el ambiente del burdel como el espacio que vio crecer al bolero. Al ser centros de gran importancia social en el México post revolucionario los burdeles fueron el escenario para boleristas como el yucateco Guty

[4] Composiciones como 'Ella y yo' [1916] del mismo Hernández son evidencia de tales cambios paradigmáticos. De manera aún más relevante, la obra del mexicano Agustín Lara (1897-1970) vendría a imponer un estilo de cantar "hablado", conduciendo a la definitiva desaparición tanto del cinquillo como de la sonoridad a son –otro género con el cual "dialogaba" el bolero–, siendo el güiro y las maracas la única percusión que mantendría el ritmo constante detrás de las improvisaciones del piano de Lara (Knights 2000: 4). Estos aspectos, como se verán, tiene una fuerte influencia en las decisiones estéticas del *filin.*

[5] Los boleros más famosos de Lara son extremadamente formulados: dieciséis compases en tonalidad menor y dieciséis en mayor con una repetición de la última stanza (repetición de la segunda estrofa) a la manera del bolerista Enrique Galaz Chacón (1900-¿?) (Cf. Martínez 2006-2007). De una manera un poco reduccionista y con una fuerte carga de juicios de valor Pagano 2016 realiza una revisión de la morfología del bolero.

[6] De hecho ya desde 1902 se sabe de la llegada de trovadores como Alberto Villalón y Adolfo Colombo (1868-1953) por medio de estos espectáculos "cubano-bufos" en las carpas a México (Knights 2000: 3).

[7] Parte de este cambio de *sentimiento* se debe básicamente al sentido de desplazamiento del campo a la ciudad por parte de la población mexicana (Cf. Pedelty 1999).

Cárdenas (1905-1932) y su principal heredero Agustín Lara[8]. De hecho este último, por su falta de aptitudes líricas, dedicó sus esfuerzos a la improvisación en el piano y a buscar cantantes que acompañar.

Siguiendo con la historia, en la década de 1920 el bolero fue poco a poco saliendo de este ambiente "indigno" para pasar al cabaret y más tarde al salón de danza, llegando a refinarse y a adquirir el estatus de símbolo de la civilidad y modernidad mexicana, que es, en últimas, la referencialidad más común a la que apunta gracias a fenómenos como la radio y el cine (Knights 2000: 4)[9]. De aquí en adelante el bolero verá acrecentar para sí y en el contexto mexicano, nuevos medios de difusión. Destacan, por ejemplo, el primer bolero grabado: 'Morena Mía' [1921] de Armando Villareal Lozano en el año de 1924 y el nacimiento de la XEB, la primera gran estación de Radio en México, la cual bajo su eslogan 'La voz de Latinoamérica desde México', vendría a ser un punto de generación de críticas, positivas y negativas, para el género musical[10] y el desarrollo e impulso que aportó el bolero al género de la ranchera identificado por la música mariachi (Cf. Pedelty 1999). Entre otros sub géneros que surgieron luego de este boom bolerístico urbano se encuetran el bolero-capricho, bolero-mambo, bolero-moruno, entre otros. En últimas, la radio sirvió para llevar al bolero al mundo y permitir procesos transculturales de maneras impensables. De forma más enfática, se destacan los aportes del mismo bolero al movimiento del *filin* efectivamente, pero es claro, como se ha visto, que el bolero no llega a este sin cambios sustanciales desde el s.XIX que afectarán consecuentemente lo que será el movimiento.

De hecho, repito, el bolero toma de varios géneros musicales latinoamericanos aspectos musicales que integrará a su esencia. Respecto al *filin*, el mismo aprenderá a apropiar características culturales de la mano del bolero, sus líricas, su forma y su estilo para erigirse en un mundo de críticas políticas y musicales como una música de amplia relación con la improvisación y la re armonización.

[8] A la muerte de Cárdenas en 1928, Lara se convierte en el máximo representante del bolero mexicano (Knighst 2000: 3).

[9] Ejemplos de esto son las películas 'Santa' [1932], primera película con sonido en México y cuya banda sonora fue compuesta por Agustín Lara, y 'Salón México' [1948], la cual retrata en cierta manera este escenario en el cual nació el bolero.

[10] Destacan las críticas del músico Manuel María Ponce, de gran influencia en el medio, quien criticaba el mal uso de la radio para difundir música "de borrachos" (boleros) destruyendo la música vernácula, o las críticas al cine como el "gran corruptor de masas", el cabaret el "escenario", el Bolero la "banda sonora" y a Agustín Lara su "artífice" llegando a concretarse en la censura a la música de Lara en espacios escolares y cívicos desde 1936 por parte del gobierno (Pedelty 1999: 50).

Otras influencias del *filin*. La vieja trova y el contexto cubano de principios de siglo XX.

El *Filin,* descrito por el etnógrafo Argeliers León, es un tipo de música folclórica urbana nacida en los barrios de la Habana, Cuba y desarrollada por un grupo de cantautores que empezó a dialogar en la década de 1940 dando forma a un movimiento filinero como tal, mezclando, a través de un proceso transcultural, elementos del jazz norteamericano con el bolero principalmente[11]. Enfatizo que son principalmente estos dos los grandes géneros a los que se tiende a afiliar el *filin* pese a que la musicología ha tendido a ubicar el movimiento entre los de la vieja y la nueva trova cubana, ampliando el rango de influencias y sacando de un estrato netamente bilateral (Estados Unidos-Cuba) a la música, para caracterizarla alrededor de otras influencias como la música clásica y el mismo son cubano. Ya en el capítulo anterior y parafraseando una especie de hibridación musical, podemos revisar que el bolero toma de otras músicas (son, corrido, zócalo, danzón, etc.) para constituirse como género musical.

Si bien ideas de la música de filineros como Ángel Díaz (1921-2009) –hijo del trovador Tirso Díaz (1895–1967)– y Rosendo Ruíz (1918-2009) –hijo de uno de los "cuatro grandes de la trova" Rosendo Ruíz– se vio ampliamente influenciada por la trova llegando a adaptar características de la misma como el usar la guitarra –en vez del piano– a la hora de componer; tomar el estilo y ritmo del bolero e Interpretar su música en íntimos, informales y pequeños escenarios, lo cierto es que existen diferencias claves que permiten guiar este cambio de la trova al *filin*. En este sentido, a diferencia de la trova y en una concordancia parcial con el bolero, el *filin* no sería consecuente con el alto contenido nacionalista de las líricas de la primera ya desde la década de 1930, para enfocarse en los temas de la segunda, estos son el amor, el romance, "la sinceridad, universalidad y la mezcla de alegría y tristeza que sentimos al estar enamorados" (Sublette en García 2012: 146)[12] lo que denota un cambio casi paradójico si se analiza el contexto socioeconómico en el cual floreció el mismo.

De acuerdo con Ángel Díaz, parafraseo, el origen del *filin* se puede rastrear a finales de la década de 1940 –en la llamada época dorada de la música cubana (Palomares s.f.)– en su propia casa, en el 1108 de la calle Hammel en el barrio Cayo Hueso en la Habana, Cuba (Guzmán s.f.; Aviles 2013a) y los dos artistas a los cuales se les reconoce paradigmáticos, esto es, participes de la primera generación del filin, son los cantautores José Antonio Méndez (1927-1989) y César Portillo de la Luz (1922-2013) (Guzmán s.f.). El primero, vendría a fundar el conjunto 'Loquibambia' con él en la guitarra, Frank Emilio (1921-2001) en el piano y la cantante Omara Portuondo (1930) –conocida bajo los alias de 'la Diva del Buena Vista Social Club' o 'La novia del *Feeling*' dado por el locutor de la radio 'Mil diez'–. En dicho grupo desarrollaría todas sus ideas filineras. De hecho, las visitas de Méndez entre 1949 y 1959 y de Portillo, con las cantantes Martha Valdés (1928-2014) y

[11] Corresponde en este caso aclarar que tales procesos de transculturación no fueron unilaterales, es decir, no se dieron únicamente desde un norte hacia un sur "pasivo", sino que fueron bilaterales. Prueba de ello, de manera interesante, es el fenómeno de las *latunes* que migraron desde el Caribe hacia los Estados Unidos y Europa y que influenciaron –y aún influencian– los imaginarios sobre lo tropical, el Caribe y lo latinoamericano (Cf. Pérez 2008).

[12] Digo parcial porque mientras el bolero se vale de la metáfora para idealizar a la mujer el *filin* habla de ella en razón del amor que se le tiene en sí misma (García 2012: 146). En este sentido el lenguaje se vuelve más coloquial para usar imágenes simples en vez de metáforas alegóricas a la manera bolerística.

Romana Elena Burke González (1928-2002) –conocida como 'La señora sentimiento'– a México, resulta un punto crucial para la popularización e internacionalización del *filin*[13]. En este escenario, el del bolero de mediados de siglo XX, vendría Méndez a conocer a Agustín Lara (Avilés 2013b).

Los grandes filineros, a excepción quizás de Ñico Rojas y el mismo Ángel Díaz, no tuvieron la oportunidad de acceder a una buena educación y provenían de clases sociales menos aventajadas de contextos proletarios con una alta demanda de justicia social[14], e identificados con el movimiento comunista como la cantautora Zoila Castellanos Ferrer, mejor conocida como Tania Castellanos (1920-1988)[15]. Curiosa y paradójicamente, y en contra del imaginario antiimperialista con el cual se tiende a relacionar al comunismo, los artistas filineros –comunistas en su mayoría, valga la aclaración– recibieron una influencia musical estadounidense que permeó sus mismas intenciones estéticas. Dicha influencia, a través de la radio, la vitrola, las películas y las grabaciones que arribaban a las cantinas de los puertos cubanos desde Estados Unidos (Galilea 2002), traían a los oídos filineros la música de artistas como Benny Goodman (1909-1986), Dizzy Gillespie (1917-1993), Charlie Parker (1920-1955), Billy Holiday (1915-1959), Nat King Cole (1919-1965), Sara Vaughan (1924-1990) y Ella Fitzgerald (1917-1996)[16] explicando, por lo menos en un principio, la correlación con el bolero *filin* y la manera en que los mismos filineros tendían a manejar armonías enfocadas en el jazz con acompañamientos libres (no rasgados), melodías con grandes saltos interválicos y ausencia de percusión. La misma palabra *filin* proviene de la palabra estadounidense *feeling* usada en las partituras de jazz como indicación expresiva para tocar de una manera más libre y sujeta a las emociones del momento y que empezó a ser usada coloquialmente por los filineros como signo de "todo lo bueno y [lo] moderno" (Pérez en García 2012: 149; Galilea 2002) para más tarde, en la década de 1970, filtrarse inclusive en el ámbito de la salsa como signo de emocionalidad incorporada en la interpretación (Washburne 1998: 160).

En un contexto de posguerra, donde se veía cualquier signo de tinte político comunista como un atentado al orden mundial ejercido por los mismos Estados Unidos, era paradójico, mas no por ello inexplicable, que el *filin* recibiera de la potencia económica la llegada de la modernidad a través del jazz, mientras las líricas de los mismos músicos filineros militantes en el partido comunista "enemigo" se enfocaran en el amor y no en contenidos políticos de izquierda pese a que los medios de difusión de la música filinera se daban a través de la emisora 'La Mil diez' del

[13] En Sudamérica se reconoce al cantante cubano José Antonio 'Pepe' Reyes (1927-1981) como el embajador del *filin,* llevándolo a Colombia, Argentina y Chile donde murió (Avilés 2013a).

[14] De hecho, aclarando, el uso de la guitarra en vez del piano se debía principalmente a una cuestión financiera y de clase, antes que musical. Una guitarra era considerablemente más barata que un piano ($5 pesos) y el simple hecho de ser hijos de artesanos defendía la posibilidad de hacerse su propio instrumento inclusive.

[15] Tania era la pareja sentimental del líder obrero Lázaro Peña con quien fundó la sociedad autoral *Musicabana*, cuyo fin era netamente, servir de editorial musical empeñada en no dejarse explotar por los mecanismos del mercado vinculados con los abusos de los consorcios norteamericanos. Ligada desde sus inicios, en la década de 1940, a nombres como Cesar Portillo De la Luz, José Antonio Méndez, Nino Rivera, Ñico Rojas, Adolfo Guzmán y por supuesto, a Tania Castellanos (Juan y Juan 2016: 142 y Guzmán s.f.) *Musicabana* fue un trampolín para artistas afiliados no solo al partido comunista sino al movimiento filinero.

[16] Varios de los cuales visitaban Cuba ocasionalmente aparte de, musicalmente hablando, tener unas fuertes raíces en el *blues* (Avilés 2013a).

partido socialista popular. En resumen, y para no alargar la discusión, entendían la música como un medio de entretenimiento mas no como un arma de acción política[17]. Así pues, cantar sobre el amor y la vida misma fue la respuesta de los filineros a la dura realidad de pobreza y persecución política de manera que la música fue el medio a través del cual se le "ponía la cara a la vida misma" (Radames Giró en García 2012: 152) y la búsqueda de libertad se filtró en realidad a través de una libertad armónica, rítmica y, en últimas, musical. Fue justamente este conjunto entre lo estadounidense, en la música, y lo bolerístico, en las letras, lo que le valió el rechazo y críticas negativas luego de la revolución comunista liderada por Fidel Castro en 1959 ya que el *Filin* era entendido como una música "decadente y corrupta" por estar aliada al jazz norteamericano. Esto llevo incluso a ciertos apelativos y motes peyorativos ya que los filineros eran reconocidos bajo el nombre de *Los Enfermos*[18]. La justicia por el *filin* no llegaría sino hasta la década de 1960 de parte de medios informativos como *Bohemia*, *el Mundo* y *Revolución*, medios escritos que defendían el movimiento como una música que se origina a la manera de la música de los negros segregados al sur de los Estados Unidos y no como una música de *Wall Street*. Será en 1963, en el 'Forum sobre Filin' organizado por la Unión Nacional de escritores y artistas de Cuba (UNEAC), que se defenderá definitivamente y, digámoslo así, "oficializará" el *Filin* como una manifestación creativa (García 2012: 156-157). Esto, aparte de ser una estrategia política, da razón a la jerarquía que determinadas personas, como Alejo Carpentier y Argeliers León –dos de las grandes figuras musicológicas cubanas del momento– vendrían a tener en el contexto cubano de mediados de siglo XX.

