



Universidad de Pamplona  
Pamplona - Norte de Santander - Colombia  
Tels: (7) 5685303 - 5685304 - 5685305 - Fax: 5682750 - www.unipamplona.edu.co

## RECURSOS ANALÍTICOS PARA IMPROVISAR UN ESTÁNDAR DE JAZZ A PARTIR DE “MAMBO INFLUENCIADO”

CHRISTIAN ANDRÉS QUINTERO SUÁREZ

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA

2016



Una universidad *incluyente* y *comprometida* con el desarrollo integral



**RECURSOS ANALÍTICOS PARA IMPROVISAR UN ESTÁNDAR DE JAZZ  
A PARTIR DE “MAMBO INFLUENCIADO”**

**CHRISTIAN ANDRÉS QUINTERO SUÁREZ**

**1.094'264.950**

**RECITAL DE GRADO**

**ASESOR:**

**Esp. LUDWIN MARCEL SOLANO VILLAMIZAR**

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES.**

**PROGRAMA DE MÚSICA.**

**PAMPLONA N.S.**

**2016**



### *Dedicatoria.*

*Este recital está dedicado a quienes han apoyado de manera integral en todos los aspectos más importantes de mi vida como en mi educación profesional. A mi abuela quien me enseñó con hechos que jamás debes rendirte ante la vida, sino que tienes que luchar hasta el final. A mi abuelo quien transmitió este sentir musical. A mi tía quien nunca desistió en colaborar en este periodo académico profesional y a esa mujer preciosa que me obsequio esta hermosa ciudad de Pamplona.*





## AGRADECIMIENTOS

*Estaré eternamente agradecido con Dios por brindarme de su sabiduría para lograr alcanzar cada meta que me propongo.*

*A mis viejos por su apoyo incondicional y sus conocimientos transmitidos, los cuales guardaré en mi corazón para toda una vida.*

*A mi madre y hermanos por soportar mis locuras creyendo siempre en mí y brindando ese calor familiar preciado.*

*A mis tías ejemplo de lucha quienes me apoyaron de distintas maneras para este logro.*

*A mi maestro y asesor de este documento quien me hizo ver la vida de una manera más humana.*

*A todos esos maestros del programa de música quienes me brindaron sus conocimientos y experiencias.*

*A mis amigos incondicionales quienes estuvieron en esta etapa de mi vida dándome fuerza emocional para trabajar cada día.*

*Y a la dama que encontré en esta hermosa ciudad la cual me brinda su afecto, cariño y fuerzas para seguir cada mañana.*

*A todos muchísimas gracias, los más grandes y mejores deseos con todas las fuerzas de mi alma.*





## RESUMEN

Recursos analíticos para improvisar un estándar de jazz a partir de “mambo influenciado”, Es la posición que se tiene sobre la problemática que genera un estándar de jazz a la hora de improvisar, de lo anterior debido a que los análisis que se deben realizar a una obra son evitados, desconociendo la importancia que este tiene. Teniendo como base mambo influenciado del maestro Chucho Valdez, se realizará el análisis para tenerla completamente comprendida e interiorizada y así poder realizar una mejor improvisación. Los teóricos sobre los cuales se apoya este trabajo son: Schoenberg, Harold C. Chamizo. M, Gil, P. con los cuales se tomo tres aspectos importantes a la hora de analizarla y poder ejecutar una improvisación sobre esta, primero un análisis socio-histórico que nos refleje el contexto de la obra, en segunda instancia: un análisis formal que muestre sus partes, con sus diversos centros tonales y melódicos, y por ultimo una aplicación del lenguaje dependiendo de su época y estilo; esta propuesta tiene un enfoque descriptivo se empleará las herramientas descriptivo, este documento se hace como requisito de grado y va dirigido a los estudiantes de guitarra eléctrica de la universidad de Pamplona. Se espera difundir información sobre el contexto socio histórico del estilo de la obra, dar a conocer los principios de armonía ritmo y melodía dentro de la obra y aumentar la escucha del jazz.

**Palabras clave:** Improvisación, latin jazz, recursos analíticos





## TABLA DE CONTENIDOS

CAPITULO 1 COTEXTO HISTORICO.....	11
El jazz .....	11
Latín jazz: .....	13
Estándar de jazz: .....	14
Mambo: .....	15
Mambo influenciado: .....	16
Improvisación: .....	17
Análisis musical.....	18
Lenguaje jazz .....	19
Jesús “Chucho” Valdés .....	20
Biografía .....	21
Discografía.....	29
CAPÍTULO 2 ANÁLISIS .....	35
Interpretación .....	35
Generalidades.....	36
Análisis formal:.....	38
Indicadores iniciales de partitura. ....	39
Título y nombre del compositor.....	39
Estilo .....	40
Clave .....	40
Tonalidad. ....	42
Compás .....	44
Indicadores de introducción.....	44
INTRODUCCIÓN.....	45



Indicadores de parte a y b. ....	48
Casillas de repetición .....	50
Inicio de partes .....	50
PARTE A .....	51
Análisis armónico. ....	51
Análisis melódico. ....	55
PARTE B .....	59
CODA .....	59
Indicadores de coda. ....	59
Melodía de coda. ....	60
CAPÍTULO 3 RECURSOS DE IMPROVISACIÓN .....	62
Modo de escala mayor. ....	62
Estructura de los acordes de séptima .....	63
Formación de acordes de 7ma en la guitarra .....	64
Modos de la escala menor melódica .....	65
Formación de acordes en la escala menor melódica .....	66
Dominantes secundarios .....	67
El ciclo de quintas o cuartas .....	67
Progresiones armónicas .....	69
• Funciones Armónicas:.....	69
• Tipos de Cadencias: .....	69
Progresiones armónicas estándar .....	70
Progression II – V – I.....	70
Frases de II-V7-I.....	71
La escala pentatónica .....	72





Arpegios en la improvisación .....	73
Arpegios modales .....	73
Recursos melódicos para la improvisación.....	75
La escala disminuida Tono - Semitono.....	75
Escala de tonos enteros .....	76
<b>APROVECHAMIENTO DE LOS RECURSOS EN EL ESTANDAR MAMBO INFLUENCIADO.....</b>	<b>77</b>
Tonalidad mayor .....	77
Tonalidad menor .....	78
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>80</b>
Anexos de recital .....	81
Obras del Recital.....	81
Programa de mano .....	83
Afiche.....	84
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>85</b>
Webgrafía.....	90







## INTRODUCCIÓN

El tema de este ensayo es: los recursos analíticos para improvisar en un estándar de jazz a partir de “mambo influenciado”, se hace por la problemática de los músicos a la hora de improvisar en un estándar de jazz, su finalidad es dar a conocer recursos de improvisación a partir de un análisis formal de la obra a ejecutar, donde se describan las ideas melódicas, armónicas y rítmicas. Para así dar a conocer los elementos que se puedan aprovechar de acuerdo a la obra.

