

Paquito D´Rivera Jazz Patterns, extraídos de 4 de sus solos.

Juan Felipe Hernández Arismendi

Universidad del Valle

Facultad de Artes Integradas

Escuela de Música

Octubre de 2017

Paquito D´Rivera Jazz Patterns, extraídos de 4 de sus solos.

Juan Felipe Hernández Arismendi

Trabajo de grado presentado para optar por el título de
Licenciatura en Música

Directora

Adriana Guzmán

Universidad del Valle

Facultad de Artes Integradas

Escuela de Música

Octubre de 2017

RESUMEN

Este trabajo es un recurso pedagógico enfocado a personas con conocimientos musicales y que están iniciando con el jazz, el cual tiene como objetivo trabajar uno de los recursos más íntegros que puede desarrollar un músico, la improvisación. Partiendo desde una metodología conocida con el nombre de Jazz Patterns, es basado en el libro Patterns For Jazz de Jerry Cocker, del cual se utiliza una metodología similar, pero en esta ocasión se aborda desde géneros más cercanos a las raíces latinas. Además, tiene como referente al Saxofonista cubano Paquito D´Rivera del cual se usan sus grabaciones para extraer algunos patrones, realizar un análisis formal y realizar unos ejercicios prácticos a través de los jazz Standards elegidos. Así pues, el primer capítulo nos ofrece un acercamiento a la importancia que tiene el arte de improvisar en los músicos, y con esa claridad empezar a realizar ejercicios basados en los Jazz Patterns. Luego un segundo capítulo que nos expone las raíces del jazz latino desde la isla de Cuba. Y, por último, un tercer capítulo en el cual se analizarán las obras elegidas y se harán propuestas prácticas.

PALABRAS CLAVE

Paquito, D´rivera, Latin jazz, Historia de Cuba, Licks, Jazz Patterns, Música Cuba, Jazz, Análisis formal Jazz, Improvisación, Guía.

CONTENIDO

Lista de Partituras	6
INTRODUCCION	1
CAPITULO 1.....	2
1.1 EL ARTE DE LA IMPROVISACIÓN.....	2
1.1.2 La importancia del desarrollo de la improvisación.....	5
1.2 Conceptos básicos para estudiar los “Jazz Patterns”	6
1.2.1 ¿Que son los Jazz Patterns?	6
1.2.2 ¿Cómo se crean los Patterns?.....	7
1.2.3 Escalas y Acordes	7
1.3 “Jazz Patterns”	9
1.3.1 Ejercicios preliminares.....	9
1.3.2 Ejercitando la numeración	15
1.3.3 progresión ii7 – V7 – IMAJ7	19
1.3.4 Progresión ii – V – i	26
CAPITULO 2.....	27
2.1 El surgimiento del jazz Latino	27
2.1.1 Cuba Siglos XVI, XVII y XVIII.....	27
2.1.2 Entre el descubrimiento y los años 20 (1920).....	32
2.1.3 De 1920 hasta Irakere	34
CAPITULO 3.....	39
3.1 Aplicando los patrones a los jazz Standars.	39
3.2 Sobre la forma en el Standard.....	39
3.3 Análisis Lágrimas Negras	42
3.3.1 Información General de Lágrimas Negras.....	42
3.3.2 Contexto histórico de Lágrimas Negras.....	43
3.3.3 Análisis formal de Lágrimas Negras.....	44
3.3.6 Partitura Lágrimas Negras	46
.....	47
3.3.7 Extracción de patrones en Lágrimas Negras.....	49
3.3.5 Ejemplo de Práctica de Patterns sobre un jazz Standard.	50
3.4 Análisis de O’pato.....	53
3.4.1 Información general de O’pato	53

3.4.2 Contexto Histórico de O Pato	54
3.4.3 Análisis formal de O pato	55
3.4.4 Partitura O´Pato	57
3.4.5 Extracción de patrones en O´Pato.....	60
3.5 Análisis de Guataca City.....	62
3.5.1 Información general de Guataca City	62
3.5.2 Contexto Histórico Guataca City	63
3.5.3 Análisis formal Guataca City.....	63
3.5.4 Partitura Guataca City.....	64
3.5.5 Extracción de patrones en Guataca City	68
3.6 Análisis Priquititpin Pon.....	70
3.6.1 Información general de Priquititpin Pon.....	70
3.6.2 Contexto Histórico Priquititpin Pon.....	71
3.6.3 Análisis formal de Priquititpin Pon.....	73
3.6.4 Partitura del Solo de Paquito D´Rivera en Priquititpin Pon	74
3.6.5 Extracción de patrones en Priquititpin Pon.....	75
3.7 Análisis Freddie Freeloader	77
3.7.1 Información general Freddie Freeloader.....	77
3.7.2 Contexto Histórico Freddie Freeloader.....	78
3.7.3 Análisis formal de Freddie Freeloader.....	78
3.7.4 Partitura del solo de Paquito D´Rivera en Freddie Freeloader	80
3.7.5 Extracción de patrones en Freddie Freeloader	83
CONCLUSIONES	85
ANEXOS	86
1. Nota sobre terminología y cifra de acordes	86
1.1 Desarrollo y explicación básica del sistema	86
1.2 Nomenclatura de los acordes	86
1.3 Acordes tríada.....	87
1.4 Acordes cuatríada	88
1.5 Ampliación de los acordes cuatríada	90
1.6 Resumen del cifrado armónico sobre acordes tríada y cuatríada.....	91
2. Biografía de Paquito D´Rivera.....	92
BIBLIOGRAFÍA	96

Lista de Partituras

1.3.1 Ejercicios preliminares.....	10
1.3.2 Ejercicios para ejercitar la numeración	15
1.3.3 Progresión ii7 – V7 – Imaj7	18
1.3.4 Progresión ii - V – i	25
3.3.6 Partitura Lágrimas negras	46
3.3.7 Extracción de patrones en Lágrimas negras	49
3.3.5 Ejemplo práctica en un jazz standard.....	50
3.4.4 Partitura O’Pato	56
3.4.5 Extracción de patrones en O’Pato Ejercicios	59
3.5.4 Partitura de Guataca City	63
3.5.5 Extracción de Patrones en Guataca City	67
3.6.4 Partitura del Solo de Paquito D’Rivera en Priquititpin Pon	73
3.6.5 Extracción de patrones en Priquititpin Pon.....	74
3.7.4 Partitura del solo de Paquito D’Rivera en Freddie Freeloader	79
3.7.5 Extracción de patrones en Freddie Freeloader	82

INTRODUCCION

Actualmente el jazz se ha convertido en un género que ha influenciado al mundo de la música popular a tal punto que muchas canciones a nivel comercial ya usan sus recursos armónicos como una técnica de expresión que suena a moderna, otorgándole al jazz un público de estudiantes y de oyentes en constante crecimiento, y así generando una demanda de maneras optimas de poder acercarse a esas herramientas.

En el papel del músico estudiante surge entonces la necesidad de acercarse a la teoría y los recursos del jazz, y navegando en la web se pueden encontrar libros de todo tipo, teoría del jazz, concepciones formales, estudios técnicos, conceptos filosóficos, conceptos educativos, puntos de vista sociales, etnomusicológicos, espirituales, religiosos... Es entonces donde surge el concepto de este trabajo, que es crear un recurso pedagógico donde se proyectan de una manera general 3 de las herramientas teóricas y prácticas que hacen parte del desarrollo del improvisador musical; que son, el conocimiento del estilo, el conocimiento teórico a través del análisis, y la conciencia práctica en el instrumento.

Esta propuesta busca desarrollar la improvisación de una manera holística, integrando múltiples inteligencias para generar un mejor desarrollo del músico, brindando la guía de cómo puede ser abarcado un género musical que en este caso es el jazz afrocubano, desde su contexto social y eligiendo un representante importante para usar sus recursos que, aunque son netamente musicales, funcionan como apoyo.

CAPITULO 1

1.1 EL ARTE DE LA IMPROVISACIÓN

La improvisación es una ejecución muy particular a la cual diversos autores han intentado describir desde sus líneas de conocimiento tales como psicológico, social, pedagógico, etnomusicológico, filosófico. Uno de los autores más destacados por los numerosos escritos acerca del tema es Jeff Pressing, quien a partir de las preguntas ¿Cómo hace la gente para improvisar?, y, ¿Cómo se enseña y se aprende esta práctica?, desarrolla una teoría en la que postula que el comportamiento improvisatorio se da en los procesos *input, processing and decisión making y output* (Pressing, 1987); entrada a través de los órganos sensitivos, procesamiento y toma de decisiones a cargo del sistema nervioso central, y finalmente una salida llevada a cabo por algunas glándulas y el sistema muscular. Además, que en esta ejecución participan diferentes tipos de feedback (auditivo, visual, táctil y propioceptivo).

Un punto de vista más etnomusicológico lo ofrece Derek Bailey (1992). El autor describe el concepto de improvisación en diferentes géneros musicales, procedentes de distintos momentos históricos. Realiza un análisis de la música improvisada para órgano del siglo XVII, la música hindú, el jazz, el rock, y el flamenco, ofreciendo una propuesta pedagógica sencilla tras presentar la perspectiva del improvisador como de la audiencia. El autor llega a un concepto amplio de lo que implica la improvisación, dado que la reúne con la interpretación y la composición, y la describe en términos de tiempo y espacio, intentando notar exactamente qué incluye esta manera de hacer música. Fundamentando que la improvisación puede describirse como algo continuo, cinético, dinámico, equivalente, balístico, centrífugo, y expresa abiertamente que es un proceso normal. En síntesis, para examinar la improvisación, este autor considera dos cuestiones: el intento de abarcar la complejidad del término y el empleo de este concepto en un momento

histórico determinado.

Otro autor en este campo es el musicólogo y etnomusicólogo Bruno Nettl, que, en su libro junto a Melinda Russel (Nettl, 2004), reúne estudios sobre la improvisación en varios géneros musicales que nacen en diferentes partes del mundo, declarando que la improvisación no sólo forma parte del jazz, como se suele afirmar inconscientemente. Los capítulos del libro a su vez son tratados por diversos autores y se pueden encontrar enfoques como el comportamiento improvisado que se refleja en las decisiones que toman los músicos durante la ejecución (Sutton, 2004), quien hace su estudio basado en la música gamelán javanés. Mientras que por el contrario en el capítulo 1, dice que los desafíos que enfrentan los interpretes casi nunca son completamente imprevistos (Blum, 2004).

En este libro también existen artículos que describen la improvisación en la música de Clara Week, en la música árabe y también de los prestigiosos músicos del ámbito del jazz como Miles Davis, John Coltrane, George Russel y Louis Armstrong. Cabe destacar entonces, que, según los autores, para ser llevada a cabo una improvisación se necesitan si o si las características propias de cada contexto sociocultural, por lo que las expresiones y comportamientos de los interpretes improvisadores contienen características propias de cada contexto en cuestión.

Jerry Cocker en su libro *Patterns for jazz*, habla de la improvisación en el jazz como la creación espontánea de la música. La improvisación puede ser definida como una habilidad en la cual el músico se expresa gracias a la apropiación, por parte de su mente, su cuerpo y su espíritu, de unos principios musicales, en un proceso espontáneo y colectivo, es decir, compartido con otros.

A diferencia de un músico interprete clásico, que debe ejecutar ideas musicales enteramente definidas en la partitura, un músico que improvisa, sea en un género barroco, jazzístico o incluso vanguardista, parte de una partitura que solo determina algunas estructuras de esa idea musical y

deja al intérprete libertad para apropiarse de las mismas según su subjetividad y deseo de expresión.

Es así que una persona que se inicia en el jazz se enfrenta a una partitura, o al standard, es decir al repertorio que desea trabajar, y en el encuentra unas informaciones básicas y determinadas: la melodía del standard, su guía armónica definida en un cifrado, su estructura formal y en ocasiones el estilo y tempo. Sin embargo, la manera de desarrollar estas estructuras no se encuentra definida: ¿Que escalas funcionan con el cifrado dado?, ¿qué sustituciones armónicas puede proponer a la progresión prescrita?, ¿cuál es la disposición del acorde en su instrumento?, ¿qué extensiones podría o no usar?, ¿cómo se puede ornamentar o variar la melodía?, ¿cuáles son los acentos o la caracterización rítmica relacionada al estilo o al tipo de expresión que desea generar?, ¿qué sonoridades desea sentir?, ¿el feeling?, etc. Esto sumado a la complejidad que implica saber que esa construcción no se está haciendo de forma individual, sino que hay otros participando de esa expresión colectiva y que va tomando a su vez sus propias decisiones a partir de esos mismos pocos parámetros definidos en la partitura. Más aún que las dinámicas de estas prácticas improvisatorias muy a menudo no contemplan la posibilidad de un ensayo previo. El músico de jazz desea poder subirse en algún momento de su vida a un escenario, con personas que no conoce y poder compartir con ellos esa vivencia musical única, y desea, durante el performance y al bajarse de ese escenario sentir que hubo una conexión entre lo que deseaba expresar y sus habilidades aurales e instrumentales que le permiten hacerlo. Es decir, satisfacer su necesidad intrínseca de expresión artística.

Se puede comprender por qué se debe evitar la idea de que la improvisación es un juego de totales libertades, un buen músico de jazz desea y debería tener un equilibrio entre la originalidad de su expresión innata y su apropiación consciente de los materiales, sus relaciones presentes en

la naturaleza del lenguaje musical y su caracterización en un estilo como el jazz, con el fin de poder expandir cada vez más las posibilidades de su arte.

1.1.2 La importancia del desarrollo de la improvisación.

Dentro del desarrollo de la educación musical académica, ceñida a la partitura como fuente de contenidos musicales, se ha marginado la improvisación a un segundo plano, tanto desde la teoría y la musicología, tal vez porque desde la música académica se percibe quizá la improvisación como carente de disciplina y planificación. En la ciudad de Cali no existe actualmente un plan universitario o técnico, el cual organice dentro de su programa de estudios una profundización a esta área de la música. Durante los siglos XIX y XX la educación musical creció de una manera progresiva y se fueron generando nuevas especializaciones como lo son el músico instrumentista, el compositor, director de orquesta, docente, musicólogo y más reciente etnomusicólogo, sin embargo, en ninguno de estos se ha incluido la improvisación como una herramienta educativa y expresiva. Es inconcebible tanto para un músico de jazz, como para un concertista o músico de orquesta que no exista un desarrollo general e integral de habilidades como la ejecución, la audición, el análisis, la interpretación, y aunque se tiende a asociar la improvisación con el jazz, hay que tener en cuenta que todos los grandes compositores (Bach, Mozart, Beethoven, Schubert) e instrumentistas (Gulda, Gould, Horowitz, etc.) de la tradición académica, eran grandes improvisadores. De hecho, la práctica de la improvisación era un recurso usual en el período barroco, relacionada al desarrollo de un bajo cifrado, pero esta práctica fue quedando atrás en la academia con la especialización del registro de las ideas musicales materializada en la partitura, y de la consolidación de la partitura como contenedor de la obra artística.

La práctica de la improvisación brinda en un mismo instante una exigencia de un conjunto de habilidades como: audición, ejecución, análisis y representación interna de la música, memoria del tipo simbólico, aural y visual o motor (Pressing, 1987). Se desarrolla al mismo tiempo una mejor lectura e interpretación de la música escrita, y la resolución de problemas técnicos que se presentan en tiempo real. En lo que respecta a la composición; la improvisación ayuda a recuperar las ideas de manera más espontánea y desligada de métodos, procedimientos y formas fijas. Finalmente, desarrollada como práctica de grupo incentiva las habilidades de escucha y reacción, de construcción y desarrollo de una expresión colectiva.