Pese a que las acciones tomadas al nivel de los contenidos de las canciones fue medido y en cierta manera ajustado al *sentimiento* del bolero, no fue así a nivel netamente musical como se ha venido sugiriendo. Este sentimiento filinero de cantar las canciones de manera diferente cada vez que se interpretaban en dependencia de un estado de ánimo particular –lo cual implica una clara inclinación a la improvisación como medio compositivo– permite rastrear una reconfiguración del *sentimiento* del mismo bolero para subrayar aspectos musicales más relevantes. Un aspecto concreto es justamente la ausencia de percusión en los formatos al ser ésta una "cárcel rítmica que prevenía la expresión de libertad" apoyando la idea de que "solo [se] necesita la guitarra" (Orejuela en García 2012: 152) para explicar, sucedáneamente, la preferencia por la interpretación de un bolero menos danzable (Aviles 2013) y la fuerte preponderancia a inflexiones temporales, portamentos vocales, ornamentos melódicos y la tendencia –extraída del bolero mexicano– a cantar "hablando o conversando" (Guzman s.f.). Concretamente y ampliando la definición, el *filin*, entendido como verbo (tener *filin*), se define como la manera correcta de ejecución (entonación, inflexión, dinámicas y timbre) de acuerdo a las condiciones intelectuales y emocionales correctas de determinada ubicación rítmica (articulación) y de las alturas (Washburne 1998: 161). En últimas, se define como qué notas, cómo y dónde deben ser tocadas para apelar a

[17] Destaca el caso del tema 'La gloria eres tú' de José Antonio Méndez cuya letra fue censurada. La letra original "desmiento a Dios" fue cambiada por "bendigo a Dios" por razones de ofensa religiosa. Esto en un tiempo pre revolución comunista aclaro.

[18] Aquí, ya en un tiempo post revolución, se puede destacar el caso de la canción 'Adiós felicidad' de la filinera Ela O'Farril acusada, dado el mismo título de la canción, de criticar el advenimiento del comunismo en Cuba como un "Adiós" a todo lo bueno que fue el tiempo de alianza estadounidense.

un sentimiento de libertad e improvisación particular. Así pues, esto explica de qué manera en los inicios del *filin* se desarrollaban encuentros fortuitos para realizar descargas[19] y, pese a que también se presentaban los artistas ocasionalmente en escenarios formales, el espacio de representación por antonomasia sucedía en un espacio de *performance secuencial participatorio* –llamado así por el musicólogo Thomas Turino–, donde todos tomaban turno en el marco de un evento democrático y no jerárquico generando lazos de solidaridad e identidad a partir de una sincronía social (Turino en García 2012: 153).

Retomando la idea, la oficialización del *filin* en la década de 1960 abrió el campo para que artistas declarados comunistas y que veían ser criticadas sus propuestas y proyectos musicales, salieran a un reconocimiento público. Así, artistas como Elena Burke, Martha Valdés, María Micaela Secada Ramos (1930-1984) y Omara Portuondo[20] fueron ampliamente homenajeadas tanto en Cuba como internacionalmente (cf. Anónimo s.f.b).

[19] El término 'descarga' fue originalmente inventado por el movimiento *filin* en la década de 1940 y referido a la práctica de interpretar una colección de improvisaciones en forma de canción (Lomanno s.f).

[20] Es de renombre, como bien lo señalan sus alias, la participación de Portuondo en el proyecto documental 'Buena Vista Social Club' promocionado por Nick Gold, Ray cooder y Juan de Marcos González (Cf. Palomares s.f.) ampliamente galardonado y reconocido mediáticamente.

7. REY UGARTE, MARTÍN ROJAS Y SOFRONÍN MARTÍNEZ. TRES INTÉRPRETES, UN SOLO INSTRUMENTO.

Parte de las apreciaciones más relevantes que se pueden realizar sobre el *filin* se enfocan en los estilos o maneras de armonizar boleros y canciones variadas. Ya se ha comentado la manera en la cual la guitarra era, manera de decirlo, el instrumento por antonomasia del movimiento dadas las posibilidades de obtención por parte de varios de sus participantes. Sin embargo, resulta interesante revisar estos y otros aspectos relacionados con el tema de la rearmonización a la luz de la obra de interpretación de tres de los guitarristas más relevantes en el género o, mejor aún, que han tomado del mismo *filin* influencias para constituirse como guitarristas. Como puede resultar natural, el uso de notas añadidas –séptimas, novenas, onceavas y trecenas– al uso de triadas fundamentales en la manera de tocar filinera es una herencia clave del impresionismo francés pero, por sobre todo, del jazz norteamericano de principios de siglo XX: del *boogie woogie* y el *swing*. El mismo José Antonio Méndez comentaba, poco antes de su desaparición, que el uso de tales ornamentaciones armónicas eran un signo inequívoco del *filin* (Guzmán s.f.). En este trasegar de la guitarra filinera aparece la figura de Rey Ugarte, guitarrista y arreglista, quien ha grabado con la artista –filinera también– Martha Valdés. Con ella grabó justamente el disco compacto 'Doce boleros míos' [2003] el cual lo llevó al reconocimiento como uno de los pocos guitarristas cubanos que desarrollan una directriz estética dentro de la llamada música popular en la actualidad. Respecto a Ugarte se pueden rastrear fuertes influencias a la obra de Antonio Bondeolli Pecci Filho (1946), mejor conocido como Toquinho (Anónimo 2008), artista de bossa Nova, un tipo de música que, particularmente, tiene la intención de realizar nexos entre la samba y la manera de armonizar del jazz norteamericano, símil de lo que realiza el *filin*. Actualmente su actividad artística circunda ámbitos pequeños –cafés y espacios de socialización académica (festivales, congresos, etc.)[21].

Discografía Rey Ugarte

- Valdés, M. [2003]. *Doce Boleros míos.* Rey Ugarte: Guitarra.
- Ferret, M. [2008]. *Cubaneo.* Studios Lucero Records. Rey Ugarte: Guitarra.
- Sexto Sentido. [2013] *Bossa cubana*. Estudios Abdala & Elephant Records. Rey Ugarte: Guitarra.
- Abreu, Y.; González, A. & Martínez, E. [2014]. *Agua que va a caer. Identidad tras los pasos.* Rey Ugarte: Guitarra.

Dvd

- Milanes Benet, Lyn. [2009] *Te quiero bien.* Rey Ugarte: Guitarrista

Otro referente de la guitarra filinera es el cubano Martín Rojas (1944), guitarrista, compositor y arreglista invidente valga la aclaración[22]. Su trabajo como guitarrista le ha llevado a

[21] Cf. Anónimo 2008; 2014; Crua 2016 y Venereo 2013.

[22] Luego de un accidente en su infancia Rojas perdió la vista (Acero 2009).

acompañar a las cantantes Elena Burke, Moraima Secada Ramos (1930-1984) y Omara Portuondo con quien trabajó entre los años 1967 y 1970 (Anónimo s.f.d). Si bien han sido sus nexos con la diva los que han catapultado su carrera, lo cierto es que desde su formación se puede observar su desarrollo musical. En este sentido, se destacan dos aspectos fundamentales: por un lado 1) el ser alumno de Isaac Nicola (1916-1997) –profesor de prominentes guitarristas entre los que cabe resaltar al cubano Leo Brouwer– y Roberto de Moya (1897-1971), guitarrista de Carlos Gardel[23] y por otro 2) su amistad con Pablo Milanés hacia el año de 1962 quien lo presentó y vinculó no solo a las cantantes nombradas, sino a músicos de la Nueva Trova cubana como Silvio Rodríguez (Cf. Díaz *et al* 2001). Así, en la 'Casa de las Américas' Rojas y Portuondo colaboraron en el estreno de 'La era que está pariendo un corazón' del mismo Silvio Rodríguez, siendo esta oportunidad el hito de sus carreras como dúo (Anónimo s.f.c). Rojas, ha recibido varios homenajes destacándose el realizado en el Festival internacional de la canción en Miami en el año 2009 (Acero 2009). El estilo musical de Rojas –muy similar al de Ugarte– posee un grado de aproximación a la música brasilera como se puede evidenciar en la canción 'deséame suerte' de su autoría, aspecto que, de igual manera a su compatriota, vendría a influenciar su manera de tocar tomando símiles de "hibridación" musical como el bossa para alimentar su manera de tocar. Un punto fundamental en su formación fue el contacto con el importante compositor y guitarrista cubano Juan Rafael Márquez (1929) quien definió su estilo y su concepción de la guitarra como instrumento armónico.

Discografía Martín Rojas

- Portuondo, Omara & Rojas, Martín. [1975]. *Omara portuondo y Martín Rojas*. Sello Love Records. Helsinki: Finlandia.
- Milanés, Pablo. [1989] *Filin 2 y 3*. Sello Polygram
- Portuondo, Omara & Rojas, Martín. [1997]. *Omara portuondo y Martín Rojas*. Sello Love Records. Helsinki: Finlandia
- Rivera, Danny & Gonzalez, Nelson. [2014]. *Obsesión*. Marmara House Projects.

Por último, resulta pertinente hablar del cubano Sofronín Martínez (1925-1999) reconocido guitarrista que popularizó su fama en la ciudad de Cartagena de indias, Colombia, más exactamente en el bar 'La quemada', lugar en el cual entre los años 1969 y 1996 se dedicó a interpretar boleros con una clara influencia filinera (Garay 2000). Sin embargo, sus orígenes musicales datan de los años entre cambio de décadas 1950 a 1960, momento en el cual se vinculó a la orquesta de Pacho Galán (1906-1979) quien realizaba arreglos para que Sofronín luciera sus dotes como guitarrista. Seguidamente se radicó en la amurallada, Cartagena de indias, siendo guitarrista de grupos diversos que pasaban por la ciudad así como de diversos bares y lugares de encuentro bolerístico como la ya mencionada 'La Quemada' y 'La Estación' y en hoteles como 'El Prado'. En estos espacios, de una laxitud formal evidente, 'Sofro', como era conocido por sus amigos, llegó incluso a cruzar descargas con el guitarrista de Irakere Carlos Emilio Morales (1939-2014) quien apodó a Sofronín como 'Dedito de oro' al asociarlo con José Antonio Méndez y Niño

[23] De acuerdo con Museo Casa Carlos Gardel 2016 "Roberto Moya fue un destacado guitarrista y compositor cubano nacido en Santiago de Cuba, quien en sus años de esplendor tuvo el privilegio de acompañar al célebre cantor argentino Carlos Gardel y trabajar con este en las películas 'El tango en Broadway' [1934] y 'El día que me quieras' [1935]".

Rivera (Fierro 2015), este último tresista cubano reconocido por hacer parte del movimiento cubop, un género paralelo al *filin* muy cercano a un jazz más libre y disonante.

Si bien Sofronín es reconocido por diversas figuras del *filin* –entre estás la cantante Martha Valdes y el mismo Cesar portillo de la Luz– como una figura insigne del movimiento incluso por ser un embajador del movimiento en Colombia, lo cierto es que nunca se atrevió a componer de manera categórica. En efecto aparecen dentro de su quehacer compositivo una 'Guabina en Fa mayor' elaborada a cuatro manos con Toño Fernández (1962) y el bolero 'Llanto de gardenias' en homenaje a Isolina Carrillo (Tatis 2014) ya que él mismo reconocía que él mismo decía, como buen improvisador que era: "yo no compongo, sino que descompongo" (Garay 2000).

Discografía Sofronín Martínez

- Martínez, Sofronín. [1965]. *Paseo solo paseo*. Sello tropical. Barranquilla: Colombia.
- Martínez, Sofronín. [1965]. *Piensa en mí: Sofro y su conjunto*. Sello tropical. Barranquilla: Colombia.
- Martínez, Sofronín. [1982]. *Cartagena*.
- Martínez, Sofronín. [1994]. *Sofro en Concierto*. H.A.M. Producciones Cartagena: Colombia.
- Samper Pizano, D. & Tafur, P. [2000]. *Alma de bolero. La guitarra y la voz del legendario Sofro.* MTM.
- Martínez, Sofronín. [2015]. *Filin*. MTM Ltda.

Análisis musical

Advertencia preliminar: Un problema fundamental y que se ha discutido desde los inicios del jazz es el de su escritura. No es objeto de esta investigación el revisar la manera en la cual se ha conceptualizado el tema de la escritura en el jazz, género musical del cual ha tomado el *filin* sus medios de difusión, apreciación y comprensión, pero sí resulta pertinente, a modo de advertencia o aclaración que, tal y como lo reconocen algunos teóricos del jazz, nunca será correcto tocar tal cual se escribe el jazz al ser considerada la misma escritura como una constricción "cuadrada" que al momento de la interpretación cambia sustancialmente (Smith 2008). Esta aclaración se hace con el ánimo de defender las transcripciones de los temas interpretados por los guitarristas Ugarte, Rojas y Martínez quienes los tocan muchas veces de maneras variadas y, de acuerdo a un estilo más jazz, con excesos de *rubato*, detrás del pulso o simplemente fuera de tiempo dadas las características propias del estilo filinero. Así, las aproximaciones analíticas revisaran exclusivamente *aspectos generales* en el ritmo para enfocarse en el tema de las rearmonizaciones que realizan los guitarristas.

Las obras a analizar (Ver Tabla 1) hacen parte del disco de Marta Valdés 'Doce Boleros míos' [2003] en el cual toca Rey Ugarte; el disco *postmortem* del compositor Sofronin Martínez con recopilaciones hechas por Daniel Samper Pizano (padre) y su esposa Pilar Tafur 'Alma de Bolero: La guitarra y la voz del legendario Sofro' [2000] y dos temas de la producción discográfica

del cantautor Pablo Milanés, 'Filin 2 y 3: 21 boleros estelares de Cuba' [1989], en los cuales toca Martín Rojas.

Guitarrista	Nombre del tema	Disco al que pertenece
Sofronín Martínez	Sabrá Dios	Samper & Tafur [2000]
	Cómo fue	
	La Gloria eres tú	
	Palabras	
Rey Ugarte	Hay todavía una canción	Valdés, M. [2003]
	No te empeñes más	
	Palabras	
Martín Rojas	Mi ayer	Milanés, P. [1989a]
	Contigo en la distancia	
	La Gloria eres tú	Milanés, P. [1989b]
	Palabras	

Tabla 1. Integral de temas a analizar.