Tendrá tres capítulos; comenzando con un contexto histórico que abarca toda la historia que gira alrededor de la obra, en segundo lugar, un análisis formal de la obra donde se comprenderá cada parte de ella con el fin de interiorizarla y realizar una improvisación correcta, se realizará el último capítulo que mostrará los recursos para generar una buena improvisación del tema y un apéndice donde se explicará la aplicabilidad de estos recursos en la obra mambo influenciado.

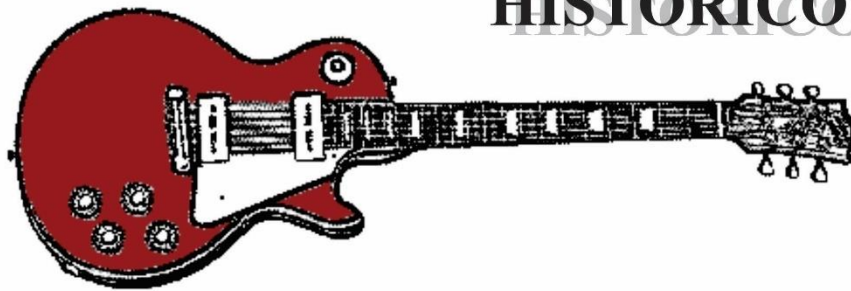


*¡Estoy comprometido!*

Universidad de Pamplona  
Pamplona - Norte de Santander - Colombia  
Tels: (7) 5685303 - 5685304 - 5685305 - Fax: 5682750 - www.unipamplona.edu.co

# Capítulo 1

## CONTEXTO HISTÓRICO



DQS is member of:



THE INTERNATIONAL CERTIFICATION NETWORK



Una universidad *incluyente* y *comprometida* con el desarrollo integral



## CAPITULO 1 COTEXTO HISTORICO

Para dar desarrollo a este documento, se hace necesario definir algunos términos esenciales, teniendo en cuenta que hablar de una improvisación en un estándar de jazz conlleva una terminología fundamental permitiendo de esta manera conocer el trasfondo del presente trabajo de grado; es por tal razón que se presenta la contextualización de la siguiente manera:

### **El jazz**

Para poder abarcar el tema del Jazz es necesario definirlo como un género musical que tuvo sus comienzos a finales del siglo XIX en Norte América, siendo más exactos en Estados Unidos, teniendo en cuenta que en ese país existe una hibridez cultural que ha permitido a través de los años crear una retroalimentación de tradiciones, creencias y estilos musicales, generando de esta manera durante esas generaciones una mezcla de culturas africanas, americanas y europeas dando inicio a este nuevo género.

Berendt, (citado por Martínez, 2010) afirma:

El jazz es una forma de música de arte que se originó en los EEUU mediante la confrontación de los negros con la música europea. La instrumentación, melodía y armonía del jazz se derivan principalmente de la tradición musical del Occidente. El



rítmico, el fraseo, la producción de sonido y los elementos de armonía del blues se derivan de la música africana. El jazz difiere de la música europea en tres elementos básicos, que sirven, todos ellos, para aumentar su intensidad: 1. Una relación especial con el tiempo, definida como swing. 2. Una espontaneidad y vitalidad de la producción musical en que la improvisación desempeña un papel. 3. Una sonoridad y manera de frasear que reflejan la individualidad de los músicos ejecutantes. (p.1).

El jazz fue extendido a nivel mundial con la llegada del siglo XX, permitiendo incorporar elementos históricos, estéticos y estilísticos, para llegar a posicionar una identidad clara consolidando de esta manera un lenguaje propio que rompería cualquier esquema hasta ese momento.

A grandes rasgos y de manera general, el Jazz, siempre se relaciona directamente con la influencia histórica de su respectivo periodo, vinculando el contexto a su propio discurso. Si anteriormente se nutrió de otros estilos para su propia metamorfosis, como en el caso del Jazz fusión, que utiliza elementos de la World music, (instrumentos electrónicos, timbres de música oriental, formas extendidas, grandes secciones de solos), o el Hard bop, que se influye por del Blues y el Góspel, estableciendo riff, o forma y armonía de los diversos tipos de Blues. En la actualidad se nutre de nuevas corrientes de pensamiento, herramientas tecnológicas y diversos aparatos, en su continuo, progresivo y sostenible despliegue. A la vez desde su propia construcción interna (parámetros musicales), el estilo posee características que lo



representan, conforman y configuran, que también se desarrollan a partir de su propio devenir. (Bascuñán, 2013, p.6)

### **Latín jazz:**

Leymarie (como se citó en Trejos 2015) afirma que “El Jazz latino resulta del enlace entre el Jazz y las músicas de América Latina y del Caribe. En el Ánimo del Público, Jazz Latino Significa Jazz de obediencia Afrocubana” (p.20) Es posible ver como este género se compone de diversos estilos musicales, como ya se expuso anteriormente el jazz es una hibridación de varias culturas que permitieron su formación. En este caso el Latín Jazz se desarrolla a través de la mezcla con la cultura latinoamericana, con una mayor procedencia de Cuba con su son y de Brasil con su bossa-nova. Sin embargo, en la actualidad el Jazz Latino se ha enriquecido y fortalecido, gracias a la influencia de ritmos provenientes de Argentina, Puerto Rico, Venezuela y Colombia, entre otros países de Latinoamérica.