Así se puede decir que el improvisador debe ejecutar codificaciones sensoriales y perceptivas en tiempo real, mantener una concentración óptima, interpretar el medio, tomar decisiones, anticipar, predecir, almacenar y citar datos de su memoria a largo y corto plazo, maquillar errores en tiempo real, controlar movimientos, y además debe poner todos estos procesos en una expresión musical elocuente en la cual se reflejara el punto de vista personal de la organización de los sonidos en el tiempo.

1.2 Conceptos básicos para estudiar los “Jazz Patterns”

1.2.1 ¿Que son los Jazz Patterns?

Patterns, Licks, Riffs, son terminologías similares, que pueden tener un diferente significado y tal vez se usen de diferentes maneras según cada tipo de instrumento, pero en general tienen un mismo concepto que consiste en una estructura melódica que se establece dentro de una progresión armónica la cual busca desarrollar habilidades técnicas y teóricas en el momento de la práctica.

1.2.2 ¿Cómo se crean los Patterns?

Se genera una línea melódica dentro de una progresión armónica de 2 compases en adelante la cual puede tener como objetivo desarrollar alguna habilidad de un pasaje, el control de alguna escala, del control de algún tipo de acorde en concreto, el desarrollo de habilidades con el círculo de quintas, modulaciones por algún intervalo, un ritmo específico, una cadencia armónica y/o un giro armónico en específico.

1.2.3 Escalas y Acordes

En el momento de la improvisación es importante conocer las escalas ya que esto facilita la categorización de la melodía dentro de un entorno armónico, recurso que se usará también para el cambio de tonalidad de una obra o para la ubicación del *Jazz Pattern*. El conocimiento de las escalas es elemental y fundamental, hace parte del conocimiento musical standard ya que existen armonías funcionales y no funcionales, teoría de las escalas y sus infinitas variantes. Todas estas escalas son importantes en el momento de la improvisación ya que ayudan a mantener una fluidez y una estabilidad armónica. Aunque no necesariamente todos los sistemas del jazz están bajo un esquema funcional, si podemos decir que la gran mayoría de la música comercial y la música que hay a través de los medios masivos contiene esta funcionalidad armónica.

Desde el punto de vista de las habilidades técnicas, debemos ir creciendo de la mano del control armónico, el control de las escalas, sobre todo las que han alcanzado un nivel de estandarización importantes como son:

- Escalas mayores
- Escalas menores
- Escalas aumentadas
- Escalas Disminuidas
- Escalas modales
- Escalas pentatónicas
- Escalas tonos enteros
- Escalas blues
- Acordes Mayores, Acordes Séptima
Mayor, Séptima menor
- Acordes Menores, Acordes Séptima
Mayor, Séptima menor
- Acordes Disminuidos
- Acordes que salen de los diferentes
modos
- Acordes aumentados
- Acordes con extensiones de 9 en adelante.

1.3 “Jazz Patterns”

1.3.1 Ejercicios preliminares

A continuación, se expondrán los elementos básicos para el estudio de los jazz patterns en los acordes mayores y menores, el estudiante ejercitará el poder discernir en su mente los acordes y las notas implicadas al ver los símbolos de la triadas mayor y menor, Maj6, Min6, Maj7, Min7, Maj9 y Min9

De igual manera se muestran los diferentes recursos para abordar los ejercicios, podemos ver que en el ejercicio 1, los cambios de acordes se realizan de manera cromática con un ritmo armónico de 1 acorde por compás. En el ejercicio 2, los cambios de acordes se realizan a través del círculo de quintas y ritmo armónico de 1 acorde por compás. En el ejercicio 3, los cambios se realizan en segundas mayores lo que nos da como resultado el paso por las dos escalas de tonos enteros. En el ejercicio 4, los saltos de acordes se realizan a través de los acordes disminuidos. En el ejercicio 5, aparecen los patrones descendentes y ascendentes con cambio armónico de cada 2 negras y regresando el cambio cromático. Así, seguidamente van apareciendo nuevos ritmos, nuevos tipos de acordes (cuatreadas). Si se desea mayor cantidad de ejercicios para estos tipos de acordes se recomienda acceder al libro *Patterns for Jazz* de Jerry Coker.

También se sugiere adoptar una característica que se encuentra en los métodos técnicos para saxofón, en donde las escalas se practican con diferentes articulaciones, en este caso el agregar estas articulaciones a los jazz patterns favorecerá el desarrollo técnico y por ende un mejor dominio del fraseo rítmico al momento de improvisar.

1

E^bMA^6 A^bMA^6 D^bMA^6 G^bMA^6 BMA^6 EMA^6 AMA^6 DMA^6 GMA^6 CMA^6

CONTINUA DE LA MISMA MANERA

2

E^b A^b D^b G^b B E A D G C

CONTINUA DE LA MISMA MANERA

3

G^b A^b B^b C D^b E^b C G A B D^b

4

C E^b G^b A F A^b B D B^b D^b E G

ASCENDIENDO DESCENDIENDO ASCENDIENDO DESCENDIENDO

CONTINUA DE LA MISMA MANERA

5

C D^b D E^b E F G^b G A^b A B^b B C C

6

CMA^6 D^bMA^6 DMA^6

E^bMA^6 EMA^6 FMA^6 G^bMA^6 GMA^6

A^bMA^6 AMA^6 B^bMA^6 BMA^6 CMA^6

7

CMA^6 FMA^6 B^bMA^6

E^bMA^6 A^bMA^6 D^bMA^6 G^bMA^6 BMA^6 E^bMA^6 AMA^6 DMA^6 GMA^6 CMA^6

8

$CMAJ^7$ $DMAJ^7$ $EMAJ^7$ G^bMAJ^7

A^bMAJ B^bMAJ^7 $CMAJ^7$ D^bMAJ^7 E^bMAJ^7 $FMAJ^7$ $GMAJ^7$ $AMAJ^7$ $BMAJ^7$ $CMAJ^7$

10

$CMAJ^9$ E^bMAJ^9 G^bMAJ^9

$AMAJ^9$ $FMAJ^9$ A^bMAJ^9 B^bMAJ^9 $DMAJ^9$ B^bMAJ^9

$DMAJ^9$ $BMAJ^9$ D^bMAJ^9 $EMAJ^9$ $EMAJ^9$

9

$CMAJ^7$ D^bMAJ^7 $DMAJ^7$ E^bMAJ^7 $EMAJ^7$ $FMAJ^7$

(DECIENDE) (ASCIENDE)

G^bMAJ^7 $GMAJ^7$ A^bMAJ^7 $AMAJ^7$ B^bMAJ^7 $BMAJ^7$ $CMAJ^7$ $CMAJ^7$

11

Chords: CMAJ⁹, FMAJ⁹, B^bMAJ⁹, E^bMAJ⁹, A^bMAJ⁹, D^bMAJ⁹, G^bMAJ⁹, BMAJ⁹

12

Chords: CMIN, FMIN, B^bMIN, E^bMIN, A^bMIN, D^bMIN, G^bMIN, BMIN, A^{MIN}, DMIN, GMIN, CMIN

CONTINUA DE LA MISMA MANERA

13

Chords: CMIN, DMIN, EMIN, F[#]MIN, A^bMIN, B^bMIN, CMIN, B^bMIN, A^bMIN, F[#]MIN, EMIN, DMIN, CMIN

CONTINUA DE LA MISMA MANERA

14

Chords: CMIN, E^bMIN, F[#]MIN, A^{MIN}, FMIN, A^bMIN, BMIN, DMIN, B^bMIN, C[#]MIN, EMIN, GMIN

ASCENDIENDO DESCENDIENDO

15

C^{MIN} *C*^{#MIN} *D*^{MIN} *E*^{bMIN}

E^{MIN} *F*^{MIN} *F*^{#MIN} *G*^{MIN} *A*^{bMIN} *A*^{MIN} *B*^{bMIN} *B*^{MIN} *C*^{MIN} *C*^{MIN}

16

C^{MIN^b} *C*^{#MIN^b} *D*^{MIN^b}

E^{bMIN^b} *E*^{MIN^b} *F*^{MIN^b} *F*^{#MIN} *G*^{MIN^b}

A^{bMIN^b} *A*^{MIN^b} *B*^{bMIN^b} *B*^{MIN^b} *C*^{MIN^b}

17

C^{MIN^b} *F*^{MIN^b} *B*^{bMIN^b}

E^{bMIN^b} *A*^{bMIN^b} *D*^{bMIN^b} *F*^{#MIN^b} *B*^{MIN^b} *E*^{MIN^b} *A*^{MIN^b} *D*^{MIN^b} *G*^{MIN^b} *C*^{MIN^b}

18

C^{MIN⁷} *D*^{MIN⁷} *E*^{MIN⁷} *F*^{#MIN⁷}

A^{bMIN⁷} *B*^{bMIN⁷} *C*^{MIN⁷} *C*^{#MIN⁷} *E*^{bMIN⁷} *F*^{MIN⁷} *G*^{MIN⁷} *A*^{MIN⁷} *B*^{MIN⁷} *C*^{MIN⁷}

The image displays three musical exercises, numbered 19, 20, and 21, each consisting of a melody line and two accompaniment lines. Exercise 19 is in 4/4 time and features a descending scale (DECIENDE) and an ascending scale (ASCIENDE). Exercise 20 is in 4/4 time and features a descending scale (DECIENDE) and an ascending scale (ASCIENDE). Exercise 21 is in 4/4 time and features a descending scale (DECIENDE) and an ascending scale (ASCIENDE). The chords are labeled as follows:

- Exercise 19: C[♭]MIN⁷, C[♯]MIN⁷, D[♭]MIN⁷, E[♭]MIN⁷, E[♭]MIN⁷, F[♭]MIN⁷, F[♯]MIN⁷, G[♭]MIN⁷, A[♭]MIN⁷, A[♭]MIN⁷, B[♭]MIN⁷, B[♭]MIN⁷, C[♭]MIN⁷, C[♭]MIN⁷.
- Exercise 20: C[♭]MIN⁹, E[♭]MIN⁹, F[♯]MIN⁹, A[♭]MIN⁹, F[♭]MIN⁹, A[♭]MIN⁹, B[♭]MIN⁹, C[♭]MIN⁹, B[♭]MIN⁹, D[♭]MIN⁹, B[♭]MIN⁹, C[♯]MIN⁹, E[♭]MIN⁹, E[♭]MIN⁷.
- Exercise 21: C[♭]MIN⁹, F[♭]MIN⁹, B[♭]MIN⁹, E[♭]MIN⁹, A[♭]MIN⁹, C[♯]MIN⁹, G[♭]MIN⁹, B[♭]MIN⁹, E[♭]MIN⁹, A[♭]MIN⁹, D[♭]MIN⁹, G[♭]MIN⁹, C[♭]MIN⁹.

1.3.2 Ejercitando la numeración

A continuación, a partir del pattern número 22, se recomienda entonces aprender los números equivalentes a cada Acorde-Escala, lo cual será muy beneficioso para practicar los patrones de manera más efectiva y lograr una fácil transposición. Por ejemplo, en el ejercicio número 22, el patrón 1-2-3-5 puede ser aplicado a una nueva nota fundamental de acorde, ya que estos números representan la distancia respecto a esta fundamental.

22

C F B^b E^b A^b D^b

1 2 3 5 1 2 3 5 1 5 3 5

G^b B E A D G C

23

C E^b G^b G^b A A^b B D B^b D^b E G

1 2 3 5 1 2 3 5

24

C D^b D E^b E F

1 2 3 5 1 2 3 5 1 2 3 5 1 2 3 5

G^b G A^b A B^b B C G

25

C F B^b E^b A^b D^b

5 3 2 1 5 3 2 1 5 3 2 1

G^b B E A D G C

26

C F B^b E^b A^b D^b

1 3 5 3 1 3 5 3

G^b B E A D G C

27

C E^b G^b A F

5 3 1 3 5 3 1 3

A^b B D B^b D^b E G

28

C E^b G^b A F A^b B D B^b D^b E G

3 5 2 1 3 5 2 1

29

C E^b

5 8 6 4 2 5 3 1 5 8 6 4 2 5 3 1

G^b A F A^b B

D B^b D^b E G

30

C^{MIN} F^{MIN} B^b^{MIN} E^b^{MIN} A^b^{MIN} C[#]^{MIN}

1 2 3 5 1 2 3 5 1 5 3 5

F[#]^{MIN} B^{MIN} E^{MIN} A^{MIN} D^{MIN} G^{MIN} C^{MIN}

31

C^{MIN} C[#]^{MIN} D^{MIN} E^b^{MIN} E^{MIN} F^{MIN} F[#]^{MIN} G^{MIN}

1 3 5 7 # 1 # 3 5 7 1 3 5 7 1 3 5 7

A^b^{MIN} A^{MIN} B^b^{MIN} B^{MIN} C^{MIN} G^{MIN}

32

C^{MIN} E^b^{MIN} F[#]^{MIN} A^{MIN}

3 4 5 1 2 3 3 4 5 1 2 3

F^{MIN} A^b^{MIN} B^{MIN} D^{MIN} B^b^{MIN} C[#]^{MIN} E^{MIN} G^{MIN}

33

C^{MIN} E^b^{MIN} F[#]^{MIN} A^{MIN} F^{MIN} A^b^{MIN} B^{MIN} D^{MIN} B^b^{MIN} C[#]^{MIN} E^{MIN} G^{MIN}

3 5 2 1 3 5 2 1

Una vez practicados los ejercicios para el dominio de la relación número respecto a la fundamental del acorde y su transposición a diferentes acordes, se prosigue a realizar el mismo proceso, pero esta vez bajo una secuencia de 3 acordes. Basándose en la progresión armónica II-V-I la cual tiene la característica de presentar una cadencia dominante que tiene el orden de supertónica, dominante y tónica, progresión que aparece en la música desde la aparición de la música funcional y que se puede ver actualmente en casi todos los géneros populares, especialmente en el jazz.

En comparación del jazz americano con el jazz latino, cabe decir que en el jazz latino esta progresión se ve también bajo el orden IV – V – I (cadencia de dominante usada desde el periodo barroco), de hecho la mayoría de la música cubana y latina de mediados de siglo XX usa más esta progresión, aquí podemos usar entonces el termino sustitución armónica (Levine, 1989), el cual consiste en remplazar un acorde por otro de características funcionales similares y como mínimo con dos notas en común. El caso más conocido es el de la sustitución tritonal, que consiste en tomar un acorde de dominante (G7) y tomar su tercera y su séptima (Si y Fa, tritono) y sustituirla por un acorde que posee esta misma relación interválica dentro de su estructura, en este caso sería Db (Reb, Fa, Lab, Dob), siendo fa y Dob el mismo tritono que encontramos en el acorde de G, así entonces en una progresión de Dmin7 – G7 – Cmaj7, la sustitución sería Dmin7 – Db7 – Cmaj7. Para el caso del paralelo que se hace entre la música latina y el jazz americano lo que se está sustituyendo es el segundo grado (supertónica), por el cuarto grado (subtónica), ya que estos poseen notas en común que les otorga una cualidad sonora similar dentro de la cadencia de dominante.

A continuación, se trabajarán patrones bajo estas progresiones armónicas en modo menor y mayor, el objetivo es que se pueda lograr una versatilidad y agilidad respecto al manejo de las 12 tonalidades.