Como se puede observar, se prestará especial atención a las versiones de los temas comunes, estos son: 'La gloria eres tú' (Martínez y Rojas) y 'Palabras' (Martínez, Ugarte y Rojas).

La Rearmonización

Señala el ex docente en armonía jazz del *Berklee College of Music* en Boston Randy Felts, que la rearmonización es como "poner pintura nueva a un carro viejo" proveyendo "un nuevo color alterando la progresión armónica que apoya una melodía" (Randy 2002: 3 [Traducción propia]). En efecto, la armonización implica, en cierto grado, la creación de una nueva contextualización de determinada obra, melodía o canción pero, como se ha visto en capítulos precedentes, el contexto filinero se escapa en gran medida a esta definición para responder a un sentido de re armonización influenciado por aspectos sociales y políticos[24]; esto es, como medio de respuesta a un *statu quo* político que observaba lo norteamericano dentro de una doble definición como ajeno/moderno para representar una idea de libertad a través de la música; pero también como un medio de solipsismo en el mundo contemporáneo. Este último punto es rastreable a través de opiniones que críticos, melómanos o dj's realizaban sobre los mismos artistas filineros[25]. Sin embargo, y concretamente, en el presente trabajo de monografía, se

[24] Andy LaVerne, profesor de Jazz en la Universidad de Hartford, reconoce que antes de manipular armónicamente una melodía se debe determinar primero cual es la motivación musical detrás del cambio (LaVerne 1991: 5).

[25] En el capítulo 6 se ha explicado el difícil camino del *filin* para ser reconocido como un medio de expresión cultural "oficial" en Cuba. Sin embargo, y revisando algunas opiniones sobre la obra de los intérpretes nombrados, se destacan

revisará la manera en la cual los guitarristas Rey Ugarte, Martín Rojas y Sofronín Martínez realizan re armonizaciones de boleros a partir de aspectos generales de las técnicas de rearmonización siguiendo las conceptualizaciones hechas por Felts 2002 y Smith 2008.

Dentro del lenguaje tonal, clave en el jazz y en el estilo *filin*, las rearmonizaciones toman como base tensiones específicas, estas son "tonos más allá de la séptima [novenas, onceavas y treceavas] que tienden a ser asumidas como mayores a menos que se especifique lo contrario y las onceavas perfectas a menos que se indique lo contrario" (Smith 2008: 16 [Traducción propia]) y alteraciones generalmente aplicadas a la quinta de los acordes dominantes. En este sentido, los acordes más usados en las armonizaciones –o rearmonizaciones– del *filin* son los de:

- Mayor con séptima mayor (Cmaj7)
- Mayor con Sexta (C6)
- Menor con sexta (Cm6).
- Menor con séptima (Cm7).
- Dominante mayor con séptima menor (C7).
- Disminuido con séptima (C°7).
- Semidisminuido con séptima ($C^{\emptyset}7$).

Estos siete tipos de acordes y sonoridades componen el fundamento de la armonización del jazz y, en efecto, son usados en la mayoría de las armonizaciones filineras. Cabe anotar que, ubicando el análisis en el paradigma tonal del sistema mayor-menor donde las construcciones de acordes son sustancial y básicamente *triádicas*, en el estilo filinero aparecen aspectos disonantes que se encuentran en el ámbito de las alteraciones y tienen un sentido estrictamente colorístico más que funcional. Dadas las condiciones inherentes de la notación musical las transcripciones realizadas toman como punto de partida una escritura de los aspectos funcionales base (Smith 2008: 20) que, complementada por la partitura, dará una idea de la sonoridad buscada por cada uno de los intérpretes.

Otra herramienta o técnica de composición, como se desee, que toma el *filin* del jazz es el llamado *chord voicing*, este es "la manera en que los tonos de un acorde son dispuestos" y depende básicamente de la preferencia del intérprete aunque también hay aspectos organológicos que afectan las diferencias entre la ejecución de un *voicing* entre un piano, un ensamble de vientos y una guitarra" (Smith 2008: 35). El *voicing* en un instrumento como la guitarra se ciñe a la necesidad de mantener unas características específicas como son:

- Incluir la nota fundamental del acorde en el bajo (en lo posible).

---

las hechas sobre la obra de Ugarte como, por ejemplo, "reducida [para] consumidores muy específicos. Pequeñas élites en La Habana, Nueva York, Madrid o París" (Cruz 2016) siendo él mismo "*uno de los pocos músicos que en la actualidad*, en el ámbito de la guitarra en Cuba, desarrolla una línea de concierto dentro de los códigos de la llamada música popular." (Anónimo 2008 [cursivas añadidas]). Esto no es casualidad sino que se explica desde las intenciones políticas y sociales que, repito, vieron nacer al *filin*.

- Incluir los tonos característicos del acorde en razón de las tensiones que tenga (Ver tabla 2)[26].

Tipo de acorde	Tonos característicos
Cm7 y C7	Tercera y séptima
C6 o Cm6	Tercera y Sexta
$C^{ø}7$	Fundamental, quinta y séptima
C°7	Fundamental, quinta y séptima
C+7	Tercera, quinta y séptima

Tabla 2. Tonos característicos por acordes (Smith 2008: 35).

Dadas las condiciones organológicas de la guitarra los *voicing* que ejecuta se reparten entre axiales y en posición cerrada, estos son, respectivamente, *voicing* sobre *un eje* o nota media que tiene una quinta entre el bajo y la siguiente nota general pero no regularmente; y *voicing* que ejecuta separaciones notables entre el bajo y las demás notas del acorde, la cuales se encuentran agrupadas de manera cerrada y que es usado mayormente en bloques de acordes (*chord blocks*) que acompañan la melodía a su ritmo y de manera homofónica (Smith 2008: 37)[27] Ejemplo de esto es lo que realiza el guitarrista Sofronín en su versión del bolero 'Cómo fue' (Ver imagen 1). En el ejemplo el guitarrista realiza una melodía a ritmo con los acordes en forma axial mientras abre y cierra frases con *voicings* cerrados lo cual, dentro del fraseo se puede entender como puntos de llegada o respiración para abrir nuevas frases o melodías.

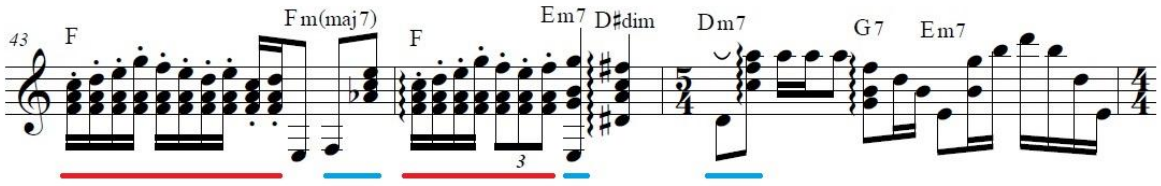


Imagen 1. Ejemplo de Chord voicing axial (rojo) y cerrado (azul) en 'Cómo fue', versión de Sofronín Martínez.

El aspecto del *voicing* va ligado, como se puede observar en el ejemplo citado de Sofronín, al de la conducción de voces, en especial de la melodía. De acuerdo con Smith 2008, tal conducción depende indefectiblemente de tres aspectos: 1) Técnicos: los relacionados con la capacidad del intérprete para construir contrapuntos; 2) pragmáticos: relacionados con las capacidades organológicas del instrumento y 3) Artísticos: Relativos al estilo e intenciones de creación particulares. En este orden de ideas, la conducción se desliga de su referencia convencional fundada en el desarrollo del contrapunto desde el siglo XVI (evitar quintas y octavas paralelas, doblaje de determinados tonos en acordes, etc.) para concentrarse en un "balanceado espaciado entre notas y una conexión suave y razonable de un acorde a otro" (Felts 2002: 96

[26] Smith 2008 no habla específicamente del *voicing* en la guitarra sino en el piano. Las adaptaciones conceptuales aquí realizadas se justifican considerando a los dos como instrumentos armónicos.

[27] Aquí, de nuevo, deben ser ajustados los conceptos al instrumento. Los *voicings* axiales en la guitarra, dadas sus condiciones de rango melódico, deben ser ajustados; por ende, las consideraciones apelan a intervalos más pequeños a los que se realizarían en el piano.

[Traducción propia]). Así, existen dos tipos de conducción de voces en *voicings* cerrados: *drop*-2 y *drop*-3[28]. Un ejemplo de cómo se aplica una conducción de voces interesante lo realiza Rey Ugarte en su versión de 'Palabras' acompañando a la cantante Marta Valdés (Ver imagen 2). En la introducción realiza dos *riffs,* uno a partir de una conducción de voces paralelas sin *drops* y otro con un *voicing* axial sobre la nota mi, con *drops-2* y continuando con la melodía en el bajo.

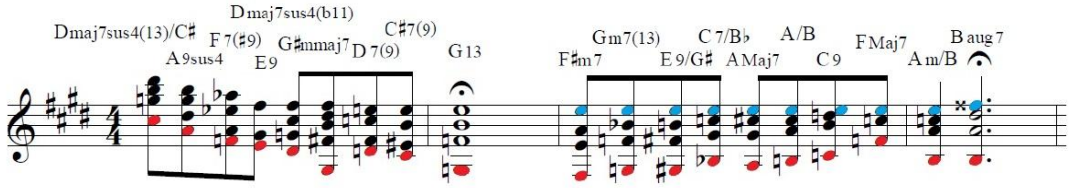


Imagen 2. Conducción de voces y voicing en 'Palabras'. Versión de Rey Ugarte y Marta Valdés.

Sin embargo, cuando entra la melodía de la canción con su texto en la voz de Valdés, Ugarte ejecuta un contrapunto a la voz de Valdés en posiciones cerradas que conducen y acompañan a la cantante. Ya desde aquí se pueden denotar aspectos estilísticos en cada uno de los guitarristas que permiten delimitar su carácter. Así, Ugarte se desenvuelve por una conducción de voces en *drops* mientras Rojas y Sofronín tienden a tocar en acordes en posición fundamental. Así, un aspecto clave que les diferencia es el fraseo que ejecutan en los acordes. Por su parte, Sofronín maneja una libertad métrica muchísimo más evidente que Ugarte y Rojas –aspecto que, valga la redundancia, dificulta metodológicamente su transcripción–. Esto se puede explicar por las condiciones de acompañamiento –Ugarte y Rojas a sus respectivos intérpretes (Marta Valdés y Pablo Milanés) y Sofronín a sí mismo– pero apela al carácter mismo del *filin.* Rojas y Ugarte realizan disposiciones en tiempos binarios –métrica natural del bolero– pero enfatizando los primeros y terceros tiempos para dejar subrayar la sensación de antepulso en segundo y cuarto tiempo (Ver imagen 3). En canciones como 'Mi ayer', canción de Pablo Milanés, y la citada 'Palabras' se evidencia tal efecto al rasguear justamente los tiempos señalados, dando una sensación de "péndulo" rítmico. Ugarte también lo realiza (Ver imagen 4) pero también juega con tal sensación rítmica (Ver imagen 5).

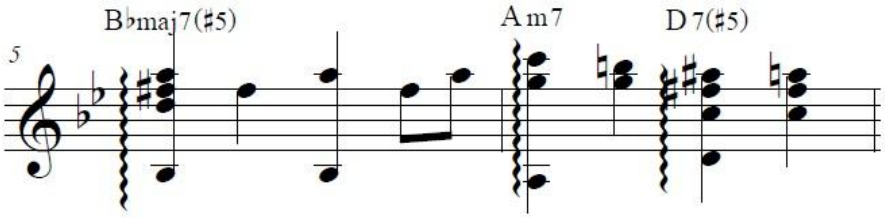


Imagen 3. Fraseo rítmico en 'Mi ayer'. Versión de Martín Rojas y Pablo Milanés.

[28] Cada uno difiere en razón de la nota que se encontrará en el bajo. En un *drop*-2 el bajo será la segunda nota, desde la más aguda a la más grave (inversión 4-3), en una distribución vertical de un acorde fundamental, y en un *drop*-3 será la tercera nota (inversión 6-5) (Simth 2008: 46).

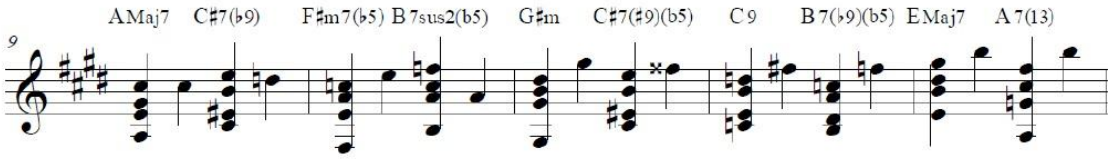


Imagen 4. Fraseo rítmico en 'Palabras'. Versión de Rey Ugarte y Marta Valdés.

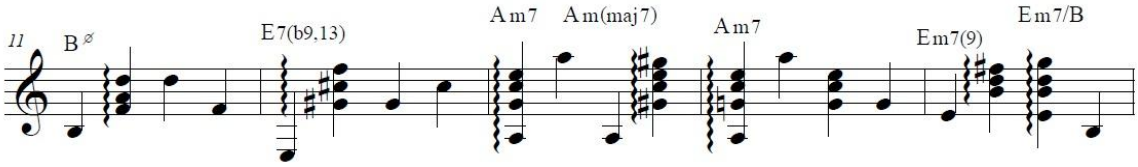


Imagen 5. Fraseo rítmico en 'No te empeñes'. Versión de Rey Ugarte y Marta Valdés.