Nacido en la ciudad de Nueva York donde la música latina logra una gran acogida a finales la década de los 20 y principios de los 30, en los cuales fueron adaptados diferentes temas latinos al jazz como "el manisero" grabado por Louis Armstrong. Sin embargo, fue solo hasta el inicio de los años 40 cuando se conoció oficialmente el jazz latino que en esa época no era llamado "jazz latino" sino "afro-cuban jazz" o "cubop". Trueba (como se citó en Trejos 2015, p.20)



Se puede decir que este estilo de música se reinventa a cada instante, su desarrollo sigue siendo constante, manteniéndose con un ritmo nuevo e innovador que se ejecuta según se va sintiendo permitiendo crear una perfecta armonía donde ya no se limita a una ecuación básica.

El latín jazz se diferencia del jazz tradicional en una cosa bastante notoria, reemplaza la batería por **instrumentos de percusión** más latinos como la conga, el timbal, el güiro y las claves, otra diferencia que destacan los entendidos de la música es que **el jazz se basa en un ritmo básico para el swing que se llama “Shuffle”**, el latin jazz utiliza la síncopa latina que es regida por la clave. (Alfaro, s.f. párr. 8)

### **Estándar de jazz:**

Existen ciertos tipos de obras que son muy reconocidas y se transforman en temas identificadoras del estilo musical en cada uno de los géneros musicales, así sucede con el jazz, teniendo como bases musicales ciertos temas que han sido catalogados a través de la historia como lo más identificador de cada época del jazz.

Como sucede en otros géneros, en el Jazz encontramos una serie de composiciones que forman lo que se podría denominar “repertorio clásico” y que se conocen con el nombre de Standards. No existe una lista cerrada y cualquier composición puede convertirse en uno de ellos en el momento en que



adquiere un significado especial entre los músicos que pasan a interpretarlo con frecuencia” (Luna, 2010, párr.5)

### **Mambo:**

El mambo es uno de los resultados de la evolución de la mezcla de ritmo, armonía e instrumentos realizadas a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, sus orígenes están en la mezcla de algunos motivos sincopados, provenientes del estilo del Son, con improvisaciones de otros instrumentos melódicos.

El mambo tuvo su aparición como ritmo nuevo en la última sección de la obra titulada precisamente Mambo, un danzón compuesto por Orestes López en 1937 y estrenado un año después por la orquesta Arcaño y sus Maravillas. Este ritmo de carácter sincopado era similar al utilizado por los tocadores de tres que en Cuba interpretaban el son montuno, género de la música folclórica que ya por los años veinte había conquistado la capital. (Stable, s.f. p.2)

Los antecedentes del Mambo como género musical proceden principalmente del Danzón, siendo este un ritmo y baile nacional de Cuba. Con la evolución del Jazz y los músicos latinos se empiezan a realizar combinaciones entre esas dos corrientes musicales para generar así un nuevo estilo el cual contenía la armonía representativa



del jazz con sus vueltas e imprevisiones agregándole ritmos latinos, generando así este estilo musical llamado latín Jazz en el que se encuentra inmerso el Mambo.

Ya en los primeros años de la década del cuarenta, a través de la labor de músicos como Israel (Cachao) López, Orestes López, Andrés Echevarría (Niño Rivera), Bebo Valdés y René Hernández, en sus arreglos musicales para la orquesta de Julio Cueva, esta última parte de concepción sincopada, a la que se llamaba mambo, se independiza de la forma danzón, y comienza un desarrollo propio. Se realizan entonces experimentaciones en el ritmo, la melodía, la armonía (en el uso de acordes disonantes) y la instrumentación, con cambios en las funciones musicales que tradicionalmente realizaban algunos instrumentos y la explotación de este género dentro de la orquesta jazz band, con nuevas ideas y formas de hacer, sobre todo en el tratamiento de las trompetas, trombones y saxofones, en muchos casos de influencia jazzística, y los instrumentos de percusión cubana, como la tumbadora y las pailas, entre otros. (Stable, s.f. p.2)

### **Mambo influenciado:**

El Mambo Influenciado es el estándar de Jazz que se analizará en el presente trabajo de grado, para iniciar se dará una referencia, expuesta por Niño (2013) quien afirma:







Mambo Influenciado, del álbum Tumbao All-Stars. Septiembre 1995, Grabado en San Francisco, Estados Unidos. Chucho Valdés (piano), Cachaito (contrabajo), Tata Güines (cga, perc.), Pedro Arioza (güiro), Alberto Corrales (flauta), Con una duración de 4:42 minutos. El Mambo influenciado se dio a través del desarrollo de nuevas ideas y nuevas fusiones utilizando armonías y acordes utilizados en Estados Unidos y con los patrones y células rítmicas heredadas folklóricamente por las tribus exógenas traídas por los españoles en tiempos de la conquista. Este estándar se estructura de la siguiente forma: introducción (4 compases), tiene su respectiva forma de acuerdo a la armonía seria A y A', en donde A' se desarrolla la sección de improvisación, utiliza mucho la progresión IIm7- V7-I, utiliza en los finales de la melodía un acorde V7#9 lo cual forma una tensión controlada la cual se desarrolla hacia su tónica menor (Im7). (p.4)

### **Improvisación:**

La improvisación se puede entender como aquella creación musical espontánea que se realiza sobre un estándar de jazz, teniendo como base una armonía o forma del estándar, así mismo se puede definir como Schoenberg (citado por Molina 2008) lo afirma

La improvisación es el arte de pensar y ejecutar la música simultáneamente. En cuanto la música se anota deja de ser una improvisación. Cuanto mejor sea la calidad de la mente musical y más firme la técnica, mejor será, naturalmente, la improvisación (p.86).



Es el hecho de sentir los sonidos y dejarse llevar por el ambiente sonoro en reproducción y a eso agregar una o varias líneas melódicas generando una frase o una idea, expresando allí la libertad y la forma de ver la música tocada en tiempo real, Ortiz (1950) nos deja esta frase para ser más libres a la hora de improvisar “La improvisación no constituye un recurso privativo del jazz, sino que es un elemento tan antiguo como el propio arte de combinar los sonidos.” (p.41)

### **Análisis musical**

El análisis musical es la comprensión de todas las facetas de la obra, contiene partes, armonía, melodía, ritmo y el contexto histórico de la obra. Igoa (2010) nos muestra “El concepto de análisis musical es una noción con acepciones muy diversas según la época y la procedencia académica del autor (filosofía, estética, musicología, composición, pedagogía, etc.)” (p.90). en este caso el autor trata de ver el análisis de una manera externa en cuanto a la obra teniendo en cuenta el contexto de su creación, mientras otros puntos de vista catalogan el análisis principalmente desde el interior de la obra.