1.3.3 progresión ii7 – V7 – IMAJ7

The musical notation is presented across seven staves in 4/4 time, starting at measure 34. The progression follows the ii7-V7-IMAJ7 pattern for various chords. The first staff contains measures 34-37 with active melodic lines. Subsequent staves (2-6) contain measures 38-42, 43-46, 47-50, 51-54, and 55-58 respectively, each featuring a single chord with a slash indicating a sustained or arpeggiated texture. The final staff (7) contains measures 59-61 with active melodic lines. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb) between the first and second staves.

Chord progression sequence:

- Staff 1: D^{MIN}7, G⁷, C^{MAJ}7, E^{bMIN}7, A^{b7}, D^{bMAJ}7
- Staff 2: E^{MIN}7, A⁷, D^{MAJ}7, F^{MIN}7, B^{b7}, E^{bMAJ}7
- Staff 3: F^{#MIN}7, B⁷, E^{MAJ}7, G^{MIN}7, C⁷, F^{MAJ}7
- Staff 4: A^{bMIN}7, D^{b7}, G^{bMAJ}7, A^{MIN}7, D⁷, G^{MAJ}7
- Staff 5: B^{bMIN}7, E^{b7}, A^{bMAJ}7, B^{MIN}7, E⁷, A^{MAJ}7
- Staff 6: C^{MIN}7, F⁷, B^{bMAJ}7, C^{#MIN}7, F^{#7}, B^{MAJ}7
- Staff 7: D^{MIN}7, G⁷, C^{MAJ}7

35

G^{min}7 C⁷ F^{MAJ}7

C^{min}7 F⁷ B^bMAJ⁷

F^{min}7 B^b7 E^bMAJ⁷

B^bmin⁷ E^b7 A^bMAJ⁷

E^bmin⁷ A^b7 D^bMAJ⁷

A^bmin⁷ D^b7 G^bMAJ⁷

C[#]min⁷ F[#]7 B^{MAJ}7

F[#]min⁷ B⁷ E^{MAJ}7

B^{min}7 E⁷ A^{MAJ}7

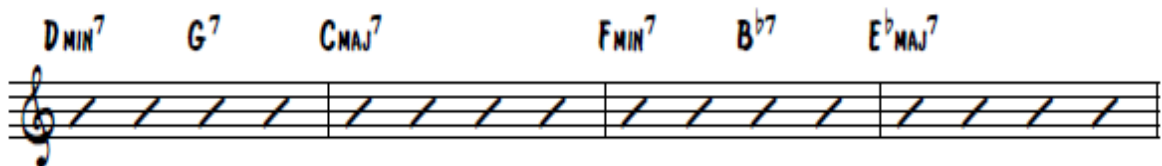
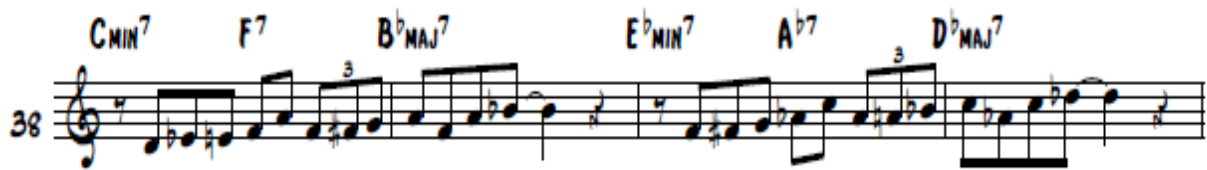
E^{min}7 A⁷ D^{MAJ}7

A^{min}7 D⁷ G^{MAJ}7

D^{min}7 G⁷ C^{MAJ}7

37

$C^{\sharp}MIN^7$ $F^{\sharp7}$ $BMAJ^7$ E^bMIN^7 A^b7 D^bMAJ^7
 $FMIN^7$ B^b7 E^bMAJ^7 $GMIN^7$ C^7 $FMAJ^7$
 $AMIN^7$ D^7 $GMAJ^7$ $BMIN^7$ E^7 $AMAJ^7$
 $C^{\sharp}MIN^7$ $F^{\sharp7}$ $BMAJ^7$ $BMIN^7$ E^7 $AMAJ^7$
 $AMIN^7$ D^7 $GMAJ^7$ $GMIN^7$ C^7 $FMAJ^7$
 $FMIN^7$ B^b7 E^bMAJ^7 E^bMIN^7 A^b7 D^bMAJ^7
 $C^{\sharp}MIN^7$ $F^{\sharp7}$ $BMAJ^7$



39

Chords for Measure 39:

String	Chord
1	G ^{min} 7
2	C7
3	F ^{ma} 7
4	F ^{ma} 7
5	C ^{min} 7
6	F7
7	B ^b MAJ7
8	B ^b MAJ7
9	F ^{min} 7
10	B ^b 7
11	E ^b MAJ7
12	E ^b MAJ7
13	B ^b MIN7
14	E ^b 7
15	A ^b MAJ7
16	A ^b MAJ7
17	E ^b MIN7
18	A ^b 7
19	D ^b MAJ7
20	D ^b MAJ7
21	A ^b MIN7
22	D ^b 7
23	G ^b MAJ7
24	G ^b MAJ7
25	C [#] MIN7
26	F [#] 7
27	BMAJ7
28	BMAJ7
29	F [#] MIN7
30	B7
31	EMAJ7
32	EMAJ7
33	BMIN7
34	E7
35	AMAJ7
36	AMAJ7
37	EMIN7
38	A7
39	DMAJ7
40	DMAJ7
41	AMIN7
42	D7
43	GMAJ7
44	GMAJ7
45	DMIN7
46	G7
47	CMAJ7
48	CMAJ7

40

Staff	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4
1	G ^{MIN} 7	C ⁷	F ^{MAJ} 7	F ^{MAJ} 7
2	C ^{MIN} 7	F ⁷	B ^b MAJ ⁷	B ^b MAJ ⁷
3	F ^{MIN} 7	B ^b 7	E ^b MAJ ⁷	E ^b MAJ ⁷
4	B ^b MIN ⁷	E ^b 7	A ^b MAJ ⁷	A ^b MAJ ⁷
5	E ^b MIN ⁷	A ^b 7	D ^b MAJ ⁷	D ^b MAJ ⁷
6	A ^b MIN ⁷	D ^b 7	G ^b MAJ ⁷	G ^b MAJ ⁷
7	C [#] MIN ⁷	F [#] 7	B ^{MAJ} 7	B ^{MAJ} 7
8	F [#] MIN ⁷	B ⁷	E ^{MAJ} 7	E ^{MAJ} 7
9	B ^{MIN} 7	E ⁷	A ^{MAJ} 7	A ^{MAJ} 7
10	E ^{MIN} 7	A ⁷	D ^{MAJ} 7	D ^{MAJ} 7
11	A ^{MIN} 7	D ⁷	G ^{MAJ} 7	G ^{MAJ} 7
12	D ^{MIN} 7	G ⁷	C ^{MAJ} 7	C ^{MAJ} 7

1.3.4 Progresión ii – V – i

41

Chord progression (ii – V – i) in D minor:

- Staff 1: $D_{MIN}^{7(b5)}$ $G^{7(b9)}$ C_{MIN}^7
- Staff 2: $G_{MIN}^{7(b5)}$ $C^{7(b9)}$ F_{MIN}^7
- Staff 3: $C_{MIN}^{7(b5)}$ $F^{7(b9)}$ $B^b_{MIN}^7$
- Staff 4: $F_{MIN}^{7(b5)}$ $B^b^{7(b9)}$ $E^b_{MIN}^7$
- Staff 5: $B^b_{MIN}^{7(b5)}$ $E^b^{7(b9)}$ $A^b_{MIN}^7$
- Staff 6: $D^{\sharp}_{MIN}^{7(b5)}$ $G^{\sharp 7(b9)}$ $C^{\sharp}_{MIN}^7$
- Staff 7: $G^{\sharp}_{MIN}^{7(b5)}$ $C^{\sharp 7(b9)}$ $F^{\sharp}_{MIN}^7$
- Staff 8: $C^{\sharp}_{MIN}^{7(b5)}$ $F^{\sharp 7(b9)}$ B_{MIN}^7
- Staff 9: $F^{\sharp}_{MIN}^{7(b5)}$ $B^{7(b9)}$ E_{MIN}^7
- Staff 10: $B_{MIN}^{7(b5)}$ $E^{7(b9)}$ A_{MIN}^7
- Staff 11: $E_{MIN}^{7(b5)}$ $A^{7(b9)}$ D_{MIN}^7
- Staff 12: $A_{MIN}^{7(b5)}$ $D^{7(b9)}$ G_{MIN}^7

CAPITULO 2

2.1 El surgimiento del jazz Latino

2.1.1 Cuba Siglos XVI, XVII y XVIII

Se sabe que esta historia musical se inicia en el año 1452, cuando los primeros conquistadores arriban a la isla de Cuba y empiezan a escribir sus crónicas. En la isla en ese momento cohabitaban dos tradiciones culturales importantes, los Tainos y los Siboneys, quienes fueron denominados por los colonos erróneamente como *Indios*, y cuya difícil situación limitada a la búsqueda del alimento diario y a la supervivencia, no les dejaba tiempo para desarrollar sus expresiones musicales y adoraciones. Es así como Carpentier (2004) nos cuenta como al encuentro de estas dos culturas, una incipiente, y otra con un desarrollo social más sofisticado, y tecnológicamente y culturalmente en un nivel superior, surgiría una evolución cultural, en la cual, debido a la desigualdad de condiciones, se perderán muchos elementos de los habitantes aborígenes de los cuales no se heredó, musicalmente hablando, nada más que unas maracas, y algún instrumento idiófono, que perdió su valor al mezclarse y competir con aquellos que traerían más adelante las culturas negras esclavizadas. Como ejemplo de estos instrumentos está el cráneo de algún animal y el güiro.

Los primeros asentamientos colonos guiados por Diego Velázquez que se ubicaron en Cuba, lo hicieron hacia el oriente de la Isla, más específicamente en Baracoa, así como también Camagüey, Bayamo, Puerto Príncipe, un poco más tarde una Habana en el sur, que tiempo después se mudaría al norte. En un principio la isla no fue una colonia de asentamiento debido a que el único interés que existía por la isla era por el oro y la plata, y estos no eran tan abundantes como en México, Perú y Panamá, se puede decir entonces que

la música que hasta el momento surgía en esta parte del nuevo mundo, venía cargada de fiestas y celebraciones.

Pese al poco asentamiento, nacen en Cuba emprendimientos de autonomía económica cuando los españoles empiezan a traer ganado, caña de azúcar, se comienza a exportar el tabaco que era de origen indígena y se desarrolla la artillería naval. Se creó un sistema de protección y educación para los nativos el cual se le llamo, sistema de encomienda (Carpentier, 2004), que consistía en que se le otorgaban algunos indígenas al poderío español con la misión de que estos fueran cuidados y educados, sin embargo, en un principio el trato hacia los indígenas era de abolición, desigualdad, esclavitud, además de que las enfermedades traídas por los colonos solían ser demasiado exigentes para la genética de los nativos. Todo esto genera entonces una desaparición importante de la población indígena, y una muestra corta de lo que se vendrá con las necesidades de importación, las estadías de algunos comerciantes que fueron a su vez músicos empíricos van plantando las primeras semillas de la música cubana.

La llegada al clero de Fray Bartolomé de las Casas, encomendero, fraile y quien denunció los abusos por parte de los colonos ante la corona y quien también sugirió traer a los negros para respetar su vida y sustituir sus labores, marcaría entonces un nuevo rumbo musical debido a las tradiciones afro que traen de sus pueblos nativos donde es bien sabido que la música tiene un escalón primordial dentro de la estructura social.

Entre estas guerras, luchas territoriales y espirituales, aparece el nombre de Ortiz *el músico* (Carpentier, 2004) quien, venía ejerciendo el oficio de tañedor y vihuelista, pero cansado de amenizar las fiestas y celebraciones y ambicionando algo más para la música, decide unirse a las tropas de Hernán Cortez, metiéndose en pie por toda la conquista. Cortez, quien lo considera un excelente jinete y gran *arriero* le cede un solar en el cual Ortiz reinaugura el

“nahuatlato” una escuela de canto y de baile que surge de la manos de otros compañeros músicos de sus andanzas.

...con Ortiz, Porras y Morón, y con varios de los músicos militares de la conquista, Cuba había recibido, en su temprana existencia colonial, el legado musical de la península...¹

Con la creciente población y organización cubana fueron llegando embarcaciones de diferentes culturas del mundo, como lo fueron los catalanes, vascos, asturianos, isleños, negros de Nigeria, congos y chinos. Esto sumado a las invasiones de los piratas ingleses, el contrabando como primera entrada económica, y como factor en plural de la colonización latina “la esclavitud”, son los factores que hacen de Cuba, pequeña en tamaño, pero de un sincretismo difícil de igualar en esos años.

De África llegaron hacia el año de **1516** unos esclavos que pertenecían a los Yorubas, Abakuas y los congos, principalmente (Leymarie 2005), y con ellos llegan a Cuba cantidad de cultos a los orishas donde la música es un intermediario fundamental para la comunicación con los Dioses. Para tener una aproximación más clara respecto al tema se hará una explicación corta de algunos cultos negros.

Haremos entonces un recorrido resumido por estas etnias, intentando resaltar los factores musicales que actualmente se pueden percibir en la música cubana.

¹ (Carpentier, 2004) pag 22

Yoruba

También conocidos como lucumí, provenientes de Nigeria, vinieron cargados con su poderosa religión Yoruba. Su música era poderosa, cargada de polirritmias y valor espiritual, según Leymarie 2005, cada santo tenía sus atributos, cantos y ritmos propios. Estos Orishas eran invocados por medio de los batá, tambores sagrados que venían desde Nigeria los cuales se tocan en grupos y son llamados Iyá, Itótele, Okónkolo. Estos batá son consagrados a Changó <Orisha del trueno> y no podían ser tocados por ningún hombre que no fuera iniciado y moralmente puro, además para acompañar todos los cantos se debía dominar un repertorio bastante extenso que requería de varios años de iniciación. Estos tambores tienen en su interior a Añá, símbolo de la presencia divina. Actualmente varios músicos iniciados en el mundo de la “regla de Osha”, utilizan estos instrumentos para mezclarlos dentro de músicas populares los cuales se han convertido en elementos sonoros importantes del conocido Cubop o Jazz Latino, como representativo de la historia del sincretismo cubano.

Abakuá

Los abakúas o carabalís, llegaron de la costa de Calabar <de allí su pseudónimo>, en el sureste de Nigeria (Leymarie 2005). Debido a sus rituales misteriosos, ganaron fama de temibles dentro de la sociedad, ya que para que un hombre fuese considerado “probado” debía demostrar su valor y virilidad, en los bailes y música, hasta en algunas ocasiones debían matar a la primera persona que se les cruzara en el camino. Ya con el paso del tiempo se fue calmando paulatinamente este nivel de violencia. Sus costumbres se mantuvieron vivas por mucho tiempo, en parte gracias a que algunas logias lograron obtener permisos para desfilar en las calles con su música y sus tradiciones, dentro de las

cuales podemos rescatar un ritual que se hacía antes de ingresar a las ceremonias basado en una clave que en este caso es la clave de Wemba.

Música Congo o bantú

Pese a que estas etnias se relacionaron más rápidamente con los blancos, en comparación a los demás grupos africanos, fueron en gran parte los mayores aportantes a la rumba <Aire Cubano>, ya que esta deriva en gran parte de las danzas rituales de los congos. Además, algunos de los términos musicales cubanos vienen de los congos, como ejemplos tenemos “conga” significa canción o alboroto, “bongo”, “mambo” significa rezo, conversación con los dioses, danza sagrada. También los cantos congos están cargados de puyas, locuras, sátiras y disparates, condiciones que podemos encontrar en gran parte del repertorio cubano.