Por otra parte, y como se ha explicado tangencialmente, los aspectos armónicos del jazz responden a dos características generales, estas son: 1) Establecer centros tonales –a nivel de inicios y cadencias– y, con mayor importancia, 2) Crear sonoridades, colores y texturas (Smith 2008: 51). Esta aserción, que pudiera parecer un reduccionismo si se pone a la luz de estilos más experimentales como el free jazz o la libre improvisación, se ajusta perfectamente al contexto del jazz desde su origen en Nueva Orleans hasta la práctica post-bebop de las décadas de 1950 y 1960 y, efectivamente, interpela al *filin* siendo justamente el bebop y el post-bebop parte de sus influencias, estilísticamente hablando. Ahora bien, tales aspectos armónicos se acompañan de la creación de tensiones funcionales. Tal y como señala el mismo Smith, la tónica, la dominante y su preparación son las fases por las que cualquier *stantard* de jazz pasa para crear un centro tonal (Smith 2008: 54). Dadas las condiciones culturales del bolero, entendido como una música inscrita en un lenguaje lírico y en consecuencia netamente tonal, la adhesión de tensiones a un acorde determinado deben entenderse como aspectos ornamentales que colaboran a resoluciones y progresiones armónicas restringidas estrictamente a las convenciones típicas del sistema mayor-menor. En este sentido, y dadas las condiciones de la forma del bolero donde los temas se apoyan en formas binarias envolventes, las rearmonizaciones hechas por los artistas deben apoyarse en tales consideraciones funcionales para darle fluidez a su discurso musical y las disonancias, reitero, son sustancialmente colorísticas y no funcionales.

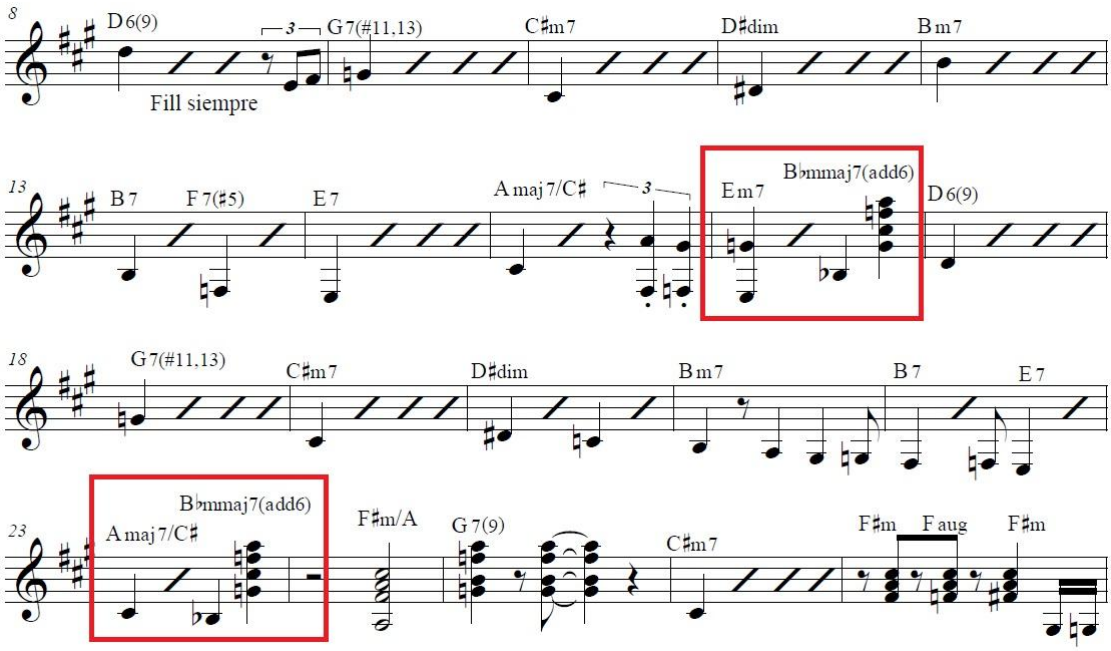


Imagen 6. Turnarounds en el bolero 'La gloria eres tú'. Versión de Sofronín Martínez

Una convención estilística clave en este sentido serán los llamados *turnarounds* [nomenclatura T]. Teóricamente hablando un *turnaround* parte simplemente de la convención de empezar y terminar una frase con un acorde de tónica de manera que, cuando se repiten frases con similitudes melódicas, lo que se escuchará serán frases con pequeñas cadencias débiles (Felds 2002: 73). Si, por ejemplo, en una frase de cuatro compases los dos primeros establecen la tonalidad, el guitarrista podrá ejercer su creatividad en los dos últimos, rearmonizándolos y conectándolos para, a través de estos finales, ejecutar o bien reinicios de frase o bien transiciones a nuevas secciones de la canción. Un ejemplo lo realiza Sofronín Martínez en su versión del bolero 'La Gloria eres tú' (ver imagen 6). En este caso, en el contexto de la tonalidad de La mayor, se realiza dos aspectos interesantes: 1) por una parte, dado que los inicios de frase se dan en la subdominante (IV) [D6 (9)], el cambio entre los acordes cadenciales entre cada *turnaround* (en recuadro rojo) parte de una sustitución simple de esta área tonal explicando los cambios entre Em7 y Amaj7/C# – iim7 y Vmaj7 de la subdominante de La mayor (D) respectivamente–. Sin embargo, 2) aparece un acorde de Bbmmaj7 con sexta añadida entre tales funciones que resuelve por primera vez en el IV grado (primer recuadro) y que lleva a la segunda sección en el área de la superdominante (vi) ("Dios dice que la gloria…", en el segundo recuadro). Este acorde de Bbmmmaj7, cumple la función de extender el acorde de dominante (nótese el cromatismo do-sib-la en el segundo recuadro) evadiendo la cadencia para recuperarla abruptamente en el compás siguiente. Una característica fundamental de este acorde es que tiene características disminuidas (sib-do#[reb]-fa-sol-la) dándole una doble relación cadencial con los acordes de IV (D) y vi (Fa#m) grados, dado el tritono sol-do#, esta doble dimensionalidad es aprovechada por Martínez para finalizar sus frases.

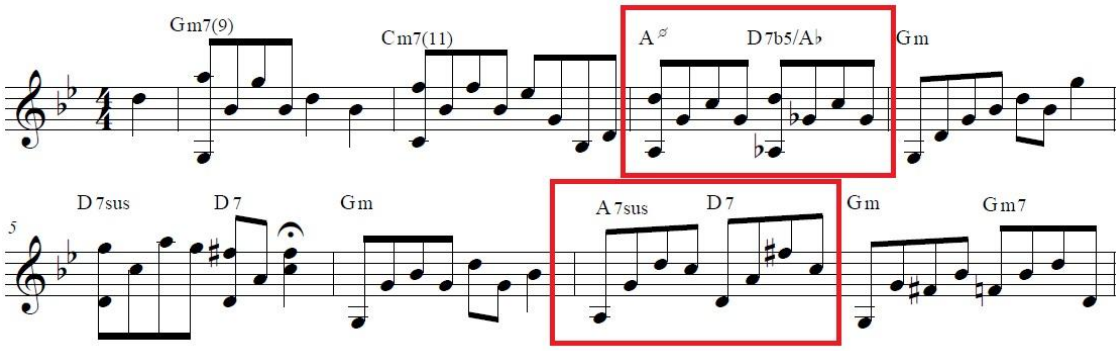


Imagen 7. Turnarounds en el intro de 'Hay todavía una canción'. Versión de Rey Ugarte

En el caso de Rey Ugarte también se dan usos de la convención. En el tema 'Hay todavía una canción' sucede una particularidad y es que los *turnarounds* son presentados en la introducción de la misma anticipando el carácter armónico de la pieza. En este sentido, en el marco de la tonalidad de sol menor, los *turnarounds* son construidos por una adición de disonancias y cambios en *drops*, algo usual en Ugarte. En este sentido la sucesión V/V – V – i se enriquece con suspensiones y alteraciones en la quinta de los acordes (Adim versus A7sus y D7 versus D7b5/Ab) con el fin de que, a través de cromatismos añadidos, se facilite el paso de un acorde a otro (ver imagen 7. Nótese el descenso en el bajo del la al Sol en el primer recuadro en contraposición a la relación de dominantes secundarias en el segundo). De esta manera, la forma de la canción se ajusta a dichos *turnarounds* que funcionan como puente para los diversos temas (Ver tabla 3). La canción se presenta en un *voicing* arpegiado cual estilo "clásico" en un rigor métrico estricto y con un *piu mosso* en el solo, entendiéndose este como el espacio para demostrar la versatilidad filinera.

Ajustándonos a los aspectos formales vale la pena citar, consecuentemente, la estructura por secciones de cada una de las piezas a revisar. La tabla 3, presenta parte de las versiones a revisar aplicando una nomenclatura que servirá para el análisis particular de cada una de ellas.

Forma de 'Hay todavía una canción' Versión Marta Valdés y Rey Ugarte																
Intro	**A**				**B**			**C**			**A**	**B**	**Solo**	**A**	**B**	**Coda**
	a1	T1	a2	T2	b1	b2	T1	c1	T	c2						

Forma del bolero 'La Gloria eres tú'. Versión Sofronín Martínez												
Intro	**A**			**Trans.**	**B**			**Solo**	**A**			**Coda**
	a1	T	a2		b1	T	b2	a1-a2-T	a1	T	a2	

Forma del bolero 'La Gloria eres tú'. Versión de Pablo milanés y Martín Rojas									
Intro (a1)	**A**				**Trans.**	**B**		**C**		**Coda**
	a1	a2	a1	a2		b1	b2	c1	c2	

Forma del bolero 'Como fue'. Versión Sofronín Martínez														
Intro	**Trans.**	**A**			**Trans.**	**B**		**A en anacrusa**	**Solo**	**B**		**Trans.**	**A**	**Coda**
||:a1-a2-a3:||		a1	a2	a3	a1	b1	b2	"	a1-a1'-a2-a1-a2-a3	b1	b2		"	

Forma del bolero 'Sabrá Dios'. Versión Sofronín Martínez														
Intro	**A**			**Transición**	**B**			**Transición**	**A**	**C**			**Solo**	**A**	**Coda**
	a1	T	a2	T	b1	T	b2	T	"	c1	T	c2	A	"	

Forma del bolero 'Mi ayer'. Versión Pablo milanés y Martín Rojas.									
Intro	**A**		**B**		**A**		**B**		**Coda**
	a1	a2	b1	b2	a1	a2	b1	b2	

Forma del bolero 'Contigo en la distancia'. Versión de Pablo milanés y Martín rojas.																					
Intro		**A**							**Trans.**	**B**			**Trans.**		**C**			**B**			**Coda**
	a1	Trans.	a1'	Trans.	a2	Trans.	a2'			b1	b1'	b2	b2'		c1	Trans.	c2	c2'	b1'	b2	

Tabla 3. Estructura de los boleros a analizar

En efecto, y dadas las condiciones formales prototípicas del bolero, los mismos giran alrededor de la forma binaria envolvente, con excepciones a formas tripartitas, raras. Los aspectos claves generales incluyen el hecho de que 1) todas las canciones tienen una introducción y una coda; 2) aparecen solos en las manos de Martínez y Ugarte. Rojas, no realiza solos y su rol es netamente acompañante. Como se puede observar, y escuchar consecuentemente, 3) los materiales de los solos surgen, casi por regla, a partir de la rearmonización y fraseo de materiales de los primeros temas (A), es decir, de los temas característicos y primarios de cada pieza. Solo en la versión de 'Hay todavía una canción' Ugarte realiza búsquedas armónicas y melódicas que,

dentro del estilo y el *sentimiento* de la pieza, se salen de los recursos provistos por Valdés en el canto melódico. En algunos casos, y dentro del análisis, se señalan los *turnarounds* (T) correspondientes. Faltaría por mencionar el caso de los *turnarounds* en la versión de 'Sabrá Dios' de Martínez. En este caso, en el contexto de Mi mayor, la convención toma dos formas básicas: 1) por una parte (secciones A, B y C) llega a la tónica a través de la dominante, la cual toma diversas formas (B7 (b9), B7(#5), Bm7(11), Bm7 y B7/F#)) pero alternando un recurso clave del estilo Sofronín; este es, la llegada a los grados fundamentales (I-IV-V) –en este caso a la tónica–, a través de ascensos y descensos cromáticos de acordes. En este caso, 2) en el *turnaround* transicional al tema B utiliza un descenso cromático desde el tercer grado (G#) (Ver imagen 8).

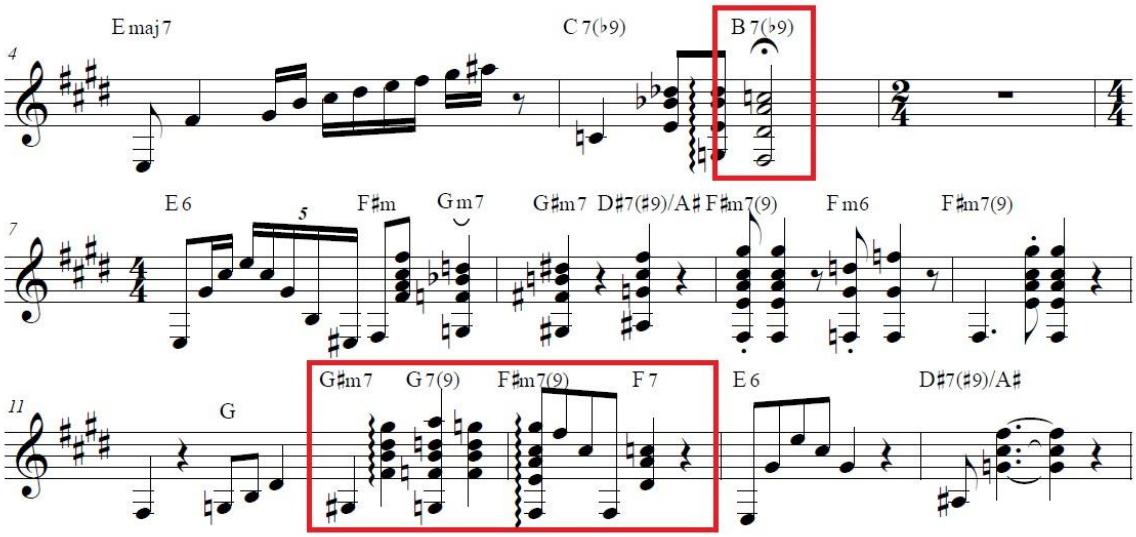


Imagen 8. Turnaround en 'Sabrá Diós'. Versión de Sofronín Martínez

Este aspecto estilístico que Sofronín explota en demasía (llegadas cromáticas por acordes), se puede revisar a lo largo de gran parte de su obra. En los boleros 'Cómo fue' y en 'La Gloría eres tú' –tonalidades de Do mayor y La mayor respectivamente– realiza ascensos desde el tercer grado a la dominante. De hecho, el recurso es usado como espacio inter frases a modo de relleno musical (v.gr. "fue una luz" –relleno cromático– "que iluminó todo mi ser") (ver imagen 9). En el caso de 'Cómo fue', el recurso es usado en la sección a1 que posee material motívico reciclado sucedáneamente en la introducción. Mientras que en 'La Gloria eres tú' el recurso se utiliza en b2 como preparación al solo (Ver imagen 10). En el caso del bolero 'Palabras' –en la tonalidad de La mayor– el recurso es exagerado y Martínez realiza ascensos desde la tónica al tercer grado y, con mayor importancia, en el área de la subdominante del segundo grado (Em7) a la dominante (A7) (Ver imagen 11).