El punto de vista del estudio del Análisis es la comprensión de la propia música, de la obra en sí: conocer y reconocer la organización del lenguaje utilizado (elementos y procedimientos) y las características sonoras que nos permiten



encuadrar esa obra en un contexto histórico (armonía, melodía, ritmo, timbres, cadencias, forma, etc.). (Ministerio de Educación y ciencia, 2007 p.101)

## Lenguaje jazz

La música se cataloga por estilos y por épocas, en el jazz hay algo que lo identifica por completo; esto es su lenguaje: el cual se caracteriza por sus frases melodías y su armonía a esto se le denomina lenguaje del jazz.

Una de las mayores diferencias entre el jazz y la música clásica europea tiene que ver con la formación del tono: mientras que los distintos integrantes de una sección de instrumentos en la orquesta clásica aspiran a obtener el mismo sonido de sus instrumentos, de forma tal que puedan ejecutar los pasajes del modo más homogéneo posible, los músicos de jazz aspiran a lograr un sonido propio que los distinga del resto. El criterio no es ya la "pureza" de sonido que buscan los músicos clásicos, sino lograr expresividad con el instrumento, y así se puede decir que en el jazz la expresión está por encima de la estética. (Medina, 2011, párr.7)

## Jesús “Chucho” Valdés

Es de vital importancia en este documento, hablar sobre la biografía de Jesús “Chucho” Valdés, la cual se expondrá a continuación, siendo tomada de la página



oficial del autor.

Su proyecto más reciente, Irakere 40, fue una celebración de Irakere, una banda que, con su fusión audaz de la música ritual afrocubana, afro estilos musicales populares cubanos, jazz y rock, marcó un antes y un después en el jazz latino. La extensa gira por Estados Unidos de 2015 Chucho Valdés: Irakere 40 fue acompañada por la



liberación de *Vivo en Marciac* (Jazz Village / Comanche Music) grabada en el Jazz en el festival de Marciac, en Francia a principios de ese año.

*"En nuestro primer ensayo de las antiguas piezas con esta banda lloré", dice Valdés, que para este proyecto organizó una banda de 10 piezas que comprende los miembros de su quinteto, Los Mensajeros afrocubanos que ofrecen Yaroldy Abreu, percusión, Dreiser Durruthy Bombalé, tambores batá y voz; Reinaldo Melián, trompeta, Gastón Joya, bajo y Rodney Barreto, tambores; aumentada por tres trompetas y dos saxofones. La idea no era tener un concierto de Irakere, sin embargo, dijo entonces. "Este es mi grupo, que ofrece varias generaciones de músicos cubanos, algunos de vida en Cuba, otros no, todos celebrando concepto de Irakere - hoy en día ."*

## **Biografía**

Otro importante proyecto importante, en 2015 se llevó a cabo el 9 de octubre, en su 74º cumpleaños. Valdés encabezó un histórico concierto con el pianista clásico chino Lang Lang y la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, en la Plaza de la Catedral, en La Habana, Cuba. El programa incluyó música de Tchaikovsky y Elgar, sino también George Gershwin, Ernesto Lecuona, James P. Johnson, Antonio María Romeu y Valdés.

También vale la pena destacar el reencuentro en el escenario con su viejo amigo y mentor, el guitarrista, compositor y director de orquesta Leo Brouwer, para ayudar a



cerrar el VI Festival de Música de Cámara de La Habana, Cuba, en octubre de 2014.

El concierto contó con el estreno del *Concierto de los ancestros*, para piano y orquesta, que fue escrito y dirigido por Brouwer y se dedica a Valdés.

Un mes antes, Valdés fue un artista destacado en el concierto de apertura de la temporada 2014-2015 de Jazz en el Lincoln Center. La velada también contó con el trompetista y compositor Wynton Marsalis, el cantante y percusionista cubano Pedrito Martínez y el Jazz en el Lincoln Center Orchestra. Valdés se presentó en el estreno de la suite "Ochas", escrito por Marsalis para piano, Bata, voces y orquesta.

Todos estos aspectos, así como sus conciertos en solitario, siguen ampliando el vocabulario amplio conjunto de *-borde libre* (Sin Fronteras, 2013), una grabación que ofrece sus Mensajeros afrocubanos.

Las ocho composiciones, todos menos uno nuevos originales, incluyen guiños al flamenco, la música Gnawa de Marruecos y los ritmos rituales de los Orishas, las deidades de la religión afrocubana Santería. Hay menciones de hard-bop y el danzón, pero también se hace eco de Bach, Rachmaninoff y Miles Davis - y, sin embargo, la suma total es un sonido muy personal y abierta. Es todo Chucho Valdés.

"Desde que era un estudiante tenía esta idea de tomar elementos dispares, mezclándolos y ver lo que pasó. Y poco a poco, con el tiempo, he encontrado mis caminos ", dice Chucho. "Y me encanta porque es una búsqueda que te obliga a investigar y estudiar. No es todo acerca de la música afrocubana. Siempre estoy



buscando algo nuevo. "El concepto de *Frontera-libre* " era hacer muchas cosas diferentes, pero todos en mi propio estilo. Ahora, eso es algo muy difícil de lograr ".

Dionisio Jesús "Chucho" Valdés Rodríguez, nació en una familia de músicos en Quivicán, provincia de La Habana, Cuba, 9 de octubre de 1941. Sus primeros maestros fueron su padre, el pianista, compositor y director de orquesta Ramón "Bebo" Valdés, y su madre Pilar Rodríguez, que cantaba y tocaba el piano.