Música Dahomehiano o arará

Los arará absorbieron casi en su totalidad las creencias Yorubas, siendo esto uno de los principales influyentes en el poco o nulo aporte que hicieron como ararás a la música cubana. Sus tradiciones musicales son similares a las de las otras etnias, teniendo tambores amarrados para invocar a los Dioses y danzas específicas para cada uno, pese a los intentos por rescatar su cultura, esta se ha diluido en el tiempo y es poco lo que queda de ellos.

Es en esencia el cultivo de la caña, un importante factor en la mezcla social y cultural, donde nacen movimientos como la Santería, que es la adaptación de la religión católico-romana, con los misticismos y creencias africanas, y por el lado musical, llegan conceptos como la clave, y ritmos que marcaran la historia musical de Cuba de allí en adelante.

“Quien no tiene Dinka, tiene Mandinga, quien no tiene de Congo, tiene de carabali” como lo dice el refrán popular el cual da entender que cualquiera que sea la manera de presentarse no se puede negar la herencia africana.

A partir de este momento empieza el nacimiento de una nueva tierra musical, un lugar para el baile y para los dioses africanos omnipresentes, de los cuales cada uno tiene su propia personalidad, que es celebrada con los cantos y tambores que favorecen el trance (Leymarie 2005).

2.1.2 Entre el descubrimiento y los años 20 (1920)

Este tiempo que viene desde mediados del siglo XVIII, en Cuba se van fortaleciendo las ciudades principales que son Matanzas, la Habana, Cien Fuegos, Baracoa y por supuesto Santiago de Cuba que fue la primera capital de Cuba y ruta de esclavos negros. Al crecimiento de estas ciudades, se van agregando cada vez más tipos de culturas que llegan en los barcos cargadas de historias, creencias y música, todo esto de la mano de españoles de la región de Andalucía, ingleses, chinos, piratas, y los africanos ya mencionados.

En épocas de colonización se dieron entonces manifestaciones criollas de unos primeros estilos como el zapateo, el fandango, el pasodoble y el retambico, luego unas formas más europeas como la gavota, el minué, la contradanza, el vals y la mazurca. A su vez los colonos traen a Cuba dos importantes legados, el primero es la guitarra, el cual es uno de los instrumentos que tiene más repertorio creado en la isla. El Segundo es la notación musical y las técnicas de composición. De estos géneros el que más popular se hizo fue la contradanza, que resulta de la mezcla entre la contradanza española, la contredanse francesa y la country dance inglesa, la contradanza se aparta un poco de las músicas populares y

empieza a desarrollar con más interés el sentido melódico-lirico en las frases cantadas. A medida que se fue desarrollando su nombre, por su cualidad de ser en su mayoría de interpretaciones un espacio para bailar, en la ciudad de Matanzas a finales del siglo XIX se empezó a reconocer como danzón y fue popularizada por el joven cornetista y director de orquesta Miguel Faílde, sobre todo con su composición “Las alturas de Simpson”.

En la segunda mitad del siglo XIX ocurren movimientos sociales como guerra de los 10 años 1868-1878; abolición de la esclavitud 1880-1886; guerra de la independencia cubana 1895-1898. Durante esta guerra de Cuba contra España, algunos soldados negros de la armada estadounidense estacionados en la isla plantaron la semilla del jazz. Empiezan también a surgir en la isla géneros populares como el Son, La Rumba, la plena, el guaguancó, la Habanera, entre otros muchos, que son el resultado del encuentro de todas estas culturas dentro de la isla. Ritmos como la Habanera llegan a California, bandas como la del Octavo regimiento de Caballería de México en medio de una exposición de azúcar y algodón en New Orleans, la banda se queda en la ciudad y allí interpreta melodías latinoamericanas, como danzas cubanas. Uno de los miembros, Florenzo Ramos, decide quedarse e introduce allí el saxofón, que se convertirá en uno de los instrumentos emblemáticos del jazz. Además, en la época de los veinte, la llegada de los minstrel (género teatral musical norteamericano), la expansión del disco, la radio y el cine sonoro, favorece en Cuba la entrada del género americano.

Sumado a los acontecimientos previos, se debe tener en cuenta el crecimiento de Cuba en el turismo internacional y cabarets como los habaneros Inferno, Black Cat y Jockey Club, Tropicana, quienes empiezan contratando orquestas de tipo estadounidense, porque eran consideradas de más prestigio, posteriormente serán reemplazadas por músicos locales debido a la habilidad para leer la música, la versatilidad con la que ellos ejecutaban la

música extranjera y también porque económicamente es mucho más factible, ya que a ellos no se les pagaba ni hospedaje, ni transporte (Acosta, 2001).

2.1.3 De 1920 hasta Irakere

Los primeros grupos de Jazz que se constituyen en la isla son el Cuban Jazz-Band, fundado en 1922, el cuarteto de Teddy Henríquez y los grupos de Célido Curbelo, José Antonio Curbelo, Pedro Carbó. A su vez, los primeros jazzistas que surgen tienen una formación más o menos académica, experiencia en géneros que exigían leer música, como el danzón o las bandas militares. Aparece entonces en esta década el nombre de Armando Romeu, quien fue el más grande director en Cuba de las jazz bands y que años más adelante, en sociedad con Luis Escalante crearía la orquesta cubana de música moderna. En los inicios del jazz en Cuba, los repertorios se basaban en música impresa y por lo general se trataba de society music, es decir música comercial, en función del entretenimiento de un público, más que de auténtico jazz; pero con el paso del tiempo, los arreglistas cubanos toman parte también dentro de las jazzbands y empiezan a introducir dentro del repertorio ritmos tradicionales como el bolero, la rumba, el guaguancó, el danzón. Así es como entre los años veinte y los años cuarenta, tanto en la isla de Cuba y en ciudades como New York y New Orleans, el jazz comienza a mezclarse con los ritmos afrocubanos.

La década de los cuarenta es considerada la de los conjuntos, como sextetos, septetos, que van acabando con las formaciones aún más grandes, que solían llamarse *típicas*, en un proceso en el que se van organizando y definiendo ciertos formatos instrumentales. A pesar de este proceso permanecen las bandas de Jazz gracias a la versatilidad que poseían de

poder interpretar varios tipos de músicas como las españolas, mexicanas, argentinas, y logran así subsistir y tomar un lugar importante. Para las jazzbands también existía la dificultad de que las disqueras estaban exportando por interés las músicas de tipo autóctono y diferente como la del trio matamoros, y cantantes como Benny More, los Hermanos Palau, Riverside, Casino de la Playa, Julio Cueva, Conjunto Casino, Sonora Matancera, Orquesta de América y la Orquesta Aragón, entre otros. Los músicos de jazz cubano, vivieron situaciones similares a los del jazz americano, desarrollándose principalmente en las Jams Sesión (encuentro informal donde cada músico puede tocar a su manera), que después pasarían a conocerse como “descargas”, que eran lugares donde llegaban literalmente a descargar (expresar libremente su música) y que en sus trabajos como músicos no podían hacer. Este término de “descargas” se toma del naciente “feeling” ó “filin” cubano, el cual puede tener un paralelo con el “swing” americano, y que brinda a la música Cubana nuevos tratamientos melódicos en la voz y armonías más llenas y novedosas.

Así pues, el llamado jazz latino surgió no sólo en New York y debido a la genialidad de unos pocos músicos, sin duda excepcionales, sino también en Cuba, donde se estuvieron creando durante décadas las bases de esta música de fusión, principalmente entre el jazz por una parte y el son (luego mambo) de la otra.

...los músicos cubanos no nos manteníamos ajenos a la evolución técnico-estilística del jazz en todos sus parámetros, y mucho menos de la música cubana. Desde los primeros momentos surgen en nuestro país excelentes jazzistas, que actuaban tanto en las bandas de jazz norteamericanas como en las primeras (cubanas) que comenzaron a surgir en los años veinte. Estas bandas no se dedicaban exclusivamente a tocar jazz, sino que incorporaban ritmos cubanos, propiciando por esta vía el enriquecimiento mediante las nuevas soluciones tímbricas, armónicas y expresivas que las mismas exigían. Esta es una muestra de

Mientras en los años cuarenta en la Habana se consolida el jazz, los músicos se van emparentando con el lenguaje del bop, se va imponiendo el mambo y aparecen las raíces del feeling. En la ciudad de Nueva York, seguido al nacimiento del bop a principio de la década, complementando los pasos de los primeros cubanos en New York, Alberto Socarras y Don Aspiazu, llegan para dotar al jazz de sus talentos afrocubanos los músicos Frank Grillo “machito” con su orquesta “Machito and his Afrocubans”, Mario Bauzá, compositor, saxofonista, trompetista y director musical de la orquesta de machito, quien además más adelante es creador de los afro Cuban Jazz, y ayudó directamente con el surgimiento de músicos como Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie y el mismo Machito, y a quien se le otorga la composición de Tanga, la que es resaltada como la primera pieza del jazz afrocubano, Luciano Chano Pozo, percusionista también ayudado por Mario Bauza, quien se juntaría con Dizzy Gillespie y compositor del conocido tema Manteca. Además aparecen otros músicos americanos como, Duke Ellington, Cab Calloway, Louis Armstrong, y varios de los creadores del bop aparte de Dizzy como Charlie Parker, los bateristas Max Roach, Kenny Clark y Art Blakey, quienes contribuyen notablemente en la mezcla del jazz y la música popular cubana, empezando a rescatar las polimetrías afros y creando una música movida, erudita y en ocasiones bailable. Uno de los sucesos más importantes para el surgimiento de la música afrolatina, fue la aglomeración en el conocido Spanish Harlem o Barrio latino, de comunidades cubanas, puertorriqueños, judíos, italianos y afronorteamericanos, en donde los músicos aportaban con sus ritmos propios y adoptaban con facilidad los de los otros, así por las calles y en las escuelas se podía escuchar de igual

² Acosta 2004 / Pag 104

manera una Rhythm and blues que una guaracha y una plena.

Los años cincuenta se ven marcado por un lugar que es considerado por Leonardo Acosta como la cuna del jazz cubano y conocido también como el cabaret más grande del mundo, estamos hablando del cabaret Tropicana, lugar que fue esencial para el sincretismo musical hasta el año 1957, en él funcionó la jazzband de Armando Romeu con los más avanzados arreglos de jazz y excelentes jazzistas, también aparecen las descargas o “jams” organizados los domingos por uno de los mejores percusionistas de jazz Guillermo Barreto, quien también era de la banda de Armando. En este lugar llegaban muchos músicos de jazz sea contratados o como turistas, se llegaron a encontrar en sus mesas nombres como los de Frank Sinatra, Benny Goodman o Tito Puente, y actuando pasaron Cab Calloway, Nat King Cole y su trío, Woody Herman con una constelación de jazzistas estrellas y cantantes como Jack Prince, Billy Daniels, Edith Piaf, Tony Bennett, Sarah Vaughan, entre muchos otros. A partir de este momento el jazz ya está consolidado en la isla y cada vez atrae más y más músicos, los cuales están interesados en seguir creando e innovando con mezclas y composiciones atrevidas, es el caso de Bebo Valdez, pianista y arreglista de la banda de Armando Romeu, quien inició una revolución musical similar a la que llevaron a cabo Machito y Mario Bauzá en Nueva York, El ritmo Batanga, el cual ha quedado sólo como una curiosidad histórica en la cual se utilizaron las voces negras de Bata y Tanga, incluyendo a los tambores bata al lado de las tumbadoras. Los clubs de jazz reemplazarían en adelante el mundo del jazz iniciado en gran parte en Tropicana y los músicos seguirían abriendo su lenguaje de manera progresiva.

Hacia el año de 1973, con Irakere y la Orquesta Cubana de Música Moderna, el jazz se expande internacionalmente desde la isla. Entre los fundadores de Irakere se encuentran los nombres de Chucho Valdez, hijo de Bebo Valdez, como director; Paquito D’Rivera como

subdirector; el trompetista Jorge Varona; el guitarrista Carlos Emilio Morales; el bajista Carlos del Puerto; el baterista Bernando García y el percusionista Óscar Valdés II, también cantante, además de eso, Chucho por ser a su vez integrante y gran influencia dentro de la OCMM, contaba con los trompetistas Arturo Sandoval y el baterista Enrique Plá. La importancia de Irakere radica en que fue un detonante para que un grupo de excelentes músicos cubanos se tomaran la tarea de romper con todos los esquemas, hasta los burocráticos, ya que, para este entonces, la música Cubana había pasado por diferentes leyes en las cuales, existieron algunas que hasta prohibían la reproducción de música que no fuese creada, grabada y compuesta en la isla. Irakere mezcla de nuevo las tradiciones Yorubas, incluyendo los tambores Batá, que ya habían sido utilizados con anterioridad por su padre Bebo y en alguno que otro show en Tropicana, pero que son una de las raíces esenciales de la música de Irakere, donde se suman géneros como el jazz, el funk, el rock, la rumba, la plena, el son, músicas tradicionales negras. Su repertorio siempre fue muy polémico ya que en tenían desde el jazz más elaborado con espacios para solistas, hasta músicaailable y a veces comercial.

CAPITULO 3

3.1 Aplicando los patrones a los jazz Standars.

Con el objetivo de dirigir al estudiante a los jazz Standars, y entrar a una aplicación del uso de los patrones dentro de una obra, se procede a explicar una forma de análisis basado en la comprensión de la forma del estándar, sus características armónicas, y su contexto histórico.

3.2 Sobre la forma en el Standard.

Existe actualmente un formato muy popular respecto a la forma del jazz, el cual viene tomando fuerza desde los años 40 o la bien conocida época del Bebop. Esta forma tiene una introducción que puede ser opcional, la exposición la cual se repite en ocasiones, una sección de desarrollo y la recapitulación, que va seguida de una coda. Se puede hacer un paralelo a la forma sonata allegro de la teoría clásica.

- Introducción: En caso de que la tenga, se encarga de enmarcar la tonalidad de la obra, el Groove, el clima y es conocida en el lenguaje del jazz como *Intro*
- Exposición: Encabezamiento (Head in), Constituye la melodía principal
- Desarrollo: es la parte donde los solistas hacen sus improvisaciones sobre la melodía y/o la progresión de acordes, conocida como sección de solo.
- Recapitulación: Repetición del tema o Head out, es un replanteamiento del tema.
- Coda: Un final opcional.

Existe entonces una parte importante del repertorio del jazz bajo esta forma, pero sin embargo no se puede decir que es la única existente. En la sección del solo, mientras el

intérprete realiza su improvisación la sección rítmica continua generalmente con la progresión de acordes que aparece en el Head in, cada vez que se realiza una vuelta a esta progresión se le llama Chorus, y cada solista puede usar la cantidad necesaria. Con esto también podemos realizar un paralelo a la formación clásica respecto al tema con variaciones, ya que cada solista de alguna manera toca una versión improvisada del tema.

El aspecto más importante del Jazz es la improvisación, del mismo modo que el desarrollo es la parte más importante de la sonata clásica. Mientras se escucha una pieza y durante los solos, se puede intentar cantar el tema para uno mismo. De ese modo se podrá apreciar que algunos solistas, sobre todo Thelonious Monk y Wayne Shorter, suelen basar sus solos en el tema melódico tanto como en la progresión de los acordes. También pueden advertirse las libertades que se suelen tomar con el propio tema. Intérpretes como Miles Davis, Coleman Hawkins, Sonny Rollins y John Coltrane son especialmente propensos a hacer contribuciones personales, incluso cuando tocan el encabezamiento.