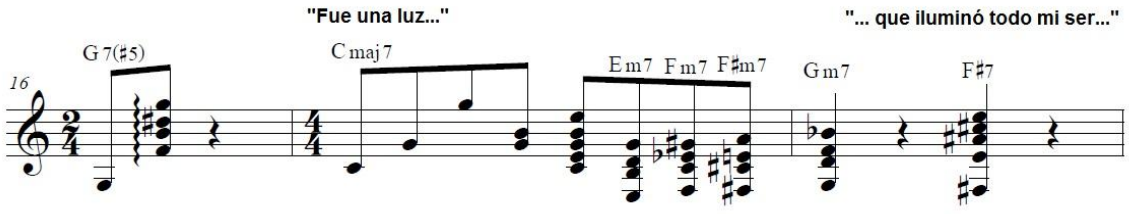


Imagen 9. Ascenso del tercer grado a dominante en el bolero 'Cómo fue'. Versión Sofronín Martínez



Imagen 10. Ascenso del tercer grado a dominante en el bolero 'La Gloria eres tú'. Versión Sofronín Martínez

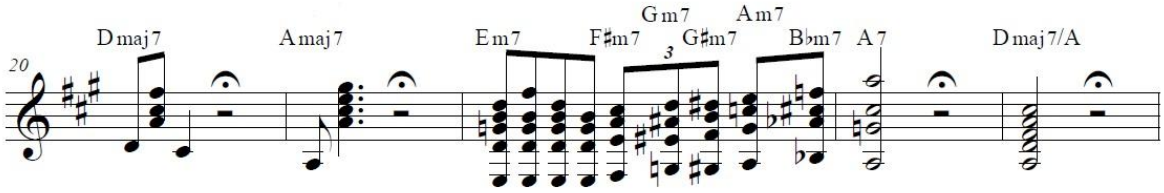


Imagen 11. Ascenso del segundo a dominante en el área de la subdominante en el bolero 'Palabras'. Versión Sofronín Martínez

Este recurso, típico del filin, también es usado por Martín Rojas en su versión de 'Contigo en la distancia' de manera similar. En este caso, es usado como descenso para llegar abruptamente a la dominante secundaria (Ver imagen 12) aunque en 'Mi ayer', ascendiendo, aparece en el contexto de la coda como un artificio ornamental cadencial (Ver imagen 13).

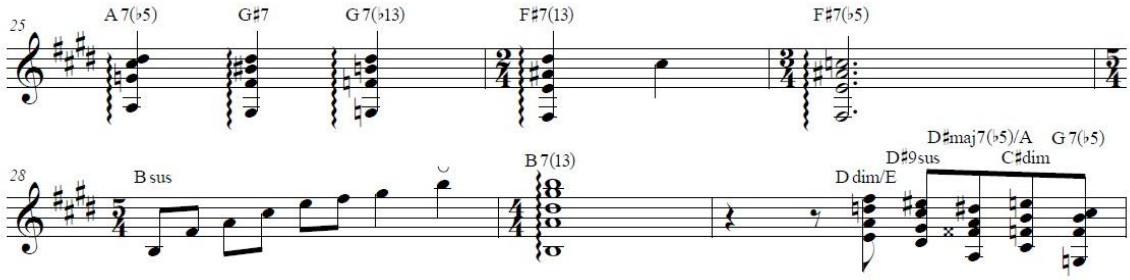


Imagen 12. Descenso cromático por acordes a la dominante secundaria (F#7) en el bolero 'Contigo en la distancia'. Versión de Pablo Milanés y Martín rojas.

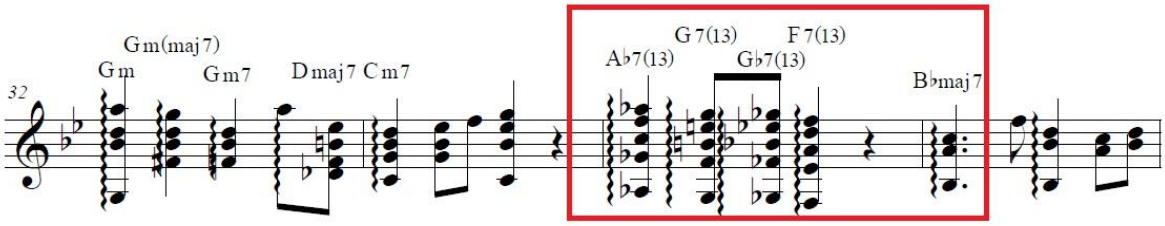


Imagen 13. Ascenso cromático por acordes a la tónica en el bolero 'Mi Ayer'. Versión de Pablo milanés y Martín Rojas

Un ejercicio interesante a ejecutar en esta monografía es la comparación entre las diferentes armonizaciones sobre un mismo tema, este es, el bolero 'Palabras', obra original de Marta Valdés. La obra mantiene la forma binaria envolvente estrofa-coro típica del bolero con un intro en guitarra sola en las tres versiones. La versión de Martínez incluye una sección de solo y obvia la Coda (Ver Tabla 4).

Versión Marta Valdés y Rey Ugarte										
Intro	**A**		**B**		**A**	**Transición**	**B**		**A**	**Coda**
	a1	a2	b1	b2	a1	"Solo"	b1	b2	a1	

Versión Pablo Milanés y Martín Rojas						
Intro	**A**		**B**		**A**	**Coda**
	a1	a2	b1	b2	a1	

Versión Sofronín Martínez										
Intro	**A**		**B**		**A**	**Solo**	**B**		**A**	**Coda**
	a1	a2	b1	b2	a1	a1-a1 (coda-T)	b1	b2	a1	

Tabla 4. Manejo de la forma del bolero 'Palabras' de Marta Valdés

Desde el tratamiento de la forma se puede verificar que existen cambios creativos sustanciales. En la tabla se obvian las extensiones de dominante en las cadencias, que son usadas no solo para conectar frases sino secciones y, con mucho más énfasis, se obvia con especial atención el tratamiento concreto de la forma de la canción por parte de Martínez quien realiza armonizaciones al nivel de las extensiones de dominante prácticamente palabra por palabra de la canción. El texto de la canción:

Palabras,
Quisiste con palabras engañarme
Fingiendo comprender mi sentimiento,
Fingiendo que tenías corazón.

No trates
De hacer que muera en mí la desconfianza;
La culpa y la maldad de tus palabras
Sellaron el final de esta ilusión.

Perdóname este orgullo,
–por mi sinceridad perdón te pido–,
Pero te has encontrado
Con este corazón
Que ha comprendido que en ti
Sólo hay egoísmo.

Palabras,
Aléjate de mí con tus palabras,
Aléjate bien pronto de mi vida
y busca un corazón que las reciba.

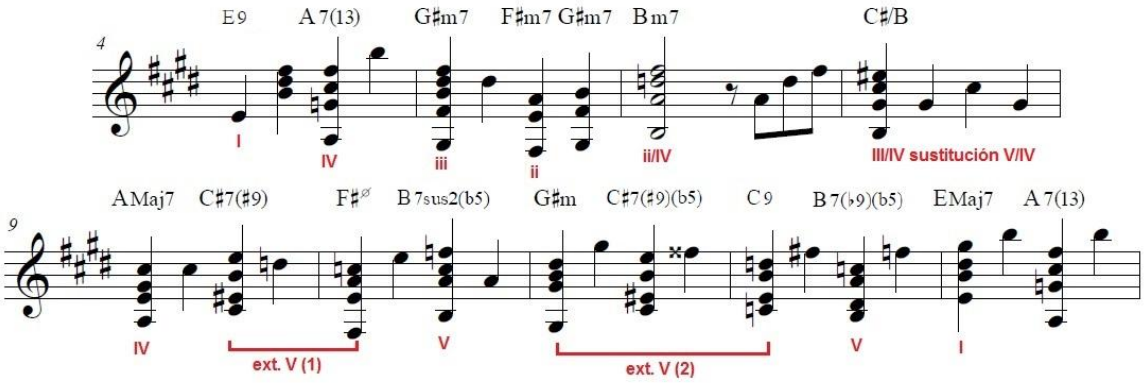


Imagen 14. Inicio de la canción palabras, frase a1. Versión de Rey Ugarte

Martínez realiza, dado que está interpretando la canción en solitario, una improvisación mucho más libre que los demás y ejecuta una rearmonización, repito, frase a frase textualmente. Como se ha mencionado, los movimientos cromáticos por acordes funcionan también de relleno acá. Ahora bien, pese a diferir en las tonalidades –La mayor (Martínez), Mi mayor (Valdés) y Do mayor (Milanés)– se puede realizar apreciaciones al manejo de la armonía desde los tratamientos armónicos que cada cual realiza. Así, se puede entender cada una de las frases desde sus puntos de resolución. La versión de Ugarte trata la frase a1 realizando aproximaciones al área de la subdominante en el compas 9 (Ver imagen 14) llegando a la misma al transformar la dominante en menor (Bm7), esto es, como un acorde pivote para ir a tal área. La dominante menor es el segundo

grado de la subdominante lo que le permite ir al tercer grado de la subdominante (C#) –dominante de IV por sustitución simple[29].

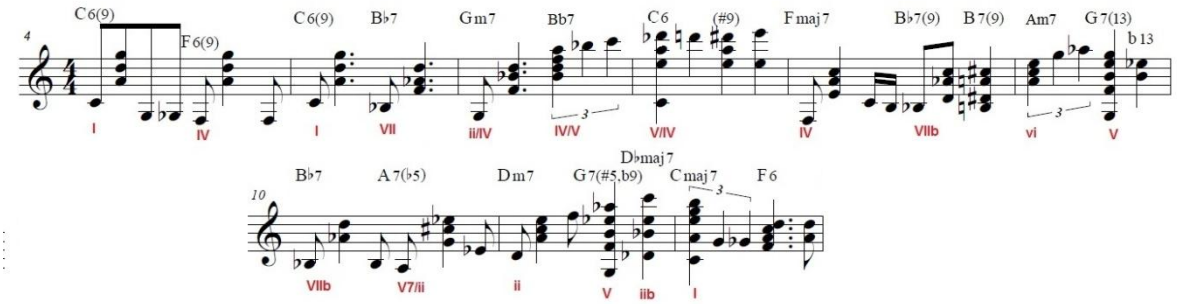


Imagen 15. Inicio de la canción palabras, frase a1. Versión de Martín Rojas

Al tener el deber de volver a la tónica para poder iniciar la segunda frase (a2) Ugarte realiza extensiones de la dominante ya sea llegando a la misma por dominantes secundarias [ext. V(1)] o por la construcción de patrones[30]. En este caso Ugarte realiza una secuencia descendente desde el ii grado de la subdominante (G#m) para pasar al tercer grado y de ahí realizar una vuelta a Mi mayor a través de su dominante (B7) descendiendo cromáticamente (C#7-C6-B7) y ahí tomar la segunda frase (a2). Martín Rojas, por su parte, realiza una aproximación más cauta, menos arriesgada que la de Ugarte y con un manejo armónico con fines texturales y de color armónico (ver imagen 15).

[29] Las sustituciones simples, señala Felds, son las que reemplazan acordes por familias funcionales. Así la familia de la tónica (Imaj7-III7-VI7), de subdominante (IVmaj7-ii7-V7sus4) y la de la dominante (V7-vii7 (b5)-V7sus4) (felds 2002: 7-8).
[30] Acordes que comparten la misma cualidad pero que no están relacionados con un misma tónica y que, en su mayoría, incluye secuencias de acordes de séptima dominante (Felds 2002: 155).



Imagen 16. Inicio de la canción palabras, frase a1. Versión de Sofronín Martínez

Al contrario de Ugarte y Rojas, Martínez es mucho más arriesgado en el tratamiento no solo del fraseo y el ritmo de la canción los cuales desvirtúa y saca de su contexto original en pulso definido para desarmar la canción y tratarle, como he mencionado, casi palabra por palabra (Ver imagen 16). De los aspectos de interés están las sustituciones simples y, con mayor énfasis, los *voicings* híbridos en el compás 9. Aquí, sobre la nota Sib el intérprete llega, al final de compás a la dominante de la subdominante creando una serie de sonoridades bastante disonantes para el oído incauto. Curiosamente, al final de la frase hace el *turnaround* para ir a la tónica pero inicia la frase siguiente (a2) en el tercer grado por medio de una sustitución de tónica.

Otro aspecto clave en las características musicales en el *filin* y que se evidencia en el estilo de los guitarristas es el que corresponde a las cadencias finales de los temas. En el caso, por ejemplo, del tema 'La Gloria eres tú' tanto Martín Rojas como Sofronín Martínez realizan una llegada cromática a la dominante para resolver el uno y a la tónica directamente el otro (Ver imagen 17 e imagen 18). Resulta clave que los movimientos cromáticos sean preponderantes en el *filin* pero sobre todo resulta vital que este tipo de movimiento en el bajo sea relevante para construir movimientos armónicos cadenciales interesantes.