A la edad de tres, Chucho ya tocaba en el piano, con las dos manos, en cualquier tonalidad, melodías que escuchaba en la radio. De hecho, hay una anécdota famosa que cuenta la historia de Bebo engañar a su amigo, el difunto Israel "Cachao" López, sobre el registro de salida, con la espalda hacia el jugador, "un joven pianista de América del Norte." Chucho tenía entonces cuatro años antiguo.

A la edad de cinco años, Chucho comenzó a tomar lecciones de piano, teoría y solfeo con el maestro Oscar Muñoz Boufartique. Continuó sus estudios en el Conservatorio Municipal de Música de la Habana, de donde se graduó a los 14 Chucho también tomó clases particulares de Zenaida Romeu, Rosario Franco, Federico Smith y Leo Brouwer.

"En su casa, tocaba jazz: la música de Ellington, Count Basie, y la banda de Glenn Miller. He tenido el privilegio. Debido a Bebo era el pianista en el Tropicana pude ver verdadera leyenda del jazz en persona. Él me llevó a ver a Nat King Cole, Errol Garner y Sarah Vaughan cuando era niño a estudiar música. ¡No se puede imaginar el



efecto que tuvo en mi vida! ¡Era enorme! ¡Mágico!

A los 15 Chucho formó su primer trío de jazz final en diciembre de 1958 trabajó como pianista en los hoteles de Deauville y San Juan en La Habana. En 1959, debutó con la orquesta Sabor de Cuba, dirigida por su padre, Bebo. Esa banda acompañó a los cantantes principales de la época como Rolando Laserie, Fernando Álvarez y Pío Leyva.

"Mi padre me enseñó todo sobre la música cubana, la música de América del Sur, el jazz, y cómo trabajar con una orquesta," recuerda Chucho. "Me dio la silla de piano, y se quedó como director, por lo que podría aprender a trabajar bajo un director de orquesta. Hicimos nuestros espectáculos y un millón de cosas con esa orquesta, que incluye espectáculos de acompañamiento en el Hilton Habana. He aprendido mucho allí. Él es mi ídolo ", hace una pausa, y luego continúa. "Él *es* mi ídolo. Él fue mi maestro. Él todavía está ".

De la vida familiar y profesional Chucho dio un giro dramático en 1960, cuando su padre se fue a trabajar en México y desde allí se trasladó a Europa, donde finalmente se estableció. Bebo Valdés nunca regresó a Cuba. (Padre e hijo volvieron a verse 18 años más tarde en el Carnegie Hall, donde Chucho fue su debut en los Estados Unidos con su grupo Irakere. La relación fue completamente restaurada en el año 2000, cuando se reunieron de nuevo para ejecutar a dúo en *la Calle 54*, una película Ganadora de un Oscar, sobre el jazz latino por el director español, Fernando Trueba.





La reunión culminó padre e hijo, musicalmente, en *Juntos para siempre*, un dúo recordingthat 2007 ganó un Grammy y un Grammy Latino. Bebo Valdés murió el 22 de marzo de 2013. Tenía 94 años.)

En los primeros años 60, Chucho trabajó como pianista en el Teatro Martí (1961), el Salón Internacional del hotel Habana Riviera (1963) y la orquesta del Teatro Musical de la Habana (1964-1967). En 1967, y tras una sugerencia de su antiguo maestro, Leo Brouwer, Chucho organizó su propio combo.

No obstante, ese mismo año se une el importante Orquesta Cubana de Música Moderna, entonces dirigida por *maestros* Armando Romeu y Rafael Somavilla. Mientras que un miembro de la orquesta, Chucho volvió a examinar la idea de un grupo pequeño y, en 1970, apareció en el Jamboree Jazz en Polonia al frente de su propio quinteto.

En 1972, después de la grabación *Jazz Batá*, un álbum que ofrece un trío de jazz inusual que comprende el bajista Carlos del Puerto y el cantante y percusionista Oscar Valdés en batá (los tambores en forma de reloj de arena tradicionales utilizados en la música ritual de los Orishas), Chucho decidió ampliar el grupo la adición de latón y atrapan tambores. Esa es la génesis, en 1973, de Irakere, una, al estilo cubano pequeña gran banda que tocaba una mezcla explosiva de jazz, el rock, la música clásica y la música tradicional cubana, incluyendo música religiosa afrocubana e instrumentos.



"Las ideas para el latón tienen que ver con el trabajo que hicimos con la Orquesta Cubana de Música Moderna, que fue una gran banda grande", dice Chucho. "Traté de imitar que con cuatro cuernos - dos trompetas, un alto y un saxo tenor - y con sólo que tratar de tener el sonido de una gran banda. Por supuesto, cuando usted tiene jugadores monstruo como Paquito D'Rivera, Arturo Sandoval, [trompeta] Jorge Varona y [saxofonista] Carlos Averhoff puede escribir lo que quiera y se ponga a funcionar. "

Irakere primero hizo su marca a nivel internacional en Finlandia en 1976. pero al año siguiente, la banda fue descubierta por Dizzy Gillespie en una visita a la Habana en un crucero de jazz que también incluyó el pianista Earl "Fatha" Hines y el saxofonista Stan Getz. En 1978, el productor Bruce Lundvall, entonces presidente de la CBS, la banda firmó para el sello. Irakere debutó, sin previo aviso, como "invitados sorpresa," en el Carnegie Hall como parte del Festival de Jazz de Newport. El destino quiso que él, el programa de esa noche también contó con pianistas Bill Evans y McCoy Tyner, dos de las principales influencias de Chucho.

Una Selección de Temas de ESE concierto y de la Actuación del grupo en el Festival de Jazz de Montreux, Suiza, conformo el Programa del cebador del disco del grupo Lanzado en los Estados Unidos. Titulado simplemente *Irakere* (CBS), la Grabación Ganó ONU GRAMMY Como Mejor Álbum de Música Latina en 1979.





Selecciones de las actuaciones de Irakere en el Carnegie Hall y en el Festival de Jazz de Montreux componen el repertorio de *Irakere* (CBS) de grabación de su debut en los Estados Unidos. El álbum ganó un Grammy como Mejor Grabación de América en 1979.