Existen dos formas muy usadas en el jazz para el encabezamiento o tema. La primera es la forma blues, que normalmente consta de doce compases. Hay muchas variantes de la progresión de acordes en el blues, pero la mayoría se basa en un planteamiento de tres frases de cuatro compases. En su forma original, la segunda frase sería una repetición de la primera y la tercera sería una respuesta a esa frase, aunque pocas veces se mantiene este acuerdo en el jazz. Quizá pueda ser interesante consultar las progresiones de blues que se presentan más adelante para hacerse una idea de cómo suenan; de ese modo se podrían reconocer las formas blues cuando sean escuchadas. Las carátulas y los títulos de las canciones también pueden ayudar a identificar qué canciones se basan en blues. Algunas canciones de jazz muy conocidas que se basan en progresiones de blues son "Now's The

Time" y "*Billie's Bounce*" de Charlie Parker, "*Straight, No Chaser*" y "*Blue Monk*" de Thelonious Monk, "*Freddie Freeloader*" y "*All Blues*" de Miles Davis.

La otra forma habitual del jazz es la AABA, utilizada ampliamente en la música popular desde el cambio del siglo (de XIX al XX) hasta el nacimiento del rock and roll. Consiste en dos secciones llamadas la estrofa o sección A y el puente. La forma, por tanto, es: estrofa 1, estrofa 2, puente, estrofa 3. Las estrofas son similares o iguales excepto por la letra y, a veces, por los dos últimos compases. La canción "*I Got Rhythm*" de George Gershwin es un ejemplo de forma AABA. Existen literalmente cientos de canciones basadas en la progresión de acordes de la melodía, entre ellas "*Anthropology*" de Charlie Parker y "*Oleo*" de Sonny Rollins. Otras canciones con la forma AABA son "*Darn That Dream*" de Jimmy Van Heusen, y "*There Is No Greater Love*" de Isham Jones. A canciones como éstas, o sea canciones que son populares desde la primera parte del siglo.

3.3.2 Contexto histórico de Lágrimas Negras

Lágrimas negras es el título del bolero-son compuesto en los años 30 por el cubano Miguel Matamoros (1894-1971) y que permanece en las memorias: "Aunque tú me has dejado en el abandono / aunque tú has muerto todas mis ilusiones...". Es una de las canciones más versionadas de américa latina, en lo que a su género se refiere, y que además es pionera en su estilo.

La historia dice que, en uno de los viajes de Miguel Matamoros a Santo Domingo, se hospeda en un lugar que pertenece a una dama de nombre Luz Sardaña. Un día al llegar a la casa, el músico escucha los quejidos de una mujer, eran los lamentos que provenían de uno de los cuartos contiguos y allí estaba la inconsolable dama, llorando porque su amado había decidido la noche anterior, dejarla por el amor de otra mujer (Rodriguez, 2017).

Esta obra es pionera en su género, y esto se debe a la integración de un estribillo al final del bolero para que la pieza se vuelvaailable. Empieza con una propuesta que en lo literario se muestra de una manera trágica, pesimista, con mucho despecho de por medio, con un modo menor y un ritmo lento que favorece las cualidades expresivas de la letra, que termina como contraste con un son montuno que genera un ambiente másailable.

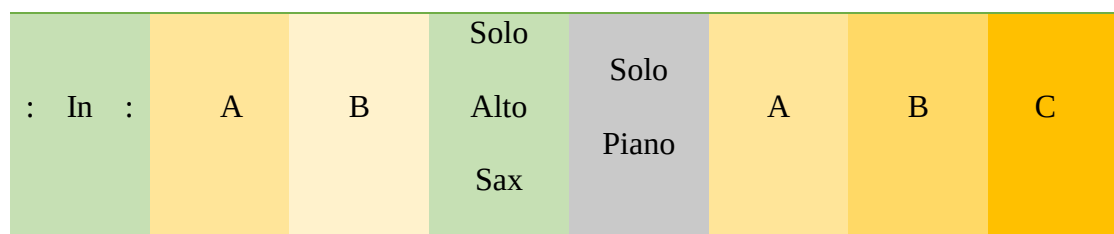
Lágrimas negras es también el título del disco que presentan el legendario pianista cubano Bebo Valdés y el cantaor Diego el Cigala. El álbum Lágrimas negras es un proyecto de Calle 54 Records, producido por Javier Limón y Fernando Trueba al frente, quien a su vez es el director del filme Calle 54.

“Todo empezó con el montaje de su filme *Calle 54*, el homenaje que Fernando Trueba sentía que debía al jazz latino desde que lo descubrió en un disco de Paquito D’Rivera que le había regalado su amigo Nat Chediak. En aquella película su realizador consiguió el que

dos grandes amigos de toda la vida, dos enormes músicos cubanos octogenarios, Cachao y Bebo Valdés, grabaran juntos por primera vez, y lo hicieron con una conmovedora versión de *Lágrimas negras*, el tema de Miguel Matamoros. Un contrabajo, un piano y toda la sensibilidad y el talento de dos maestros. La película la vio un cantaor gitano, Diego el Cigala, y quedó impresionado por la interpretación del tema de Matamoros. Tiempo después, Trueba y Javier Limón ponían en marcha el disco *Lágrimas negras*, del que en España se han vendido ya más de 150.000 ejemplares y que el *New York Times* acaba de seleccionar como el mejor disco del año.

Bebo Valdés, pianista y compositor cubano de 85 años de edad y más de 40 de exilio, fue uno de los músicos esenciales de la Cuba de los años 30- 40. En su orquesta, por ejemplo, era vocalista Beny Moré. Padre de Chucho Valdés, se afincó en Suecia desde 1960. En la actualidad, y gracias al disco y al DVD de *Lágrimas negras*, está viviendo una nueva juventud de éxitos, actuaciones y reconocimientos”. (Harguindey, 2003)

3.3.3 Análisis formal de Lágrimas Negras



Forma de la grabación:

- Parte Intro (8 Compases)

Empieza con una introducción en el piano a ritmo de Danzón cubano el cual

continuará hasta la parte C, coro pregón o estribillo. Esta introducción comienza en el cuarto grado de la tonalidad axial y hace un círculo de acordes que guían hacia el Dm, luego se hace una repetición inmediata en la cual hace la armonía un círculo de cuartas que conduce de nuevo hacia Dm.

- Parte A-B (36 compases)

Esta parte encierra toda la letra de la canción y está compuesta de dos motivos de 16 compases con un puente corto de 3 compases al final, algo poco inusual pero que también podemos ver en la versión del trío matamoros donde aparece este puente entre secciones. Se puede destacar que en el segundo Motivo la armonía hace un cromatismo ascendente que sustituye a la progresión del primer motivo $i - I7 - iv - V/III$ (círculo de cuartas).

- Sección Solos

Los solos están sobre la armonía de A-B, empezando por el saxofonista Paquito D´Rivera y a seguir el piano de Bebo Valdez el cual al terminar vuelve a repetir la letra en A-B.

- Parte C (8 compases) Coda

Hace un cambio rítmico que pasa del danzón cubano a Son cubano, esta sección es conocida dentro del género popular como Coro-Pregón, el coro usualmente vendría acompañado de la letra “tú me quieres dejar, yo no quiero sufrir, contigo me voy mi santa aunque me cueste morir”, pero esta vez es interpretada la melodía del coro por el pianista y el saxofonista, cada uno otorga a la melodía del coro arreglos pequeños que enriquecen la pieza, como recurso estilístico el cantante Diego Cigala usa en sus pregones unos cantos más cercanos del estilo flamenco que del son Cubano y la pieza finaliza con el coro

cantado, final típico de la obra.

3.3.6 Partitura Lágrimas Negras

LAGRIMAS NEGRAS

DIEGO CIGALA Y
PAQUITO D' RIVERA

ALTO SAX

INTRO

E^{MIN} B^{MIN} F^{#7} B^{MIN} B⁷

E^{MIN} A D G C^{#7(b9)} F^{#7} B^{MIN} F^{#7}

5 AUN - QUE

B^{MIN} B⁷ E^{MIN}

10 (A) TU ME/HAS DE - JA - DO/EN EL A - BAN - DO - NO, AUN - QUE

A⁷ D C^{#MIN7(b5)} F^{#7}

14 YA HAS MUER - TO TO - DAS MIS I LU - SION - NES, EN

B^{MIN} E^{MIN}

18 VEZ DE MAL DE - CIR - TE CON - JUS TO/EN - CO - NO, EN MIS SUE - NOS TE'

B^{MIN} C^{#7} F^{#7}

22 COL - MO, EN MIS SUE - NOS TE' COL - MO, DE BEN - DI -

B^{MIN} F^{#7} B^{MIN7}

26 CIO - NES, (B) SU - FRO LA/IN - MEN - SA PE - NA DE TU/EX - TRA -

E^{MIN} A⁷

30 VI - O, Y SIEN - TO/EL DO - LOR PRO - FUN - DO DE TU PAR -

34 TI - DA, — Y LLO - RO — SIN QUE SE - PAS QUE/EL LLAN - TO

38 MI - O — TIE - NE LA GRI - MAS NE - GRAS, — TIE - NE LA GRI - MAS

42 NE - GRAS — CO - MO MI VI — DA.

46 (A)

50

54

59

63 **B^{MIN}** **(B)** **E^{MIN}**

68 **A⁷** **D**

71 **C^{#7}** **F^{#7}** **E^{MIN}**

76 **B^{MIN}** **C^{#7}** **F^{#7}** **B^{MIN}**

81 **B^{MIN}** **D.S. AL CODA** **B^{MIN}**

86 **F^{#7}** **E^{MIN}** **B^{MIN}**

91 **C^{#7}** **F^{#7}** **B^{MIN}** **B^{MIN}**

95 **E^{MIN}** **A⁷** **D** **G**

99 **C^{#7}** **F^{#7}** **B^{MIN}** **C^{#7}** **F^{#7}** **B^{MIN}**

PIANO SOLO

TU ME QUIE-RES DE-JAR,

YO NO QUIE-RO SU-FRIR CON-TI-GO ME VOY MI SAN-TA AUN-QUE ME

CUES-TE MO-RIR

TU ME CUES-TE MO-RIR

3.3.7 Extracción de patrones en Lágrimas Negras

COMPAS #70, CADENCIA **(II7)** **(V7)** **(IMIN)**

42

Chords and measures indicated in the score:

- Measures 1-4: C[#]7, F[#]7, B^{min}
- Measures 5-8: F[#]7, B⁷, E^{min}
- Measures 9-12: B⁷, E⁷, A^{min}
- Measures 13-16: E⁷, A⁷, D^{min}
- Measures 17-20: A⁷, D⁷, G^{min}
- Measures 21-24: D⁷, G⁷, C^{min}
- Measures 25-28: G⁷, C⁷, F^{min}
- Measures 29-32: C⁷, F⁷, B^{bmin}
- Measures 33-36: F⁷, B^{b7}, E^{bmin}
- Measures 37-40: B^{b7}, A^{bmin}
- Measures 41-44: D^{#7}, G^{#7}, C^{#min}
- Measures 45-48: G^{#7}, C^{#7}, F^{#min}

3.3.5 Ejemplo de Práctica de Patterns sobre un jazz Standard.

Para esto tomaremos esta versión de Bebo Valdez y Paquito D´Rivera de la obra *Lágrimas negras* del trio matamoros.

Lo primero será entonces elegir un patrón melódico a trabajar, se debe tener en cuenta los cambios armónicos, ya que a veces se realizan 2 o más por compas, para este ejemplo elegiremos las siguientes líneas melódicas:

A. 1 Acorde por compás

B. 2 acordes por compás

Example A shows a melodic line over a D minor chord (D MIN). The notes are D, F, A, and B, with fingerings 3, 5, 7, and 1 respectively. Example B shows a melodic line over two chords: E minor 7 (b5) (E MIN^{7(b5)}) and A7. The notes are E, G, B, D, F#, G, A, and B, with fingerings 3, 5, 7, 1, 3, 5, 7, and 1 respectively.

La definición de la 3 y la 7 del acorde la brinda el símbolo referido, es decir, si el acorde es un **min7**, el acorde tendrá la característica de tercera menor y séptima menor. Si el acorde es un **Maj7**, el acorde será con una tercera mayor y una séptima mayor, y así con todas las alteraciones que pueda mostrar el símbolo en el acorde.

LAGRIMAS NEGRAS

C VERSION

The musical score is written in C major and consists of ten staves of music. The first two staves include guitar fingerings (1-4 for fingers, 5-7 for thumb) and a key signature change to one flat (Bb) for the second staff. The score includes various guitar chords and a section marked 'A'.

Staff 1: G^{MIN}, D^{MIN}, A⁷, D^{MIN}, D⁷. Fingerings: 3 5 7 1, 3 5 7 1, 3 5 7 1, 3 5 7 1, 3 5 7 1.

Staff 2: G^{MIN}, C, F, B^b, E^{7(b9)}, A⁷, D^{MIN}, A⁷. Fingerings: 3 5 7 1 3 5 7 1, 3 5 7 1 3 5 7 1, 3 5 7 1 3 5 7 1, 3 5 7 1 3 5 7 1, 3 5 7 1 3 5 7 1.

Staff 3 (A): D^{MIN}, D⁷, G^{MIN}. Continúa de la misma manera...

Staff 4: C⁷, F, E^{MIN7(b5)}, A⁷.

Staff 5: D^{MIN}, G^{MIN}.

Staff 6: D^{MIN}, E⁷, A⁷.

Staff 7: D^{MIN}, A⁷, (B) D^{MIN7}.

Staff 8: G^{MIN}, C⁷.

Staff 9: F, E⁷, A⁷.

Staff 10: A⁷, G^{MIN6}, D^{MIN}.

Staff 11: E^{7(b9)}, A^{7(b5)}, A⁷, D^{MIN}.

The musical score for "LAGRIMAS NEGRAS" consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is composed of eighth and quarter notes. Above the staff, the following chords are indicated: DMIN, DMIN, A7, A7, GMIN, and DMIN. The second staff continues the melody, with chords EMIN 7(b5), A7, DMIN, DMIN, DMIN, A7, and A7 indicated above it. The third staff concludes the piece, with chords GMIN, C, F, Bb, E 7(b9), A7, and DMIN indicated above it. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

3.4 Análisis de O'pato

3.4.1 Información general de O'pato

Nombre:	O Pato
Compositor:	Jayme Silva Neuza Teixeira
Arreglista:	-
Álbum:	Amorosa
Interprete:	Rossa Pasos
Fecha grabación:	Agosto de 2012, Marzo 30 de 2014
Fecha Lanzamiento:	25 de Octubre de 2004
Estilo:	Bossa Nova Jazz
Track #:	6
Integrantes Vocal: Rossa Pasos - Henri Salvador Chelo: Yo-yo Ma Clarinete: Paquito D´Rivera Saxofón: Rodrigo Ursaia Piano: Helio Alves	

Bb PART	O PATO
4/4 D _{6/9}	∕ E ₉ ∕
E ₋₉	A ₁₃ A _{7#5} D _{6/9} ∕
A ₋₇	D _{7(b9)} G _Δ G ₆
E ₇₍₉₎	A ₇₍₁₃₎ D _{maj} A ₋₇ D _{7(b9)}
G _{maj} G _{m6} F _{m7} [#] A ₋₇	G _{maj} G _{m6} F ₋₇ [#] D ₇
G _{maj} G _{m6} F _{m7} [#] F ₇ E ₇ A ₁₃ D _{6/9}	

3.4.2 Contexto Histórico de O Pato

O Pato fue compuesta por Jayme Silva y Neuza Teixeira como “Aves no Samba”, esta pieza hacía parte del repertorio de los Garotos de Lua (hijos de la luna), desde el final de los años cuarenta, pero en este tiempo jamás fue grabado en conjunto y fue gracias a Joao Gilberto, excantante del grupo, que la obra fue grabada debido a que la incluyo dentro de su segundo LP en el año de 1962.