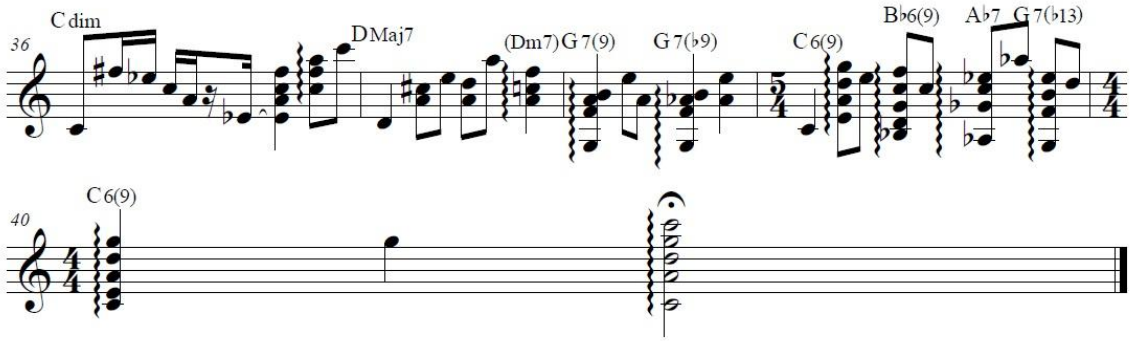


Imagen 17. Cadencia 'La Gloria eres tú'. Versión Pablo Milanés y Martín Rojas

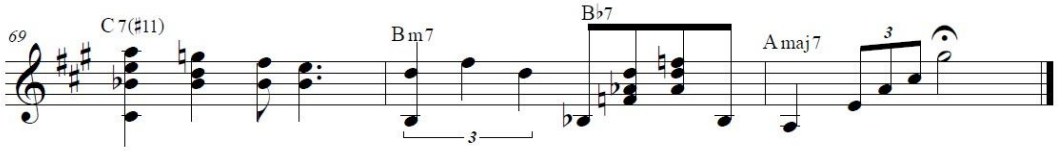


Imagen 18. Cadencia 'La gloria eres tú'. Versión Sofronín Martínez

Tanto en el caso de Rojas como el de Martínez, el descenso por medio tonos realiza sustituciones tritonales que resuelven seguidamente hasta llegar a la dominante o la tónica según el caso. Concretamente, Martínez tiene una preponderancia a las sustituciones tritonales en las cadencias en movimientos cromáticos descendentes desde el tercer grado hacia la tónica, valga la aclaración. Esto es evidente en todas las versiones citadas: 'Mía', 'Como fue' y 'La Gloria eres tú', 'Palabras' y 'Sabrá Dios'. Por su parte Ugarte es quien realiza las cadencias más arriesgadas rayando con la atonalidad. Inclusive, en la versión de 'Palabras', cadencia la canción con la línea melódica principal de la canción (palabras…) antes de caer a la tónica final (Ver imagen 19). Esto denota no solo una intención de rearmonización sino una intención narrativa en el discurso musical que no solo se limita a acompañar sino a disponer materiales melódicos para adherirse a una intención estética.

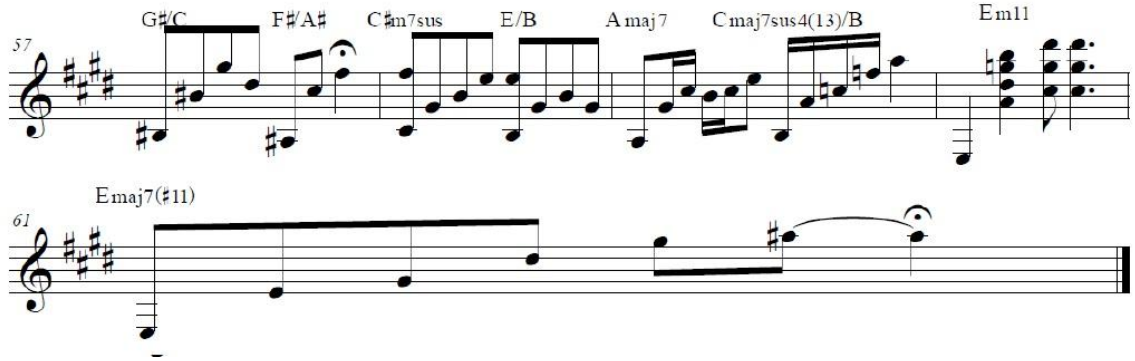


Imagen 19. Cadencia 'palabras'. Versión de Marta Valdés y Rey Ugarte.

8. CONCLUSIONES

Señala el musicólogo Rubén López Cano que durante la década de 1950 y 1960 el género del rock & roll popularizó un giro armónico que catalogó, por antonomasia, el fenómeno de la balada romántica en su momento, y que vendría a ser asimilado por el bolero, en la forma del bolero ranchero específicamente, como característica tópica de un sentimiento de romanticismo cursi (López Cano 2005: 59). Tal secuencia armónica es I-vi-ii-V-I, la cual se presentaba inclusive en la forma I-vi-IV-V-I[31]. En efecto, y dadas las condiciones, este giro armónico no aparece de manera literal en gran parte del corpus bolerístico y, con mayor importancia, no aparece en el repertorio filinero tal cual lo presenta López Cano. Sin embargo, y dadas las circunstancias líricas, sonoras e incluso performativas de los boleristas aquí señaladas, resulta imposible escapar a las influencias románticas que connotan los ejemplos citados en este trabajo de grado. La pregunta que puede resultar evidente, luego de proponer esto, es ¿por qué razón funciona el romanticismo cursi que tal círculo armónico suscita en el repertorio analizado? La respuesta está en la rearmonización: sustituciones simples y sustituciones tritonales así como *voicings* particulares implícitos en la creatividad de la improvisación filinera son los que ayudan a responder a esta pregunta y a cuestionar por la manera en que el arquetipo señalado por López Cano, pese a no aparecer con la literalidad con la que lo señala, es una referencia en la improvisación.



Imagen 20. Introducción de 'Hay todavía una canción'. Versión de Marta Valdés y Rey Ugarte

Si uno agudiza la visión analítica podrá abducir que la rearmonización responde a arquetipos clave que responden a un *sentimiento* particular, en el caso del *filin* al del bolero, y que se pueden revisar como apropiaciones del género pasándolo por los filtros de las influencias de otras músicas –en este caso del jazz. En el caso de la versión de Rey Ugarte y Marta Valdés de 'Hay todavía una canción' el giro se abrevia al espacio tonal por antonomasia del jazz (ii-V-i) aprovechando sustituciones simples y sustituciones tritonales en el área de la cadencia insertando, inclusive, un descenso cromático, desde la subdominante (Ver imagen 20). Esta manera de tratar al bolero es lo novedoso del *filin*: no es literal en su apreciación del *tema narrativo* romántico del género, sino que lo manipula para presentarlo en formas variadas, lo *sustituye* por otros *temas narrativos* como el de la sorpresa –por medio de los giros armónicos no convencionales– y la disforia –con alteraciones añadidas y el grado de atonalidad con el que roza– para representarse como un estilo libre y moderno (ver imagen 21).

[31] Lopez Cano rastrea la manera en que tal giro armónico guió un tema narrativo romántico en un corpus de canciones que circundan el ámbito de la salsa inclusive revisándolo en la canción 'gotas de Lluvia' del grupo Niche.

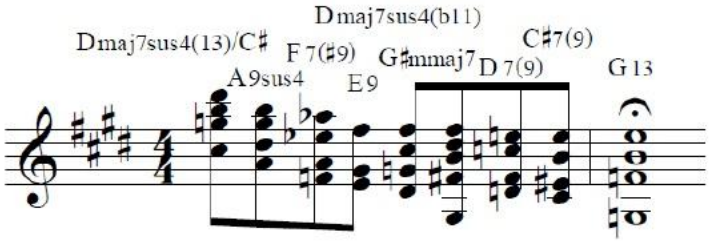


Imagen 21. Introducción 'Palabras'. Versión Marta Valdés y Rey Ugarte

Concretamente podemos hablar que los tres representantes aquí señalados presentan modos de fraseo particulares con preponderancia a *voicings* axiales y cerrados y unos modos de rearmonización que parten de las progresiones no funcionales, las sustituciones simples y tritonales en su mayoría, movimientos cadenciales cromáticos hacia la dominante o directamente a la tónica y, en el caso de Ugarte, por lo menos, una preponderancia a los acordes no funcionales. El caso de Martínez, por ejemplo, quien realiza aproximaciones a las dominantes y a las tónicas por medio de patrones estructurales constantes –en acordes de séptima menor (ver imagen 22)– es particular. Lo realiza tanto llegando a la dominante desde el segundo grado como a la tónica desde el tercero. En efecto es algo que puede ser característico del compositor al ser una herramienta que usa en preponderancia pero no en exclusividad dado que también la usa Martín rojas por ejemplo (Ver imagen 23). En este caso la llegada a la dominante aprovecha ya no un mismo patrón estructural sino que realiza una rearmonización usando la línea del bajo, la cual desciende cromáticamente. Este es un artificio típico del *filin* al subrayar cierto sentimiento de melancolía por tales descensos cromáticos.

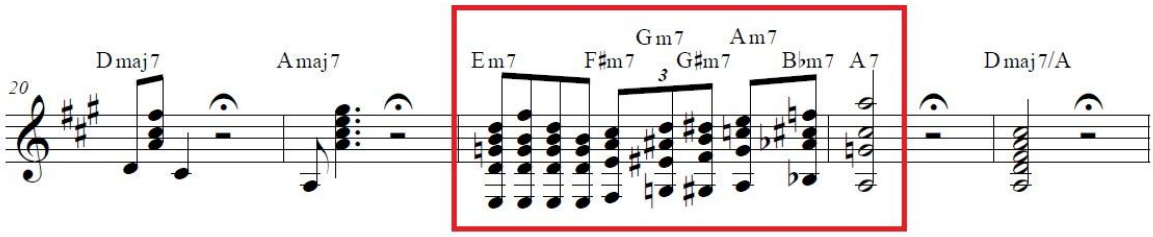


Imagen 22. Patrón estructural constante a la dominante en 'Palabras'. Versión de Sofronín Martínez



Imagen 23. Llegada a la dominante por descenso cromático en el bajo en 'contigo en la distancia'. Versión de Martín Rojas y Pablo Milanés

En resumen, y como se ha podido ver, el exceso de cromatismos (a nivel de descensos cromáticos y alteraciones en acordes no funcionales sobretodo) es algo fundamental en el sentimiento filinero. Esta aserción, que pudiera entenderse como un reduccionismo, debe revisarse a la luz de los usos de tales cromatismos, estos son, para llegar a dominantes o tónicas por movimientos estructurales constantes (mismas características en los acordes) o descensos en la línea del bajo sumado a un sentido rítmico no convencional, fuera de un sentido clásica que respeta la métrica de manera concienzuda para acercarse más a la manera de tocar del jazz.

9. BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Anónimo. (s.f.a). "Bolero". En *ENCARIBE, Enciclopedia de historia y cultura del Caribe.* Extraído el 15 de marzo, 2017, de http://www.encaribe.org/es/article/bolero/725

- Anónimo. (s.f.b). "Marta Emilia Valdés González". En *ENCARIBE, Enciclopedia de historia y cultura del Caribe.* Extraído el 15 de marzo, 2017, de http://www.encaribe.org/es/article/martaemiliavaldesgonzalez/1916

- Anónimo. (s.f.c). "Omara Portuondo". En *ENCARIBE, Enciclopedia de historia y cultura del Caribe.* Extraído el 15 de marzo, 2017, de http://www.encaribe.org/es/article/omaraportuondo/592

- Anónimo. (s.f.d). "Martín Rojas Torrente". En *EcuRed. Conocimiento con todos y para todos.* Extraído el 8 de marzo, 2017, de https://www.ecured.cu/Mart%C3%ADn_Rojas_Torrente

- Chapman, R. (1994). *Guía completa del guitarrista*. Tolosa: Raíces.

- Díaz, P. C., Vázquez, M. M., & Sanz, J. (2001). *Pablo Milanés: con luz propia. 3ra Edición*. Ed. Txalaparta. Navarra: España

- Felts, Randy. (2002). *Reharmonization Techniques*. Berklee Press, Boston USA.

- Garcia, C. A. (2012). "Is It Just about Love?: Filin and Politics in Prerevolutionary Cuba" en *Studies in Latin American Popular Culture,* Vol. 30, pp. 138-161.

- Gregorio, G., & Vilanova, M. (2005). *Seis cuerdas: método de guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

- Gonzalez, Guillermo. (2015). *Procesos de aprendizaje autónomo de la armonía en el bolero feeling.* Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Música. Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Educación musical.

- Juan C., M., & Juan C., D (2016). "Mujer Cubana que Inspira" en *Artes en femenino: investigaciones situadas y performances colaborativos.* Ed. Pattaro A., Fernanda; González M., María N.; Red, Hila, pp. 131-162.

- Knights, V. (2000). "El bolero: expresión de la modernidad latinoamericana" en *Actas del III congreso Latinoamericano de la Asosiación Internacional para el Estudio de la Música*

popular (IASPM-AL). Extraído el 13 de marzo, 2017, de http://docplayer.es/15880616-El-bolero-expresion-de-la-modernidad-latinoamericana-1.html

- LaVerne, A. (1991). *Handbook of hand Substitutions,* Ed. Ekay Music. Bedford Hills: Nueva York.

- Lomanno, M. (sf.). "Descarga" en *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Extraído el 13 de marzo, 2017, de http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2234943

- López Cano, R. (2005). "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global" en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, N° 21(1), pp. 59-76.

- Marrero, J. G. (2016). "Apuntes Históricos del Bolero" en *Pensamientos y reflexiones, X*, 210-228. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Martínez P., R. (2006-2007). "1920-1950. La época de oro de la canción yucateca" en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán* N°239-240, pp. 22-36. Extraído el 15 de marzo, 2017, de http://www.cirsociales.uady.mx/revUADY/pdf/239-40/ru239-404.pdf

- Moore, R. (2003). "Transformations in Cuban Nueva trova, 1965-95" en *Ethnomusicology*, Vol. 47, N° 1, pp. 1-41 Extraído el 9 de marzo, 2017, de http://www.jstor.org/stable/852510

- Pagano V., C. (2016). "Estrategia y táctica para revitalizar el bolero" en *Batey: Revista Cubana de Antropología Sociocultural* Vol. VIII, N°8, pp. 89-104.