El grupo llegó a crear un cuerpo de trabajo extraordinario que incluye grandes grabaciones de baile como el *Homenaje a Beny Moré* (Pimienta, 1989) y, *Indestructible* (Sony, 1997); exploraciones de música religiosa afrocubana como *Babalú Ayé* (Bembé, 1999) con el gran cantante de música Orisha Lázaro Ros; así como ambiciosos proyectos como *Tierra en Trance* (Areito, 1983) y *Misa Negra* (Messidor, 1987)

La alineación de Irakere pasó por muchos cambios a lo largo de los años. En todo momento, Chucho se mantuvo como el uno, grande constante. Pero el éxito tiene sus costos. A excepción de la notable excursión en solitario *Lucama* (Misión, 1986), su talento como pianista fue en gran parte fuera de la vista, oscurecido por sus otras obligaciones con la banda.

Mientras tanto, en 1997, Chucho ganó su segundo Grammy por su trabajo en *La Habana* (Verve) como miembro del Crisol del trompetista Roy Hargrove. Al año siguiente, aunque no por completo dejando detrás de Irakere, Chucho comenzó una carrera paralela como solista y líder cuarteto, en busca de mayores oportunidades para explorar y mostrar su juego.



"Veinticinco años con la misma banda es mucho tiempo", dijo Chucho en el momento. "He estado esperando para jugar en solitario y con un cuarteto desde hace algún tiempo. Mi trabajo como pianista solista se diluye en Irakere. Mi trabajo en el grupo es ser el compositor, arreglista y director musical, y eso es un papel completamente diferente".

Chucho se quedó con Irakere hasta 2005.

El período fecundo que siguió se destaca por álbumes como *Solo Piano* (Blue Note, 1991), *Solo: Live in New York* (Blue Note, 2001) y *las nuevas concepciones* (Blue Note, 2003), así como las grabaciones del cuarteto tales como *Bele Bele en la Habana* (Blue Note, 1998), *Briyumba Palo Congo* (Blue Note, 1999) y *Live at the Village Vanguard* (Blue Note, 2000), la captura de una actuación que cuenta con la hermana de Chucho, cantante Mayra Caridad Valdés. La grabación ganó un Grammy por Mejor Álbum de Jazz Latino.

También hubo premios Grammy por el ya mencionado *Juntos para siempre* (Calle 54, 2007), la grabación dúo con Bebo; y para los *pasos de Chucho* (Comanche, 2010), presentando su nuevo grupo, los Afro-Cuban Messengers.

En total, Chucho ha ganado cinco premios Grammy y tres Grammy Latinos.



## Discografía

- **Border-Free** (Comanche/Harmonia Mundi, 2013) Chucho Valdés & The Afro-Cuban Messengers BUY NOW
- **Chucho's Steps** (Comanche/Harmonia Mundi, 2010) Chucho Valdés & The Afro-Cuban Messengers. \*Grammy® Best Latin Jazz Album
- **El Último Trago** (Casa Limón, Warner Music, 2009) Concha Buika & Chucho Valdés con cuarteto y Javier Limón. Chucho Valdés piano y arreglo
- **Juntos Para Siempre** (Calle 54, Sony BMG, 2009) Bebo y Chucho Valdés, pianos. \*Grammy® Best Latin Jazz Album \*Latin Grammy® Best Latin Jazz Album
- **Clásicos Cubanos** Chucho Valdés en Vivo (Comanche, 2007) Chucho Valdés, piano.
- **Colore Ma Vie** (EMI, 2007) Charles Aznavour, Chucho Valdés y cuarteto.
- **Canto a Dios** (Sello Autor, SGAE, España, 2007) Chucho Valdés y La Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba.
- **Más Allá de Todo** (PM Records, 2007) Chucho Valdés y Pablo Milanés.
- **Cancionero Cubano** (EGREM, 2005) Chucho Valdés, piano solo
- **Teatro Colón** (Mutis, 2003) Chucho Valdés, piano solo.
- **New Conceptions** (Blue Note, 2003) Chucho Valdés, cuarteto e invitados. Chucho Valdés piano y dirección. \*Latin Grammy® Best Latin Jazz Album
- **Fantasia Cubana** Variations on Classical Themes (Blue Note, 2002) Chucho Valdés, piano solo.



- **Canciones Inéditas** (EGREM, 2001) Chucho Valdés piano solo. \*Latin Grammy® Best Pop Instrumental Album
- **Calle 54. Banda sonora** (EMI, España, 2000) Varios Artistas. Dos temas: uno solo piano y el otro un dúo de pianos con su padre, Bebo Valdés.
- **Live at Village Vanguard** (Blue Note, 2000) Chucho Valdés y cuarteto con Mayra Caridad Valdés. \*GRAMMY® Best Latin Jazz Recording
- **Briyumba Palo Congo** (Blue Note, 1999) Chucho Valdés, cuarteto y voces
- **Solo. Live in New York** (Blue Note, 1998) Chucho Valdés, piano. (Grabado en el Lincoln Center)
- **Bele Bele en la Habana** (Blue Note, 1998) Chucho Valdés y cuarteto.
- **Desafíos** (Nubenegra, España, 1997) Chucho Valdés y Omara Portuondo.
- **Lo Mejor de la Timba Cubana** (EGREM, 1996) Chucho Valdés con invitados incluyendo a Merceditas Valdés, Rubén González y Frank Emilio Flynn.
- **Chucho Valdés Live** (At the Hostos Center, Bronx, NY) (BAT Discos, 1996; RMM, 1998) Chucho Valdés, piano y gran banda.
- **Pianissimo** (Art Color, Venezuela; 1994) Chucho Valdés, piano solo.
- **Solo Piano** (Blue Note, 1991) Chucho Valdés, piano. (Incluye un tema con cuarteto)
- **Straight Ahead** (Jazz House, 1988) Chucho Valdés & Arturo Sandoval. (Con cuarteto)
- **Lucumí** (Messidor, 1986) Chucho Valdés piano solo.