Jaime Silva (1921 – 1973) Nace en Alagoas, pero se va a vivir a Rio de Janeiro desde la infancia, era un zapatero del servicio de intendencia del ejército, tocaba la pandereta y era un compositor ocasional en sus tiempos libres. Acostumbraba a enamorar a su futura esposa, Maria, en el campo de Santana, Zona centro de Rio de Janeiro, donde mientras observaban los patos y marrecos le prometía, “voy a hacer una música con esos patitos”.

Cuando con su amigo Neuza Teixeira compuso “Aves no Samba”, el titulo cambiaría a “O Pato”, por sugerencia de Joao Gilberto y al igual que “bobo lobo”, “o pato” se volvió parte del repertorio lúdico del bossa-nova, y se centró en la letra que tenía una escena exótica de un cuarteto vocal formado por un pato, un marreco, un ganso y un cisne quienes estaban ensayando en el borde del estanque “tico-tico no fuba” (Santos, 2006).

3.4.3 Análisis formal de O pato

- Forma de la grabación

:A:	: A1 :	B	A	Solo A1	Solo B	A	: A1 :	B	Coda :A:
Intro									

- Intro

La pieza empieza con un *intro* (A), una melodía que se encuentra bajo el ii – V – I de RE. que al igual que en otras versiones como las de Joao Gilberto o Caetano Veloso es una onomatopeya a un pato cantando, aunque esta vez es cantada una vez por Rossa Pasos y luego repetida por Paquito D´Rivera quien esta vez está tocando el clarinete.

- Chorus

Parte A1

A continuación, la parte A1, la cual posee el mismo círculo armónico del “canto del pato” pero esta vez es la exposición del tema con la primera estrofa de la canción cuya melodía suma un elemento nuevo y que al igual que A, hace una repetición.

Parte B

Esta parte hace una modulación al IV grado a través de un giro ii – V7 – I (Am7 – D9 – Gmaj7), la melodía y el ritmo armónico ahora aportan nuevos elementos y en comparación a la parte A (8 compases) es mucho más larga armónicamente (16 compases) y no hace la repetición.

- Solo

El clarinete realiza un solo de clarinete el cual está sobre las progresiones armónicas de A-A1-B-A.

- Coda

Empieza de nuevo con el canto del pato en la voz de la interprete, y se queda haciendo la repetición sobre el giro armónico de A, sobre la cual la voz y el clarinete harán unos juegos melódicos que terminan con una atenuación (fade out) en la grabación.

Cabe destacar que en todo el tema la guitarra hace un acompañamiento tipo bossa nova, y el piano va más a estilo de jazz, acompañando la melodía con voces que se acomodan entre las respiraciones de la melodía o a manera de contrapunto.

3.4.4 Partitura O'Pato

O PATO

JAYME SILVA Y NEUZA TEIXEIRA

CLARINETE Bb

Staff 1: Chords: D^{6/9}, D^{6/9}, E⁹, E⁹, E^{MIN}⁹, A¹³.
Staff 2: Chords: D^{MAJ}⁷, A¹³, D^{6/9}, D^{6/9}, E⁹.
Staff 3: Chords: E⁹, E^{MIN}⁹, A¹³, (A1) D^{6/9}, D^{6/9}.
Staff 4: Chords: E⁹, E⁹, E^{MIN}⁹, A¹³.
Staff 5: Chords: D^{MAJ}⁹, A^{7(b9)}, (A1) D^{6/9}, D^{6/9}.
Staff 6: Chords: E⁹, E⁹, E^{MIN}⁹, A¹³.
Staff 7: Chords: D^{MAJ}⁹, D^{MAJ}⁷, (B) A^{MIN}⁷, D^{7(b9)}.
Staff 8: Chords: G^{MAJ}⁷, G⁶, E⁹, A¹³.

7
 12
 17
 21
 25
 29
 33

O PA - TO, VI - NHA - CAN - TAN - DOA - LE - GRE -
 MEN - TE, QUEN, QUEN, QUAN - DOUM - MAR - RE - CO SOR - RI - DEN - TE, PE - DIU, PRA EN - TRAR TAM - BEM NO
 SAM - BA, NO SAM - BA, NO SAM - BA. - O GAN - ZO, GOS - TOU DA DU - PLA E FEZ AS -
 SIM. QUEN, QUEN, QUEN, O - IHOU PRO CIS - NEE DIS - SEAS SIM, VEM, VEM, QUE O QUAR - TE - TO FI - CA -
 RA BEM, MUI - TO BOM, MUI - TO BEM. NA BEI - RA DA LA - GO -
 A FO - RAM EN - SAI AR PA - RA CO - ME - CAR, O TI - CO - TI - CO NO FU - BA.

37 **D MAJ⁷** **A MIN⁷** **D⁹** **G MAJ⁷** **G MIN⁶** **F# MIN⁷** **A MIN⁷**

A VOZ DO PA - TO E - RA MES - MO UM DES - CA - TO. JO - GO DE

41 **G MAJ⁷** **G MIN⁶** **F# MIN⁷** **D⁹** **G MAJ⁷** **G MIN⁷** **F# MIN⁷**

CE - NA COM O GRAN - ZO E - RA MA - TO. MAS CU GOS - TEI DO FI - NAL QUAN - DO CA - I - RAM - NA -

45 **B⁷(b9)** **B⁷(b9)** **E MIN⁹** **A⁹** **(A) D^{6/9}** **D^{6/9}** **E⁹**

- GUA, EN - SAI - AN - DOO VO - CAL,

50 **E⁹** **E MIN⁹** **A¹³** **D MAJ⁷** **A¹³** **⊕**

SOLO 55 **D^{6/9}** **D^{6/9}** **E⁹** **E⁹** **E MIN⁹** **A¹³**

(A1) 61 **D^{6/9}** **D^{6/9}** **E⁹** **E⁹** **E MIN⁹**

66 **A¹³** **D^{6/9}** **D^{6/9}** **A⁹**

69 **D^{6/9}** **D^{6/9}** **E⁹** **E⁹**

73 **E MIN⁹** **A¹³** **D^{6/9}** **D^{6/9}**

77 A_{MIN}^7 D^7 G_{MAJ}^7 G^6

81 $E^7(9)$ $A^7(13)$ D A_{MIN}^7 D^7

85 G G_{MIN} $F\#_{MIN}^7$ A_{MIN}^7 G_{MAJ}^7 G_{MIN}^6 $F\#_{MIN}^7$ D^7

89 G_{MAJ}^7 D_{MAJ}^7 $B^7(9)$ $B^7(9)$ E_{MIN}^9 A^{13}

93 D^6_9 D^6_9 E^9 E^9 E_{MIN}^9

98 A^{13} D_{MAJ}^7 A^{13} $D.S. AL CODA$

103 IMPROVIZACION LIBRE D^6_9 E^9

107 E_{MIN}^9 A^{13} D_{MAJ}^7 E_{MIN}^7 A^{13} FADE OUT

3.4.5 Extracción de patrones en O'Pato

COMPAS #11, CANDENCIA **11MIN9** **V13** **16/9**

43

EMIN⁹ A¹³ D^{b13} D^{b13}

AMIN⁹ D¹³ G^{b13} G^{b13}

D^{MIN}⁹ G¹³ C^{b13} C^{b13}

G^{MIN}⁹ C¹³ F^{b13} F^{b13}

C^{MIN}⁹ F¹³ B^{b13} B^{b13}

F^{MIN}⁹ B^{b13} E^{b13} E^{b13}

B^{bMIN}⁹ E^{b13} A^{b13} A^{b13}

E^{bMIN}⁹ A^{b13} D^{b13} D^{b13}

G^{#MIN}⁹ C^{#13} F^{#13} F^{#13}

C^{#MIN}⁹ F^{#13} B^{b13} B^{b13}

F^{#MIN}⁹ B¹³ E^{b13} E^{b13}

B^{MIN}⁹ E¹³ A^{b13} A^{b13}

COMPAS #23, CADENCIA (II MIN7) (V7) (I MAJ7)

44

Chords and notes shown in the score:

- Staff 1: A MIN7, D7, G MAJ7, G^b
- Staff 2: D MIN7, G7, C MAJ7, C^b
- Staff 3: G MIN7, C7, F MAJ7, F^b
- Staff 4: C MIN7, F7, B^b MAJ7, B^b6
- Staff 5: F MIN7, B^b7, E^b MAJ7, E^b6
- Staff 6: B^b MIN7, E^b7, A^b MAJ7, A^b6
- Staff 7: E^b MIN7, A^b7, D^b MAJ7, D^b6
- Staff 8: G[#] MIN7, C[#]7, F[#] MAJ7, F[#]6
- Staff 9: C[#] MIN7, F[#]7, B MAJ7, B6
- Staff 10: F[#] MIN7, B7, E MAJ7, E6
- Staff 11: B MIN7, E7, A MAJ7, A6
- Staff 12: E MIN7, A7, D MAJ7, D6

3.5 Análisis de Guataca City

3.5.1 Información general de Guataca City

Nombre	Guataca City
Compositor	Paquito D´Rivera
Arreglista	0
Álbum	Manhattan Burn
Interprete	Paquito D´Rivera
Fecha grabación	
Fecha Lanzamiento	1987
Estilo	Jazz Latino
Track #	A3
Integrantes Teclado: Daniel Freiberg Batería: Ignacio Berroa Bajo: Sergio Brandao Percusión: Cirto Baptiste, Daniel Ponce Sintetizador: Ricardo Eddy Martinez Trompeta, Flugelhorn: Claudio Roditi Saxofón Alto: Paquito D´Rivera	

EB PART **GUATACA CITY** Paquito D´Rivera

4/4

E- | / | / | E7#9 |

A-7 | / | E-7 | / |

B7#9 | / } / / / / / / / /

(E-7 | / | / | E7#9 |

Solos

A-7 | / | E-7 | / |

C7 | B7#9 | E-7 | E-7)

3.5.2 Contexto Histórico Guataca City

Es el track número 3 dentro del álbum Manhattan Burn de Paquito D´Rivera.

3.5.3 Análisis formal Guataca City

Forma de la grabación:

A	A1	Solo Trompeta	A	Solo piano	A	Solo bajo	A	Solo Saxo	Solo Saxo	A	A1
---	----	---------------	---	------------	---	-----------	---	-----------	-----------	---	----

- Parte A

Inicia con el chorus directamente, esta sección posee una característica peculiar pues el tema pareciera estar planeado para ser un Blues de 12 compases, pero su motivo melódico abarca 10 compases y no 12. Se puede destacar entonces que la característica de esta sección es que los dos compases que faltarían dentro del blues serían en la tónica (i), pero el compositor usa la dominante de los compases 9-10 para volver al primer compas.

- Parte A1

Melódicamente es exactamente igual que A, la única diferencia es que esta sección si completa las 12 barras del blues, siendo los dos compases en silencio la parte que no está dentro de la sección A.

- Sección de Solos

Las secciones de los solos tienen la forma de blues completa (sin los silencios), cada interprete hace su solo a través de dos chorus a excepción de Paquito de Rivera quien hace un solo sobre 9 chorus.

ALTO SAX

GUATACA CITY

5

10

14

18

23

71

95

99

(A) E_{MIN}^7 $E^7(\sharp 9)$

A_{MIN}^7 E_{MIN}^7 $B^7(\sharp 9)$

(A1) E_{MIN}^7 $E^7(\sharp 9)$ A_{MIN}^7 G^7 A_{MIN}^7 E_{MIN}^7

E_{MIN}^7 $B^7(\sharp 9)$ **BREAK** **FINE**

TRUMPET **TEMA A1** **GUITAR** **TEMA A1**

PIANO **TEMA A1** **SAX SOLO**

(1) E_{MIN}^7 $E^7(\sharp 9)$

A_{MIN}^7 E_{MIN}^7

103 C^7 $B^7(\sharp 9)$ $E^{\flat}MIN^7$

107 ② $E^{\flat}MIN^7$ $E^{\flat}7(\sharp 9)$

111 $A^{\flat}MIN^7$ $E^{\flat}MIN^7$

115 C^7 $B^7(\sharp 9)$ $E^{\flat}MIN^7$

119 ③ $E^{\flat}MIN^7$ $E^{\flat}7(\sharp 9)$

123 $A^{\flat}MIN^7$ $E^{\flat}MIN^7$

127 C^7 B $E^{\flat}MIN^7$

131 ④ $E^{\flat}MIN^7$ $E^{\flat}7(\sharp 9)$

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'GUATACA CITY'. It consists of eight staves of music, each with a measure number and a key signature of one sharp (F#). The notation includes guitar-specific symbols like C^7 , $B^7(\sharp 9)$, $E^{\flat}MIN^7$, $A^{\flat}MIN^7$, and $E^{\flat}7(\sharp 9)$. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures contain circled numbers (2, 3, 4) indicating specific techniques or sections. Fingerings are indicated by numbers 1-5 under notes. The score ends with a double bar line on the eighth staff.

135 A_{MIN}^7 E_{MIN}^7

139 C^7 $B^7(\sharp 9)$ E_{MIN}^7

143 (5) E_{MIN}^7 $E^7(\sharp 9)$

147 A_{MIN}^7 E_{MIN}^7

151 C^7 $B^7(\sharp 9)$ E_{MIN}^7

155 (6) E_{MIN}^7

159 A_{MIN}^7 E_{MIN}^7

163 C^7 $B^7(\sharp 9)$ E_{MIN}^7

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'GUATACA CITY'. It consists of two staves, likely representing guitar and bass. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 135, 139, 143, 147, 151, 155, 159, and 163 marked at the beginning of their respective lines. Chords are indicated above the notes: A_{MIN}^7 , E_{MIN}^7 , C^7 , $B^7(\sharp 9)$, and $E^7(\sharp 9)$. Fret numbers are written below the notes: 5, 6, and 7. The notation includes various note values, rests, and ties. The piece ends with a double bar line at measure 163.

4 GUATACA CITY

⑦ EMIN⁷ E 7(♯9)

167 3 3

171 AMIN⁷ EMIN⁷

175 C⁷ B 7(♯9) EMIN⁷

179 EMIN⁷ E 7(♯9)

183 AMIN⁷ EMIN⁷

187 C⁷ B 7(♯9) EMIN⁷

191 ⑨ EMIN⁷ E 7(♯9)

195 AMIN⁷ EMIN⁷

199 C⁷ B 7(♯9) EMIN⁷ (D.C. AL FINE)

The musical score is written for guitar and bass. The guitar part (top staff) features a series of triplets and chords, including EMIN⁷, E 7(♯9), AMIN⁷, C⁷, B 7(♯9), and EMIN⁷. The bass part (bottom staff) provides a harmonic foundation with similar chords and a steady rhythm. The score is divided into measures, with measure numbers 167, 171, 175, 179, 183, 187, 191, 195, and 199 marked at the beginning of each line. The piece concludes with a double bar line and the instruction '(D.C. AL FINE)'.