- Palomares, C. (s.f.). "Buena Vista Social Club." en *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Extraído el 10 de marzo, 2017, de http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2262077

- Pedelty, M. (1999). "The Bolero: The Birth, Life, and Decline of Mexican Modernity" en *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 20, N° 1, pp. 30-58. Extraído el 13 de marzo, 2017, de http://www.jstor.org/stable/780164

- Pérez, G. (2008). "Latunes: An Introduction" en *Latin American Research Review*, Vol. 43, N° 2, pp. 180-203. Extraído el 13 de marzo, 2017, de http://www.jstor.org/stable/20488134

- Smith, S. (2008). *Jazz Theory*. Extraído el 13 de marzo, 2017, de http://www.cs.uml.edu/~stu/JazzTheory.pdf

- Strunk, Steven. (s.f.). "Harmony (i)." en *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed. Ed. Barry Kernfeld. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Extraído el 13 de marzo, 2017, de http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J990085

- Washburne, C. (1998). "Play It 'Con Filin!': The Swing and Expression of Salsa" en *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 19, N° 2, pp. 160-185. Extraído el 13 de marzo, 2017, de http://www.jstor.org/stable/779989

Artículos Periodísticos

- Acero, Germán. (2009). "Martín Rojas. El guitarrista que inmortalizó la trova" en *LIBRE*. Extraído el 15 de marzo, 2017, de http://www.libreonline.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=7415&Itemid=35

- Anónimo. (2008). "cuerdas entre lo culto y lo popular" en *Juventud Rebelde*. Extraído el 15 de marzo, 2017, de http://www.juventudrebelde.cu/columnas/losquesonamos/20080131/cuerdasentrelocultoylopopular

- Anónimo. (2014). "Café Bar Emiliana, conducido por la poeta Soleida Ríos, cumplió ya sus 15 años" en *Cubaliteraria*. Extraído el 11 de marzo, 2017, de http://www.cubaliteraria.com/articulo.php?idarticulo=17567&idseccion=30&skin=1

- Avilés, H. (2013a). "Bolero 'Filin': A Musical Revolution – Part 1" en *Latino music cafe*. Extraído el 8 de marzo, 2017, de http://www.latinomusiccafe.com/2013/03/13/bolero-filin-a-musical-revolution-part-1

- Aviles, H. (2013b). "Bolero 'Filin' Part 2: José Antonio Méndez" en *Latino music cafe*. Extraído el 15 de marzo, 2017, de http://www.latinomusiccafe.com/2013/03/26/bolero-filin-part-2-jose-antonio-mendez

- Cruz Rodríguez, J. (2016). "Música cubana dentro y fuera de los límites isleños" en *Cubanos por el mundo*. Extraído el 15 de marzo, 2017, de https://cubanosporelmundo.com/blog/2016/10/16/musica-cubana-dentro-los-limites-islenos

- Galilea, C. (2002). “El ‘Filin’. Canción con sentimiento de Bolero” en *diario El País*. Extraído el 15 de marzo, 2017, de http://elpais.com/diario/2002/02/02/babelia/1012608382_850215.html

- Garay, J. (2000). “Alma de Bolero” en *Revista Semana*. Extraído el 15 de marzo, 2017, de http://www.semana.com/cultura/articulo/alma-bolero/44054-3

- Guzman, G. (s.f.). “el Filin. Sentimiento cubano hecho canción” en *Revista Caribe. Excelencias Magazine.* Extraído el 12 de marzo, 2017, de http://www.revistasexcelencias.com/caribe/haciendohistoria/musica/elfilinelsentimiento delpueblocubanohechocancion

- Fierro, J. M. (2015). “Sofro y Barranquilla” en *Revista el Heraldo*. Extraído el 11 de marzo, 2017, de http://revistas.elheraldo.co/latitud/sofro-y-barranquilla-133847

- Museo casa Carlos Gardel (2016, mayo, 27) “La pregunta de la semana” en *Facebook* [Actualización de estado]. Extraido el 13 de marzo, 2017 de https://www.facebook.com/carlitosrgardel/photos/a.351502001554969.77642.350968614941641/1092565414115287

- Tatis, Gustavo. (2014). “Sofronín Martínez, el bolero que nunca muere” en *el Universal*. Extraído el 18 de marzo, 2017, de http://www.eluniversal.com.co/cultural/sofronin-martinez-el-bolero-que-nunca-muere-180218

10. ANEXOS

Lista de figuras

Imagen 1. Ejemplo de *Chord voicing* axial (rojo) y cerrado (azul) en 'Cómo fue', Versión de Sofronín Martínez…….. 21

Imagen 2. Conducción de voces y *voicing* en 'Palabras'. Versión de Rey Ugarte y Marta Valdés……. 22

Imagen 3. Fraseo rítmico en 'Mi ayer'. Versión de Martín Rojas y Pablo Milanés…….. 22

Imagen 4. Fraseo rítmico en 'Palabras'. Versión de Rey Ugarte y Marta Valdés…….. 23

Imagen 5. Fraseo rítmico en 'No te empeñes'. Versión de Rey Ugarte y Marta Valdés…….. 23

Imagen 6. *Turnarounds* en el bolero 'La gloria eres tú'. Versión de Sofronín Martínez…….. 24

Imagen 7. *Turnarounds* en el intro de 'Hay todavía una canción'. Versión de Rey Ugarte. 24

Imagen 8. *Turnaround* en 'Sabrá Dios'. Versión de Sofronín Martínez……. 27

Imagen 9. Ascenso del tercer grado a dominante en el bolero 'Cómo fue'. Versión Sofronín Martínez……. 28

Imagen 10. Ascenso del tercer grado a dominante en el bolero 'La Gloria eres tú'. Versión Sofronín Martínez……. 28

Imagen 11. Ascenso del segundo a dominante en el área de la subdominante en el bolero 'Palabras'. Versión Sofronín Martínez……. 28

Imagen 12. Descenso cromático por acordes a la dominante secundaria (F#7) en el bolero 'Contigo en la distancia'. Versión de Pablo Milanés y Martín rojas…….. 28

Imagen 13. Ascenso cromático por acordes a la tónica en el bolero 'Mi Ayer'. Versión de Pablo milanés y Martín Rojas…… 29

Imagen 14. Inicio de la canción palabras, frase a1. Versión de Rey Ugarte…….. 30

Imagen 15. Inicio de la canción palabras, frase a1. Versión de Martín Rojas…….. 31

Imagen 16. Inicio de la canción palabras, frase a1. Versión de Sofronín Martínez…… 32

Imagen 17. Cadencia ‘La Gloria eres tú’. Versión Pablo Milanés y Martín Rojas…….. 33

Imagen 18. Cadencia ‘La gloria eres tú’. Versión Sofronín Martínez……. 33

Imagen 19. Cadencia ‘palabras’. Versión de Marta Valdés y Rey Ugarte…….. 33

Imagen 20. Introducción de ‘Hay todavía una canción’. Versión de Marta Valdés y Rey Ugarte. 34

Imagen 21. Introducción ‘Palabras’. Versión Marta Valdés y Rey Ugarte……. 31

Imagen 22. Patrón estructural constante a la dominante en ‘Palabras’. Versión de Sofronín Martínez……. 35

Imagen 23. Llegada a la dominante por descenso cromático en el bajo en ‘contigo en la distancia’. Versión de Martín Rojas y Pablo Milanés …… 35

Lista de tablas

Tabla 1. Integral de temas a analizar……. 19

Tabla 2. Tonos característicos por acordes (Smith 2008: 35)…….. 21

Tabla 3. Estructura de los boleros a analizar…… 26

Tabla 4. Manejo de la forma del bolero ‘Palabras’ de Marta Valdés……. 29

TRANSCRIPCIONES DE TEMAS

Guitarra

Cómo Fue

Intérprete:

Sofronín Martínez



©


25
F
Fm(13)
F♯dim
Cmaj7
Em7
Fm7
F♯m7
3
28
Gm7
Gm6
F
F♯dim
31
E6
Dm7
G7
B♭7#11sus2
Cmaj7
Em7
Fm7
F♯m7
3
34
Gm7
Gm6
F
Em7
B♭7(9)
37
Em7
D♯dim
Dm7
G7
Cmaj7
40
F
F dim
Cmaj7
Em7
Fm7
F♯m7
Gm7
C
C7
43
F
Fm(maj7)
F
Em7
D♯dim
Dm7
G7
Em7
3
46
E♭m7
Dm7
G7
Cmaj7
Gm7
C7
3


49
F
Fm(maj7)
Em7
D♯dim
52
Dm7
Gm7
C7
55
F
F7(13)
F
D♯dim
C
58
Gm7
Gm6
Fmaj7/C
F♯dim7
61
E13
E♭m7
Em7
E♭m7
Dm7
G7
B7sus
64
Cmaj7
Em7
Fm7
F♯m7
Gm7
Gm6
F
67
B♭7#11sus2
Em7
D♯dim
Dm7
G7(♯5)
70
Em7
E♭m7
Dm7
D♭7
Cmaj7

Contigo en la Distancia

Intérpretes:
Pablo Milanés




31
A♯dim
A dim
E/G♯
34
C 7/G
F♯m7
B 7sus
G aug
37
E maj 7
D♯7(9)
D♯m7
G♯7(11,13)
G♯7(#5,b13)
C♯m(#7)
C♯m7
40
A♯ø
D♯7(♭5)
G♯m(9)
G♯m7(9)
C♯sus
C♯7
3
43
F♯m
C♯/F
A 6
B 7sus
B 7
D 7(9)
46
C♯7(9)
F♯m7
3
D♯dim
49
EMaj7
G♯m7
G m
C 7(13)
F♯m7(9)
52
F♯m6
B 7sus
E maj7(9)
B m7
55
EMaj7(9,13)

Hay Todavia una Cancion

Intérprete:
Marta Valdés



©


34
Gm7
A7sus
D7sus
D7
Gm
mas rapido
Gm
39
Cm7(11)
E♭/B♭
A⌀
D7b5/A♭
Gm7
B♭
43
F7(b5,b9)
(5)
(#5)
B♭maj7
E⌀
A7(♯5)
3
47
Dmaj7
Dm7
G7(13)
(b13)
Cmaj7
Cm7
E♭/B♭
A⌀
52
B♭aug
tempo primo
Gm7
A⌀
D7b5/A♭
Gm7
56
A⌀
D7b5/A♭
Gm7
Cm7
F7(13)
B♭maj7
Gm7
A⌀
D7b5/A♭
61
Gm7
B♭/F
C/E
Cm7
Am7
D7
65
Gm7
A⌀
D7sus
D7
Gm
Gm7(13)

Guitarra

La Gloria Eres Tú

Intérprete:
Pablo Milanés




26
G 7(♭5)
C dim
28
B m7
E 7
A m
E♭7(9)
D 7(9)
30
A m
E♭7(9)
D 7(9)
31
A m7
(Dm7)
D♭7(9)
C 7(9)
33
F♯ø
F mMaj7
E m7
36
C dim
D Maj7
(Dm7)
G 7(9)
G 7(♭9)
C 6(9)
B♭6(9)
A♭7
G 7(♭13)
40
C 6(9)

La Gloria Eres Tú

Intérprete:
Sofronín Martínez




38
G7(#11,13)/B
41
D♯dim
F♯m6
44
B♭7(♯9)
Dmmaj7
47
D♯
Bm7
F♯ø
50
B♭mmaj7
D6(9)
54
G7(#11,13)
C♯m7
F♯m6
B7
59
F♯ø
F7(♭5)
E7(♭9)
B♭mmaj7
D6(9)
G7(#11,13)
C♯m7
64
D♯dim
Bm7
F♯m6
E7(♭9)
C♯m7
69
C7(♯11)
Bm7
B♭7
Amaj7

Mi Ayer

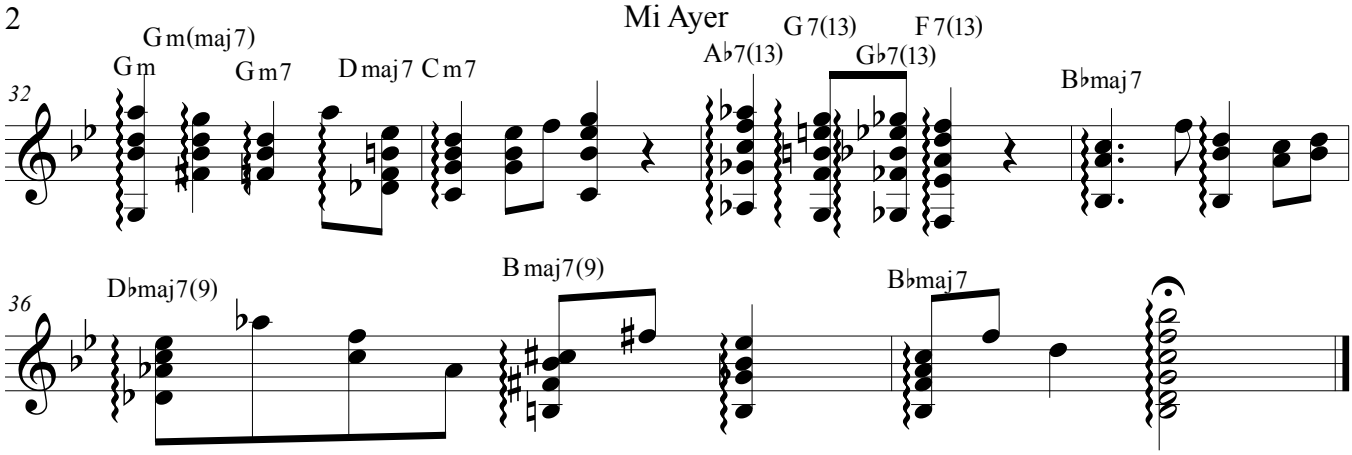
Intéprete:

Pablo Milanés



©

Mi Ayer


Gm
Gm(maj7)
Gm7
Dmaj7
Cm7
A♭7(13)
G7(13)
G♭7(13)
F7(13)
B♭maj7
32

D♭maj7(9)
Bmaj7(9)
B♭maj7
36

No te Empeñes Mas

Intérprete:
Marta Valdés



©


42
F maj 7
F♯7sus
3
F m7(♭5)
E 9
47
E aug 7
F maj 7
E m7(9)
D m7
B 7sus2b5
E 13(b)
52
A m7
A mmaj7
G m7
C 7(♭9)
F maj 7
57
B 7
B♭13
A 13
B♭/A♭
E m9
E♭m9
D m9
G 7sus
G 7(♭9)
62
F m7
B♭maj7(9)
E♭maj 7
G 9
G 7(9,13)
C maj7(add6)