- **Invitación** (Areíto/EGREM, 1986) Chucho Valdés y su Quinteto de Jazz. (Un lado de piano solo, y el otro lado con quinteto)
- **Tema de Chaka** (Areíto/EGREM, 1981) Chucho Valdés y quinteto.
- **Piano I** (Love Records, Finlandia, 1976) Chucho Valdés, piano solo. (Primera grabación de solo piano de Chucho)
- **Jazz Batá** (Areíto, 1972) Chucho Valdés con Carlos del Puerto, bajo, y Oscar Valdés, percusión afro-cubana y voz.
- **Jazz Jamboree 70** (Polskie Nagrania) Chucho Valdés y el Quinteto de la Orquesta Cubana de Música Moderna
- **Chucho Valdés** (Areíto/EGREM, 1966) Chucho Valdés y quinteto.
- **Pianoforte** (Areíto, 1965) Chucho Valdés, Felo Vergaza, Rafael Somavilla, pianos.
- **Guapachá en La Habana** (Areíto/EGREM, 1965) Amado Borcelá "Guapacha" con Chucho Valdés y su combo.
- **Descarga Vol. II** (EGREM, 1964) Jesús Valdés y su combo
- **Descarga Vol. I** (EGREM, 1964) Jesús Valdés y su combo (\*Incluye la primera grabación de "Mambo Influenciado")
- **CHUCHO VALDÉS & IRAKERE** (1973-2005) 30 Años (EGREM, 2004) Chucho Valdés & Irakere. (La última grabación oficial de Irakere)
- **Babalú Ayé** (EGREM, 1997) Chucho Valdés & Irakere con Lázaro Ros.
- **Boleros Inigualables** (Velas, 1996) Chucho Valdés & Irakere.



- **Live in Cuba. Ivan Lins, Chucho Valdés & Irakere** (EGREM, 1996) Ivan Lins, Chucho Valdés & Irakere
- **Encuentro con Cuba** (World Pacific, 1991) Irakere.
- **Indestructible** (Art Color, Venezuela) Irakere
- **Live at Ronnie Scott's** (World Pacific, 1991) Irakere.
- **Silvio Rodríguez and Irakere en Chile** (EGREM, 1990) Silvio Rodríguez e Irakere.
- **Felicidad Live at Ronnie Scott's** (JazzHouse, 1989) Irakere.
- **Exuberancia Live at Ronnie Scott's** (JazzHouse, 1988) Irakere.
- **The Legendary Irakere in London** (JazzHouse, 1988) Irakere.
- **Catalina** (Messidor, 1986) Irakere.
- **Misa Negra Misa Negra** (Messidor, 1986-87) Irakere.
- **Bailando Así** (EGREM, 1985) Irakere.
- **Tierra En Trance** (EGREM, 1983) Irakere.
- **Calzada del Cerro** (Areíto/EGREM, 1983) Irakere.
- **Irakere** (Areíto/EGREM, 1982) Irakere.
- **Para Bailar Son** (Areíto/EGREM, 1981) Irakere.
- **Irakere** (CBS, 1979) Recorded in New York City. Irakere.
- **Havana Jam Vol. I y II** (Columbia, 1979) En vivo en el Teatro Karl Marx, La Habana, Cuba. Irakere.
- **Irakere En Vivo** (Areíto/EGREM, 1978) En vivo en el Cine Teatro 23 y 21. Irakere.





- **Irakere** (Columbia, Areíto/EGREM, 1978) En vivo en Newport, New York, y Montreux, Switzerland. \*GRAMMY® Best Latin Jazz Recording
- **Leo Brower & Irakere Concierto en el Teatro Karl Marx** (EGREM, 1978) Leo Brower e Irakere.
- **Grupo Irakere** (Love Records/EGREM, Finlandia, 1976) Irakere.
- **Recital en el Teatro Amadeo Roldán** (Areíto/EGREM, 1974) Irakere.

#### SELECTED DISCOGRAPHY CHUCHO VALDÉS AS SIDEMAN

- **Roy Hargrove's Crisol** (Verve, 1997) Roy Hargrove's Crisol. Chucho Valdés, piano. \* GRAMMY® Best Latin Jazz Performance
- **Que linda es Cuba** (Areíto/EGREM, 1968) Orquesta Cubana de Música Moderna. Chucho Valdés, piano.
- **Orquesta Cubana de Música Moderna** (Areíto/EGREM, 1966) Orquesta Cubana de Música Moderna. Chucho Valdés, piano.
- **Mucho Sabor** (Sabrocuba-Palladium, 1960) Bebo Valdés y su Orquesta Sabor de Cuba. Chucho Valdés, piano.
- **Mayajigua** (Panart, 1957) Bebo Valdés y su Orquesta Sabor de Cuba. Chucho Valdés, piano.

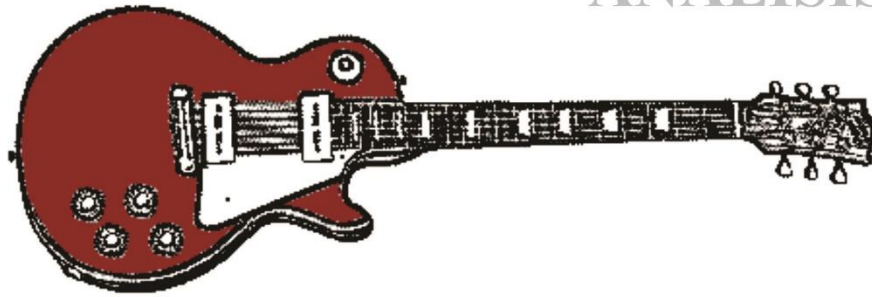


*¡Estoy comprometido!*

Universidad de Pamplona  
Pamplona - Norte de Santander - Colombia  
Tels: (7) 5685303 - 5685304 - 5685305 - Fax: 5682750 - www.unipamplona.edu.co

# Capítulo 2

## ANÁLISIS



DQS is member of:



Una universidad *incluyente* y *comprometida* con el desarrollo integral



## CAPÍTULO 2 ANÁLISIS

### ANÁLISIS DE LA OBRA “MAMBO INFLUENCIADO”

#### Interpretación

Mambo influenciado se presta para tocar de diversas maneras, diferentes estilos y/o a diferente tiempo, lo más recomendable es escuchar todas las versiones posibles y escoger la manera en la cual se desee interpretar.