3.5.5 Extracción de patrones en Guataca City

COMPAS #151, CADENCIA **(VI7)** **(V7)** **(IMIN7)**

45

The musical score is written in 4/4 time and features a series of chords and melodic lines. The chords are: C7, B7, EMIN7, F7, E7, AMIN7, B^b7, A7, DMIN7, E^b7, D7, GMIN7, A^b7, G7, CMIN7, D^b7, C7, FMIN7, G^b7, F7, B^bMIN7, B7, B^b7, E^bMIN7, E7, E^b7, A^bMIN7, A7, G[#]7, C[#]MIN7, D7, C[#]7, F[#]MIN7, G7, F[#]7, BMIN7. The melodic lines are written in treble clef and include triplets and other rhythmic patterns.

COMPAS #199, CADENCIA **(VI7)** **(V7)** **(IMIN7)**

46

Chords and notes for each staff:

- Staff 1: C^7 , B^7 , E_{MIN}^7
- Staff 2: F^7 , E^7 , A_{MIN}^7
- Staff 3: B^{b7} , A^7 , D_{MIN}^7
- Staff 4: E^{b7} , D^7 , G_{MIN}^7
- Staff 5: A^{b7} , G^7 , C_{MIN}^7
- Staff 6: D^{b7} , C^7 , F_{MIN}^7
- Staff 7: G^{b7} , F^7 , $B^{b}_{MIN}^7$
- Staff 8: B^7 , B^{b7} , $E^{b}_{MIN}^7$
- Staff 9: E^7 , E^{b7} , $A^{b}_{MIN}^7$
- Staff 10: A^7 , $G^{\sharp7}$, $C^{\sharp}_{MIN}^7$
- Staff 11: D^7 , $C^{\sharp7}$, $F^{\sharp}_{MIN}^7$
- Staff 12: G^7 , $F^{\sharp7}$, B_{MIN}^7

3.6 Análisis Priquititpin Pon

3.6.1 Información general de Priquititpin Pon

Nombre	Priquitit pin pon
Compositor	Moisés Simmons
Arreglista	Bebo Valdez
Álbum	El arte del sabor
Interprete	Bebo Valdez
Fecha grabación	22 de Junio 2003
Fecha Lanzamiento	23 de Octubre 2001
Estilo	Son Cubano Latin Jazz
Track #	5
Integrantes Percusión: Carlos "Patato" Valdez Piano: Ramon "Bebo" Valdez Saxofón Alto: Paquito D´Rivera Contrabajo: Israel Lopez "Cachao"	

(Son Cubano) **Priquitin Pin pon** Paquito D'Rivera

A 4/4

F	⌘	G ₋₇	⌘
G ₋₇	⌘	F _{Δ7}	⌘
B B ^b	⌘	A ₋₇	D ₇
G ₋₇	C ₇	F D ₇	A ₋₇ D ₇ }

3.6.2 Contexto Histórico Priquititpin Pon

Aparece una grabación del pianista Cubano Armando Orífice y otra un poco más antigua a nombre de “El indio” dentro de la plataforma Deezer la cual contiene la letra.

Priquitin pinpon como suena el bongo

Priquitin pinpon con su ritmo sensual

Que hace temblar de la emoción

Priquitin pinpon Al oír el tambo

Priquitin pinpon Es preciso bailar

La cubana rumba de amor

Priquitin pinpon Ven conmigo a bailar

Priquitin pinpon A sentir y a gozar

Después sabrás bien lo que es amor

Priquitin pinpon como suena el bongo

Priquitin pinpon con su ritmo sensual

Uniditos por el amor.

Tema incluido en el disco *El Arte del Sabor*, grabado en 2001, en el que Bebo Valdés contó con la colaboración de otros grandes de la música cubana: Israel López “Cachao”, Carlos “Patato” Valdés y Paquito D’Rivera. Un álbum cargado de músicos legendarios de la isla marginada, que en esta ocasión retoman baladas y temas populares de la canción cubana y los consagran bajo la batuta de estos formidables músicos, cada uno con una historia y una trascendencia musical sin igual.

...Así pasan treinta y dos años, hasta que Paquito D' Rivera en 1994 rescata "al músico que vino del frío", como dijera Nat Chediak, para unas grabaciones en Alemania. En El arte del Sabor Bebo ha escogido el repertorio; números muy tocados, pensados y repensados en 30 años. En cierta manera, es su testamento musical, su tributo a Cuba, más cercana cuanto más lejana: sus Años de peregrinaje, como titulara Liszt una de sus obras.

*Entre Bebo, Cachao y Patato hay más de 200 años de experiencia musical; si agregamos a Paquito que les acompaña en tres números, habría unos 50 adicionales...*³

Bebo Valdés (Quivicán, Cuba, 1918, pianista): figura central de la época de oro de la música cubana; padre de Chucho. Es asesor musical del célebre cabaret de la Habana Tropicana. Vive en Estocolmo desde hace más de treinta años. En el año 2000 participa en la grabación de la película Calle 54 de Fernando Trueba, con dos interpretaciones magistrales, una a dúo con Israel López 'Cachao', amigo desde la infancia, pero con quien no había grabado nunca, y otra con su hijo Chucho. Aprovechando esta estancia en Nueva York, Lola Records graba este espléndido trío de maestros.

Israel López 'CACHAO' (La Habana, Cuba, 1918, contrabajo): mediante la improvisación, la música típica se aproxima al jazz sin perder su esencia; en Cuba Cachao es el primero que otorga una función protagónica al contrabajo. En 1961 graba sus últimos danzones en la isla y emprende el camino del exilio. De los dos mil danzones que le corresponden,

³ El texto pertenece a Cristóbal Díaz Ayala y aparece en el folleto del CD, *El arte del sabor* (Valdez, 2001)

destacan Club social Buenavista (ganó un Grammy) y Pueblo Nuevo. Tito Puente, Víctor Mendoza y Bongo Logic componen temas en su honor. La descarga Cachao reza: "como su ritmo no hay dos".

Carlos 'Patato' Valdés (La Habana, Cuba, 1926, congas): el más original y melódico de los congueros crea, en 1950, un método para afinar los tambores mediante una llave que ajusta al aro que sostiene el parche. Además de grabo con los más grandes (Tito Puente, Dizzy Gillespie, Chico O'Farrill, Art Blakey).

3.6.3 Análisis formal de Priquititpin Pon

Forma de la grabación:

Intro	:	Chorus	:	Solo Sax	Solo piano	Sax y piano	:	Chorus	:
-------	---	--------	---	----------	------------	-------------	---	--------	---

- Intro

Es una sección corta que hace un llamado al primer motivo (A) pero con el atractivo de que se repite un semitono más arriba.

- Chorus A y B

El primer motivo (A) se encuentran en la progresión I – ii – ii – I. El siguiente motivo (B) de se encuentra en la progresión IV – iii – V7/ii – ii – V7 – I siendo ambos motivos de un total de 8 compases. La melodía es bastante simple ya que en su mayoría está dada en grados conjuntos.

-

- El primer solo lo realiza el saxofonista con una duración de 2 chorus. A continuación el piano realiza su solo a través de 5 chorus, seguidamente se hacen dos chorus tipo pregunta respuesta entre el piano y el saxofón.

PAQUITO D RIVERA SAX SOLO

PRIQUITI-PIN-PON

BEBE VALDEZ
EL ARTE DEL SABOR

ALTO SAX

D E MIN

E MIN D

G F#MIN7 B7

E MIN A7 D3 B7 F#MIN7 B7

(2) D E MIN

E MIN D

G3 F#MIN7 B7

E MIN7 A7 D B7 F#MIN7 B7 D

3.6.5 Extracción de patrones en Priquititpin Pon

COMPAS #13, CADENCIA 11MIN V7 1

47

G MIN C 7 F

C MIN F 7 B b

F MIN B b 7 E b

B b MIN E b 7 A b

E b MIN A b 7 D b

G # MIN C # 7 F #

C # MIN F # 7 B

F # MIN B 7 E

B MIN E 7 A

E MIN A 7 D

A MIN D 7 G

D MIN G 7 C

COMPAS #29, CADENCIA **(II MIN)** **(V7)** **(I)**

48

Chord progression for measures 48, 49, and 50:

Measure	Chord 1	Chord 2	Chord 3
48	G ^{MIN} 7	C ⁷	F
49	C ^{MIN} 7	F ⁷	B ^b
50	F ^{MIN} 7	B ^b 7	E ^b
51	B ^b MIN ⁷	E ^b 7	A ^b
52	E ^b MIN ⁷	A ^b 7	D ^b
53	G [#] MIN ⁷	C [#] 7	F [#]
54	C [#] MIN ⁷	F [#] 7	B
55	F [#] MIN ⁷	B ⁷	E
56	B ^{MIN} 7	E ⁷	A
57	E ^{MIN} 7	A ⁷	D
58	A ^{MIN} 7	D ⁷	G
59	D ^{MIN} 7	G ⁷	C

3.7 Análisis Freddie Freeloader

3.7.1 Información general Freddie Freeloader

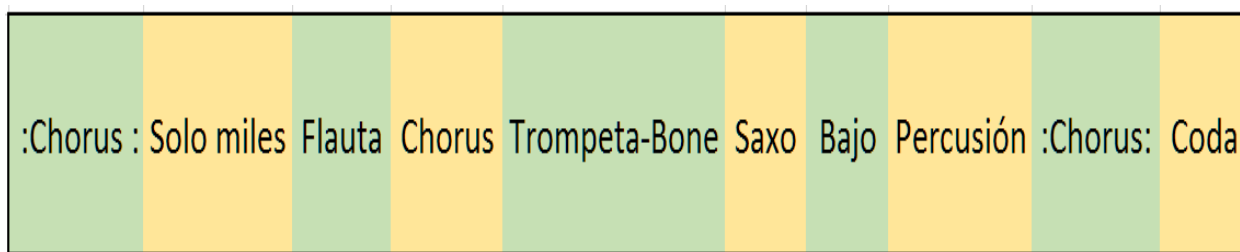
Nombre	Freddie Freeloader
Compositor	Miles Davis
Arreglista	Conrad Herwig Brian Lynch
Álbum	Another Kind of Blue The latin side of Miles
Interprete	Conrad Herwig
Fecha grabación	06 de Marzo al 08 de Marzo de 2003
Fecha Lanzamiento	16 de Marzo 2004
Estilo	Son montuno Latin modal Jazz
Track #	2
Integrantes Percusión: Richie Flores / Robert Ameen Piano: Edsel Gomez Saxofón Alto: Paquito D´Rivera Contrabajo: John Benitez Trompeta: Brian Lynch Flauta: Dave Valentin	

3.7.2 Contexto Histórico Freddie Freeloader

Freddie Freeloader es una composición original de Miles Davis para su famoso álbum “kind of blue”, considerado por muchos uno de los mejores discos de jazz, el cual tiene como característica principal un enfoque modal al desarrollo de los solos y los ambientes sonoros, que hasta nuestros años dan la impresión de no quedar fuera de lo que llamamos moderno.

El trombonista Conrad Herwig, tras su éxito con el álbum *the latin Side of Jhon Coltrane* en 1996 que fue nominado al Grammy Latino, decidió pasar a reinventar *kind of blue* (1959), aplicando las polirritmias y variaciones rítmicas que se convierten en un plus a esta obra de arte que nos ofrece a su vez la maravilla de ser una grabación en vivo, cargada de músicos energizados, un público entusiasta, y el tocar sin la seguridad de nuevas tomas de estudio, la prueba de los nuevos arreglos, ingeniería de sonido de alta calidad y el placer de sentir la naturaleza efímera de la actuación. (Williamson, 2004)

3.7.3 Análisis formal de Freddie Freeloader



- Chorus

La pieza toma la forma de un blues de doce compases en Bb, pero el acorde sobre las dos barras finales de cada chorus es un Ab7, no el tradicional Bb7 seguido de F7.

- Solos Miles

Esta sección es un arreglo de Conrad el cual esta basado en el solo original de Miles Davis en la versión grabada por el mismo, el cual es interpretado por la flauta, la trompeta y el saxo barítono todos al unísono, con una duración total de 7 vueltas.

- Solos

Los solos tienen diversos números de vueltas al chorus, la flauta hace 5, el siguiente solo es una conversación entre trompeta y trombone, la cual inicia con una vuelta completa al chorus, es decir 12 compases, pero luego va reduciendo las intercalaciones hasta quedar uno encima del otro generando un momento más eufórico que da paso al solo de Paquito D´Rivera el cual consta de 7 vueltas al chorus, a seguir un solo del contrabajo con 4 vueltas que al terminar empieza a hacer un tumbao con armonía de dos acordes sobre la cual la percusión realiza un solo al mejor estilo latino, luego se hace el *head out* o chorus final y finalmente una coda corta sobre la última idea melódica del tema (últimos 4 compases).

3.7.4 Partitura del solo de Paquito D´Rivera en Freddie Freeloader

FREDDIE FREELOADER

PAQUITO D´RIVERA SOLO ALBUM: ANOTHER KIND OF BLUE
CONRAD HERNIG

ALTO SAX

5

9

13

17

21

25

FREDDIE FREELoader

2 (3) B^{b7}



29

E^{b7}

B^{b7}



33

F⁷

E^{b7}

A^{b7}



37

(4) B^{b7}



41

E^{b7}

B^{b7}



45

F⁷

E^{b7}

A^{b7}



49

(5) B⁷



53

FREDDIE FREELoader

57 E^b7 B^b7 3

Musical staff 57-60: Treble clef, key of B-flat major (two flats). Staff 57 starts with a whole rest, then eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Staff 58 has a triplet of eighth notes G4, A4, Bb4, followed by eighth notes A4, G4, F4, E4. Staff 59 has a triplet of eighth notes G4, A4, Bb4, followed by eighth notes A4, G4, F4, E4. Staff 60 has a triplet of eighth notes G4, A4, Bb4, followed by eighth notes A4, G4, F4, E4.

61 $F7$ E^b7 A^b7 3

Musical staff 61-64: Treble clef, key of B-flat major. Staff 61 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Staff 62 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Staff 63 has a triplet of eighth notes G4, A4, Bb4, followed by eighth notes A4, G4, F4, E4. Staff 64 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.

65 (6) B^b7

Musical staff 65-68: Treble clef, key of B-flat major. Staff 65 has a whole rest, then eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Staff 66 has a whole rest, then eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Staff 67 has a whole rest, then eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Staff 68 has a whole rest, then eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4.

69 E^b7 B^b7 3 3

Musical staff 69-72: Treble clef, key of B-flat major. Staff 69 has a triplet of eighth notes G4, A4, Bb4, followed by eighth notes A4, G4, F4, E4. Staff 70 has a triplet of eighth notes G4, A4, Bb4, followed by eighth notes A4, G4, F4, E4. Staff 71 has a triplet of eighth notes G4, A4, Bb4, followed by eighth notes A4, G4, F4, E4. Staff 72 has a triplet of eighth notes G4, A4, Bb4, followed by eighth notes A4, G4, F4, E4.

73 $F7$ E^b7 A^b7 A^b7 5

Musical staff 73-76: Treble clef, key of B-flat major. Staff 73 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Staff 74 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Staff 75 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Staff 76 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.

77 (7) B^b7 3 3 3

Musical staff 77-80: Treble clef, key of B-flat major. Staff 77 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Staff 78 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Staff 79 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Staff 80 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.

81 E^b7 B^b7 3 3 3 3

Musical staff 81-84: Treble clef, key of B-flat major. Staff 81 has a triplet of eighth notes G4, A4, Bb4, followed by eighth notes A4, G4, F4, E4. Staff 82 has a triplet of eighth notes G4, A4, Bb4, followed by eighth notes A4, G4, F4, E4. Staff 83 has a triplet of eighth notes G4, A4, Bb4, followed by eighth notes A4, G4, F4, E4. Staff 84 has a triplet of eighth notes G4, A4, Bb4, followed by eighth notes A4, G4, F4, E4.