Palabras

Intérprete
Pablo Milanés

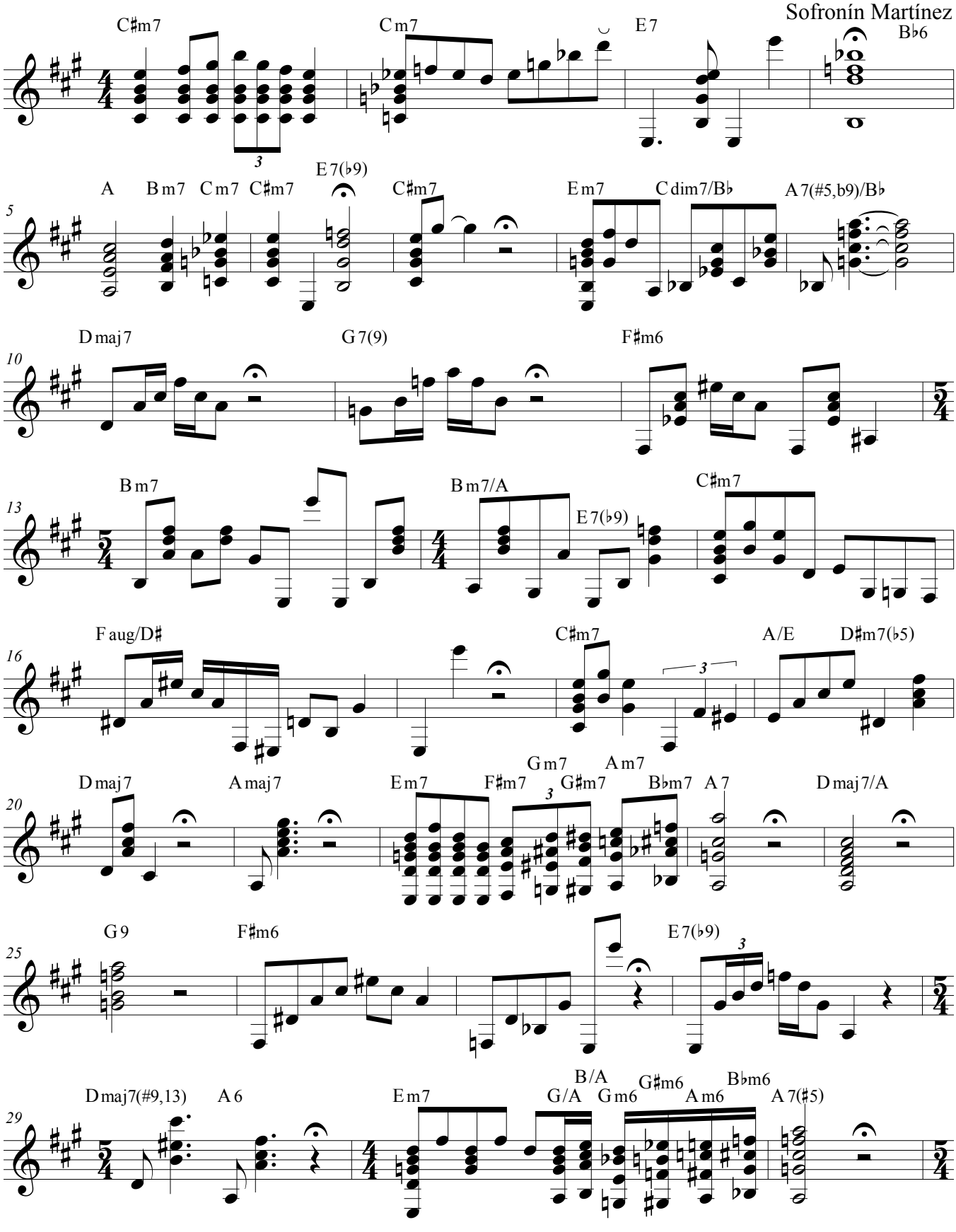


©

Palabras

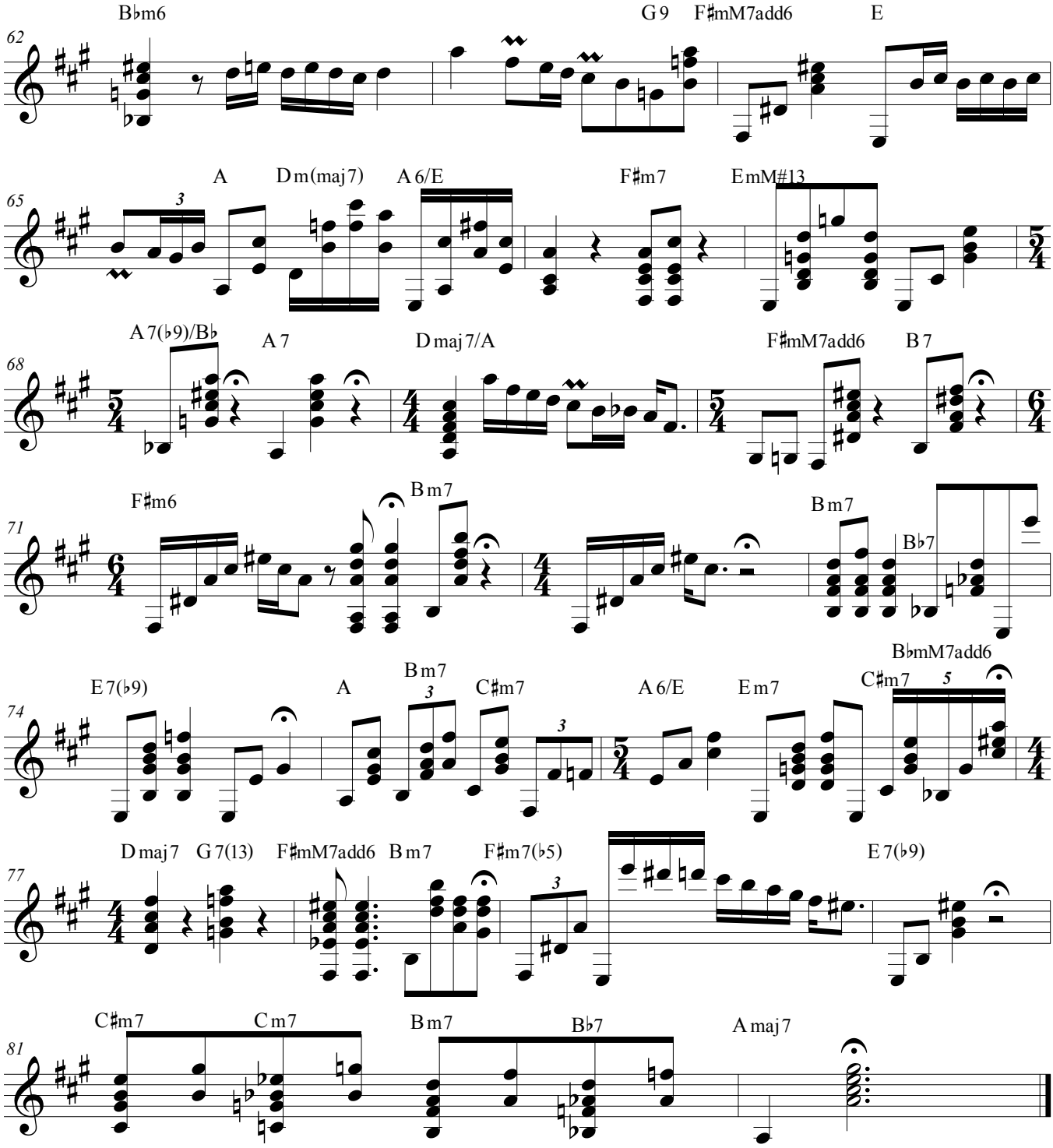
Intérprete:

Sofronín Martínez



©


32
A 7(♯5)
A 7(♯5)/B♭
D maj 7/A
E m7
F♯m
35
F♯m7/E
F♯m6
F♯m6
E 7(♭9)/F
B m7
39
F♯m7add6
B m7
E 7(b9,♯5)
E 7(♭9)
C♯m7
F♯m
43
A/C♯
C♯m7
E m7
A 7(♭9)/E
D maj 7
G 9
F♯mM7add6
C♯7(♭9)/F
47
B m7
E 7
A/C♯
C dim
E 7
50
A maj 7
B m7
C m7
C♯m7
53
C♯ø
A 7(♭9)/B♭
56
F♯mM7add6
C♯m7
B m7
59
A maj 7
B m7
C m
C♯m
F♯m7
F♯m6


B♭m6
G9
F♯mM7add6
E
62
A
Dm(maj7)
A6/E
F♯m7
EmM♯13
65
A7(♭9)/B♭
A7
Dmaj7/A
F♯mM7add6
B7
68
F♯m6
Bm7
Bm7
B♭7
71
E7(♭9)
A
Bm7
C♯m7
A6/E
Em7
C♯m7
B♭mM7add6
74
Dmaj7
G7(13)
F♯mM7add6
Bm7
F♯m7(♭5)
E7(♭9)
77
C♯m7
Cm7
Bm7
B♭7
Amaj7
81

Palabras

Interprete:
Marta Valdes



Palabras


Ac.Gtr.
35
C(9)/G
Cmaj7
F♯7sus(13)
Bmaj7
B9/D♯
Bmaj7
Ac.Gtr.
41
B7(♭13)
Emaj7
Eaug7sus2
C♯m7
Bm7
3
Dmaj7
F7(13)
A/E
Ac.Gtr.
45
Fmaj7sus4(13)/E
Amaj7
G♯7
C♯7
F♯7
G♯7
C♯7sus
F♯7(13)
G♯m6
3
3
Ac.Gtr.
49
F♯m7
C♯m7sus
Cm7(9)
A/B
Cmaj7sus4(13)/B
Emaj7
D7(13)
Ac.Gtr.
53
C♯m7
E/B
B/A
E(9)/G♯
G7(13)
Cmaj7(9)
F♯m/A
E/G♯
Ac.Gtr.
57
G♯/C
F♯/A♯
C♯m7sus
E/B
Amaj7
Cmaj7sus4(13)/B
Em11
Ac.Gtr.
61
Emaj7(♯11)

Sabrá Dios

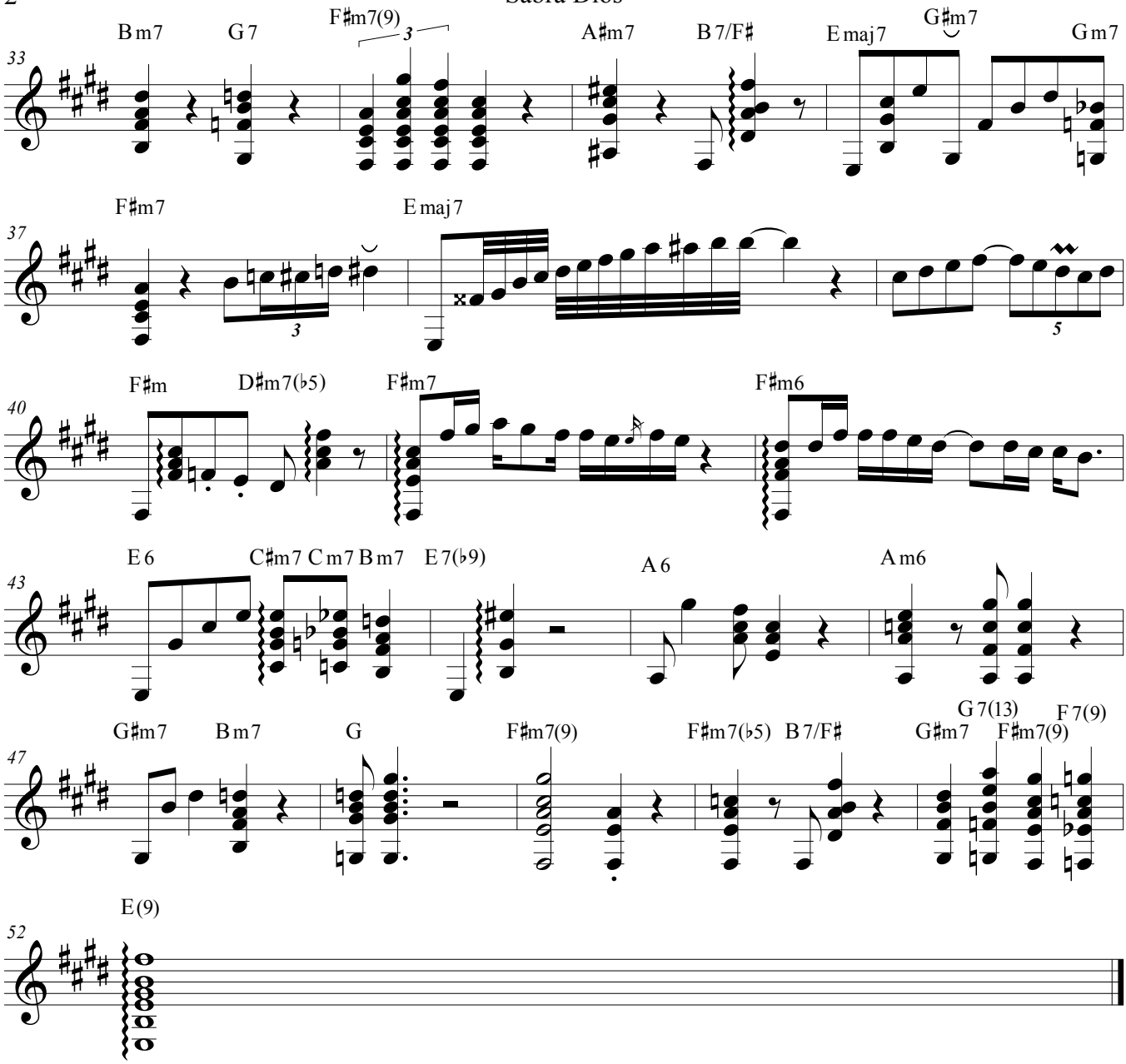
Intérprete:

Sofronín Martínez



©

Sabrá Dios


33
B m7
G 7
F♯m7(9)
3
A♯m7
B 7/F♯
E maj7
G♯m7
G m7
37
F♯m7
E maj7
3
5
40
F♯m
D♯m7(♭5)
F♯m7
F♯m6
43
E 6
C♯m7
C m7
B m7
E 7(♭9)
A 6
A m6
47
G♯m7
B m7
G
F♯m7(9)
F♯m7(♭5)
B 7/F♯
G♯m7
G 7(13)
F♯m7(9)
F 7(9)
52
E(9)