85 $F7$ E^b7 A^b7 A^b7 B^b7 3

Musical staff 85-88: Treble clef, key of B-flat major. Staff 85 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Staff 86 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Staff 87 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Staff 88 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.

3.7.5 Extracción de patrones en Freddie Freeloader

COMPAS #13, CADENCIA (VI7) (V7) (I7)

49

Chord progression for measure 49:

- Measure 1: F7
- Measure 2: E7
- Measure 3: A7
- Measure 4: B7
- Measure 5: A7
- Measure 6: D7
- Measure 7: E7
- Measure 8: F#7
- Measure 9: E7
- Measure 10: A7
- Measure 11: B7
- Measure 12: A7
- Measure 13: D7
- Measure 14: E7
- Measure 15: D7
- Measure 16: G7
- Measure 17: A7
- Measure 18: G7
- Measure 19: C7
- Measure 20: D7
- Measure 21: C7
- Measure 22: F7
- Measure 23: G7
- Measure 24: F7
- Measure 25: B7
- Measure 26: C7
- Measure 27: B7
- Measure 28: E7

COMPAS #25, CADENCIA **(VI7)** **(V7)** **(I7)**

50

F⁷ **E^{b7}** **A^{b7}**
B^{b7} **A^{b7}** **D^{b7}**
E^{b7} **D^{b7}** **G^{b7}**
G^{#7} **G^{b7}** **B⁷**
D^{b7} **B⁷** **E⁷**
F^{#7} **E⁷** **A⁷**
B⁷ **A⁷** **D⁷**
E⁷ **D⁷** **G⁷**
A⁷ **G⁷** **C⁷**
D⁷ **C⁷** **F⁷**
G⁷ **F⁷** **B^{b7}**
C⁷ **B^{b7}** **E^{b7}**

CONCLUSIONES

Este trabajo logró sistematizar algunos elementos necesarios para el desarrollo y el estudio de la improvisación dentro del jazz latino, sin embargo, la propuesta metodológica utilizada es aplicable a otros géneros e instrumentos. Se trabajaron algunos como la transcripción de solos; el análisis y la contextualización de la música analizada; la comprensión de la forma; el aprendizaje de un pensamiento vertical en el músico de instrumento melódico; el transporte de repertorio; la memorización de patrones y el manejo de cifrados armónicos.

Para que la propuesta logré un alcance más profundo se podría sumar patrones que trabajen los diversos tipos de claves rítmicas, clave de son, clave de rumba, clave de wemba, clave de guaguancó, así el practicante desarrollaría de una manera más interiorizada su “feeling” o gusto musical y logrará interiorizar mejor el juego rítmico de estos géneros.

ANEXOS

1. Nota sobre terminología y cifra de acordes

1.1 Desarrollo y explicación básica del sistema

- Cada letra alfabética representa un sonido fundamental
- Los acordes siempre se representan con letras mayúsculas
- Sólo la letra, sin ningún tipo de información adicional, implica siempre que el acorde es de tríada mayor
- El número 7 al lado de la letra expresa siempre que la 7ª es menor excepto cuando va acompañado de la abreviatura *Maj*, entonces expresa la 7ª Mayor: C Maj7
- Denominamos como acorde *semidisminuido* al acorde que se forma sobre el VII grado o sensible de la tonalidad mayor y el que se forma en el II grado de la tonalidad menor, está compuesto por 3ª menor, 5 disminuida y 7ª menor.

1.2 Nomenclatura de los acordes

El modo de representar las notas musicales con las letras del alfabeto se remonta a la antigua teoría musical griega, actualmente, en el cifrado anglosajón, se representan así:

A	B	C	D	E	F	G
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL

El resto de la información del acorde como su especie y sus tensiones se desglosan del siguiente modo:

1.3 Acordes tríada

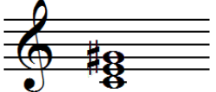
Mayores

	C	
--	---	---

Menores

	C-	
Cm	Cmi	Cmin

Aumentados

	C+	
	Caug	

Disminuidos

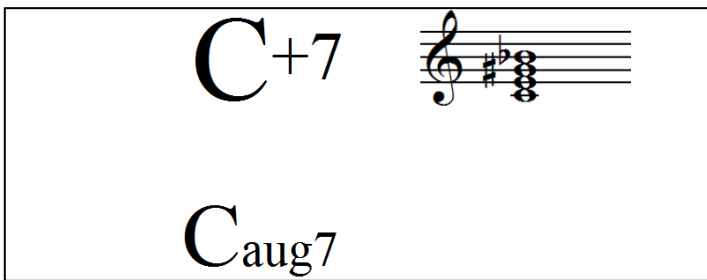
	C°	
Cdim	Cdis	

1.4 Acordes cuatríada

7ª de Dominante



7ª de Dominante con 5ª aumentada



Acordes de 7ª de dominante con 5ª disminuida



Mayores con 7ª Mayor

C^{Maj7} 

C_Δ

Menores con 7ª menor

C⁻⁷ 

C^{m7} C^{mi7} C^{min7}

7ª disminuida

C^{o7} 

C^{dim7} C^{dis7}

7ª de sensible ó *semidisminuido*

Cm7b5



C^ø

1.5 Ampliación de los acordes cuatríada

Acordes menores con 7ª Mayor

C-(Maj7)



Acordes Mayores con 7ª Mayor y 5ª aumentada

C+Maj7



1.6 Resumen del cifrado armónico sobre acordes tríada y cuatríada

	M	m	a	d
Tríadas	C	C – Cm Cmi Cmin	C + Caug	Cdim Cdis C°
Cuatríadas	C Maj7 C Δ C7	C –7 Cm7 Cmi7 Cmin7 C – (Maj7) Cm (Maj7)	C Maj7(#5) C +7 C7(#5)	Cdim7 Cdis7 C°7 Cm7b5 C ø C7b5

2. Biografía de Paquito D´Rivera

Francisco de Jesús Rivera Figueras (Marianao, La Habana, 4 de junio de 1948). Es un músico cubano de jazz, clarinetista y saxofonista alto, tenor y soprano, compositor y arreglista. Apasionado tanto del jazz como de la música clásica, uno de los principales objetivos de su obra es hacer del primero parte integrante de la segunda.

Hijo del saxofonista y director de orquesta cubano Tito D'Rivera, empezó a estudiar música con cinco años y a los siete ya era un niño prodigio que actuaba en público. A esa edad firmó un contrato con la célebre compañía fabricante de instrumentos musicales Selmer.

En palabras del propio artista:

...Mi padre fue un saxofonista retirado del ejército, quien importó de Francia la escuela clásica del Conservatorio de París. Estudiaba su instrumento 26 horas diarias, y contaba que yo me sentaba a su lado en una sillita con un saxofoncito plástico, a imitarlo.” (...) “A los 5 años de edad, como él tenía una pequeña oficina de importaciones musicales que traía, entre otras cosas, los instrumentos Selmer de París, me ordenó un saxofón chiquitico, me enseñó a tocarlo, y un año más tarde me presentó con el quinteto de saxos de la orquesta Cosmopolita en una fiesta de fin de curso de la escuela Emilia Azcárate, de mi barrio, Marianao..⁴.

En 1958, con diez años, toca en el Teatro Nacional de La Habana con gran éxito. Si bien había aprendido a tocar el saxofón soprano, cuando conoció el saxo alto se inclinó por este tipo, que aprendió a tocar con ayuda de un libro. Con doce años entra en el conservatorio de La Habana para estudiar clarinete, composición y armonía. En 1967, con dieciocho años y

⁴ (D´Rivera, 2000)

ya considerado un virtuoso debuta con la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba como solista en un concierto televisado a nivel nacional. Ese mismo año funda junto con el pianista Chucho Valdés la Orquesta Cubana de Música Moderna que dirigió durante algo más de dos años, compaginando esta actividad con su trabajo en la Orquesta Nacional y otras agrupaciones como la Banda del Ejército Cubano. Posteriormente funda junto con ocho músicos de la Orquesta de Música Moderna y otros tres artistas el grupo Irakere que fusiona el jazz, rock, música tradicional cubana y música clásica creando un estilo totalmente nuevo que causó sensación en los festivales de Newport y Montreux en 1978. Con este grupo recorrió Norteamérica y Europa y fue nominado para varios premios Grammy en 1979 y 1980, de los que ganó uno por el primer año en la categoría *Best latin recording* por su primer disco, homónimo de la banda. Este grupo hizo historia al convertirse en la primera banda cubana que firmó con una compañía norteamericana tras la victoria de Fidel Castro.

"De Irakere tengo los mejores recuerdos, fue una experiencia única. Sólo que no sabíamos que estábamos haciendo una cosa que iba a ser tan trascendental".

En mayo de 1980, cansado de su situación en Cuba, D'Rivera abandona el viaje, durante una escala que hizo en España, en un vuelo que iba a Finlandia, solicitando asilo en la embajada norteamericana, dejando a su mujer e hijos en la isla. Su madre Maura, su padre Tito, y su hermana Rosario habían dejado Cuba en 1968 y ya eran ciudadanas estadounidenses. Paquito fue ayudado por numerosas personas como Dizzy Gillespie, David Amram, Mario Bauza y Bruce Lundvall y rápidamente se ganó el respeto de la comunidad de músicos de jazz. Su fama se consolidó con la publicación de sus dos primeros discos en solitario, *Paquito Blowin* en junio de 1981 y *Mariel* en julio del

siguiente año, así como por un artículo de la revista Time y por actuar en el programa de la cadena de televisión CBS *Sunday Morning*.

En Estados Unidos colaboró con algunos músicos de jazz como Arturo Sandoval, Claudio Roditi, Michel Camilo y rescató del destierro americano al pianista Bebo Valdés, padre de Chucho. Durante los años 80 colaboró con Gillespie, con el que funda en 1988 la United Nations Orchestra, banda de quince miembros. Paquito colaboró con muchos otros grupos, como los fundados por él; Paquito D'Rivera Big Band, el Paquito D'Rivera Quintet, con los que tocaba respectivamente jazz y música de cámara, sus dos grandes pasiones, Triángulo, de calypso y salsa o el Caribbean Jazz Project. Además, trabajó en solitario y con otras bandas como cuando 1988 actuó como solista con la National Symphony Orchestra.

También comenzó a componer para otros grupos como el Gerald Danovich Saxophone Quartet y el Aspen Wind Quintet. Además de su faceta de intérprete D'Rivera es un notable compositor tanto de jazz como de música clásica. Entre sus composiciones más célebres figuran *Gran Danzón* para la Filarmónica de Rotterdam y estrenada en 2002 en el Kennedy Center for Performing Arts, en Washington, *Panamericana Suite*, estrenada en el año 2000 en el Lincoln Center de Nueva York o *Rivers*, estrenada por la New Jersey Chamber Music Society. Sus composiciones son editadas en exclusiva por la compañía Boosey and Hawkes.

Ha colaborado con numerosos músicos de géneros diversos como el Ying Quartet, Turtle Island String Quartet, el violonchelista Mark Summer, el pianista Alon Yavnai, o Yo-Yo Ma. Es miembro del Alon Yavnai-Paquito D'Rivera Duety del Jazz Chamber Trio. Entre los numerosos galardones y reconocimientos que ha recibido a lo largo de su carrera

destacan siete grammys en diversos años, un doctorado honoris causa en música por el Berklee College of Music y la medalla nacional de las artes de Estados Unidos. En la actualidad continúa actuando regularmente con las bandas fundadas por él y colaborando con orquestas de todo el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, L. (2001). *Raíces del Jazz Latino - Un siglo de jazz en Cuba*. Barranquilla: La iguana ciega.
- Amigo, C. (2009). *Passport to culture - Paquito D´Rivera*. New Jersey: New Jersey performing arts center.
- Azul, F. L. (2014, 12 15). *Jazz Colombia*. Retrieved from <http://www.jazzcolombia.com/>
- Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Blum, S. (2004). Reconocer la improvisación. In B. y. Nettl, *En el transcurso de la interpretación* (pp. 36-49). Chicago: Ed Nakal.
- Carpentier, A. (2004). *La música en Cuba*. México D, F: Colección Popular.
- Casalla, J. M. (1998). *Jazz Moderno - Una Guía definitiva*. Aguilar.
- Castellanos, J. (1988). *Cultura afrocubana - El negro en cuba*. Miami- Florida: Ediciones Universal.
- Coker , J. (1982). *Patterns For Jazz*. Non Basic Stock Line.
- Coker , J. (1991). *Elements of the jazz language for the developing improviser*. Miami: Alfred Pub Co Inc.
- Coker, J. (1989). *The Teaching of Jazz*. Rottenburg: Advance Music.
- Cook, N. (1994). *A guide to musical analysis*. Oxford University Press.
- Crook, H. (1991). *How to improvise*. Advance Music.
- D´Rivera, P. (2000). *Mi vida Saxual*. Barcelona: Seix Barral.
- Dellano, L. (2002). *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. México D,F: Colección popular.
- Fondo de Cultura Económica. (2008). *Oxford Companion to Music*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Forte, A., & S. E, G. (1982). *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York & London: Norton.
- Gil Rodulfo, P. A. (2010). *Estudio del ritmo, Melodía y Armonía del jazz en composiciones, arreglos e improvisaciones de Edwar Simon*. Sartenejas: Universidad Simon Bolívar .
- Harguindey, A. S. (2003, Diciembre 30). *El País*. Retrieved from http://elpais.com/diario/2003/12/30/cultura/1072738803_850215.html
- LaRue, J. (189). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor.
- Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book*. E.E.U.U: Sher Music.
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. E.E.U.U: Sher Music.
- Martínez, A., & Pérez, J. (2008). La improvisación en el jazz - propuesta pedagógica . *Actas de la VII reunión SACCUM*, (p. 2). la plata.
- Nettl, B. y. (2004). *En el transcurso de la interpretación*. Ed. Akal.
- Pressing, J. (1987). *Improvisation: Methods and Models in: Generative processes in Music*. Oxford: Oxford University.
- Rodríguez, Y. (2017, Mayo 22). *Cubanos Guru*. Retrieved from <https://www.cubanos.guru/la-historia-detras-de-la-cancion-lagrimas-negras-video/>
- Ruesga Bono, J., & Franco, J. (2015). *Jazz en español*. Valencia, España: Generalitat Valenciana.
- Salzer, F. (1962). *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, Inc.
- Santos, E. J. (2006, Julio 07). *MPB Cifratinga*. Retrieved from MPB Cifratinga:

- <http://cifrantiga3.blogspot.com.co/2006/07/o-pato.html>
- Schenker, H. (2002). *The art of Performance*. New York: Oxford University Press 2002.
- Smith, C. (2004). Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance. In B. N. Russell, *A sense of the possible* (p. 249). Madrid.
- Spitzer, P. (2001). Jazz Theory Handbook. In P. Spitzer. Mel Bay.
- Sutton, R. A. (2004). ¿Improvisan realmente los músicos del gamelán Javanés? In B. y. Nettl, *En el transcurso de la interpretación* (pp. 71-92). Chicago: Ed Akai.
- Valdez, B. (2001). El arte del sabor [Recorded by B. Valdez]. España.
- Williamson, D. (2004, Julio 02). *JazzReview*. Retrieved from <http://www.jazzreview.com/cd-reviews/latin-jazz/-/latin-funk-cd-reviews/another-kind-of-blue-the-latin-side-of-miles-davis-by-conrad-herwig.html>