Ya escogiendo el sonido deseado se aconseja empezar a encontrar los posibles problemas tanto armónica, melódica y rítmicamente, para ello es necesario realizar una investigación breve de su época su estilo y que desea resaltar la obra primordialmente, se pasara a un análisis formal el cual nos mostrara la totalidad de la obra y sus infinitas posibilidades.

**TÍTULO DE LA OBRA:** Mambo influenciado.

**COMPOSITOR:** Jesus “chucho” Valdez

**FECHA:** 1964

**ÁLBUM:** Descarga Vol. I, Jesús Valdés y su combo, (EGREM, 1964)

**FORMA:** Introducción, A, A, B, Coda



**ESTILO:** Guaracha, Mambo, Jazz Latino.

**FORMATO ORIGINAL:** Piano, Contrabajo, Percusión latina. (Timbales, Guacharaca, Congas y claves)

**FORMATO A INTERPRETAR:** Guitarra, Saxofón, Piano, Contrabajo, Batería, Congas,

### **Generalidades.**

Mambo influenciado es una de las composiciones más famosas del maestro Chucho Valdés quien es el más grandes exponente de la música cubana, teniendo cinco premios Grammy en 14 nominaciones, sus instrumentaciones originalísimas a piezas populares, son consideradas un aporte de gran significado para el desarrollo musical cubano. (William, 2009).

Es tan reconocida la obra que se ha catalogado como un estándar de jazz, formando parte de un selecto grupo de obras las cuales se organizan y agrupan en los libros más utilizados de los músicos de este género llamados Real Book.

Mambo influenciado está compuesto por 4 partes que están distribuidas de la siguiente manera:





¡Estoy comprometido!

- Introducción (Azul)
- Parte A (Morado)
- Parte B (Amarillo)
- Coda (Rojo)

### Mambo Influenciado

Guaracha (Latin Jazz Style) J = 188  
(2-3 Clave) Jesús "Chucho" Valdés

(perc. RH) NC  
(facet)  
(bs. & pn LH)

**A** (Time)  
(horns)  
D<sub>Mi</sub><sup>7</sup> E<sub>Mi</sub><sup>7(b5)</sup> A<sup>7</sup> D<sub>Mi</sub><sup>7</sup> A<sub>Mi</sub><sup>7(b5)</sup> D<sup>7(b9)</sup>  
(tumbao de montuno)  
G<sub>Mi</sub><sup>9</sup> E<sub>Mi</sub><sup>7(b5)</sup> A<sup>7</sup> D<sub>Mi</sub><sup>7</sup> D<sub>Mi</sub><sup>b7</sup> C<sub>Mi</sub><sup>7</sup> F<sup>7(b9)</sup>  
B<sub>Mi</sub><sup>b9</sup> E<sub>Mi</sub><sup>7(b5)</sup> A<sup>7(b5)</sup> D<sub>Mi</sub><sup>7</sup> A<sup>7(b9)</sup> A<sup>7(b9)</sup> (1st solo begins)  
**B** (Solos)  
D<sub>Mi</sub><sup>7</sup> E<sub>Mi</sub><sup>7(b5)</sup> A<sup>7</sup> D<sub>Mi</sub><sup>7</sup> A<sub>Mi</sub><sup>7(b5)</sup> D<sup>7</sup> G<sub>Mi</sub><sup>7</sup> E<sub>Mi</sub><sup>7(b5)</sup> A<sup>7</sup>  
D<sub>Mi</sub><sup>7</sup> C<sub>Mi</sub><sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sub>Mi</sub><sup>b9</sup> E<sub>Mi</sub><sup>7(b5)</sup> A<sup>7</sup> D<sub>Mi</sub><sup>7</sup> A<sup>7(b9)</sup>  
After solos, D.S. al Coda (with repeat)

NC D<sub>Mi</sub><sup>6/9</sup>  
tutti

©1986 Juan "Chucho" Valdés. Used by Permission

DQS is member of:



THE INTERNATIONAL CERTIFICATION NETWORK





### **Análisis formal:**

El análisis formal sirve para expandir la obra y conocerla en su totalidad, se hace indispensable conocer su contenido formal, melódico, armónico y rítmico para poder planear con anterioridad una mejor improvisación,

En primer lugar, tenemos la obra y su información adicional que debemos aprovechar, la partitura muestra las dos claves (Sol y Fa), mostrando en la mano izquierda o pentagrama inferior (clave de Fa) la armonía de dicho tema. Sirviendo como partitura de piano, pero al mismo tiempo indica todo lo que una banda puede hacer.

Se empezará a analizar cada una de las 4 partes que están distribuidas de la siguiente manera: Introducción, Parte A, Parte B y Coda con sus respectivos indicadores, ritmo, melodía, frases, armonía y organización de la obra para tenerla comprendida en su totalidad y así proceder a los recursos de improvisación.

## Indicadores iniciales de partitura.

En la siguiente figura encontraremos la primera información que nos da la obra, los cuadros en sus diversos colores indicarán cada cosa que esta nos muestra.

**Mambo Influenciado**

Guaracha (Latin Jazz Style)  $J = 188$

(2-3 Clave)

Jesús "Chucho" Valdés

(pn. RH)

(perc. tacet) NC

(bs. & pn. LH)

## Título y nombre del compositor.

Vemos en los cuadros vino tintos el nombre de la obra y su compositor, esto es muy común de todas las partituras en su comienzo.

**Mambo Influenciado**

Style)  $J = 188$

Jesús "Chucho" Valdés



## Estilo

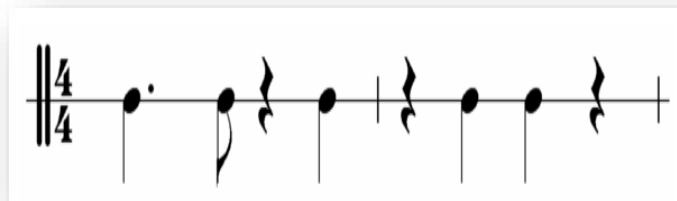
En el cuadro amarillo vemos el estilo de la obra, el cual indica “Latin Jazz” y su subgénero al comienzo que sería una guaracha. En último lugar se aprecia un tiempo el cual es aconsejable mas no obligatorio, pues como se cita en párrafos anteriores su ritmo puede ser determinado por la interpretación que se le quiera dar a la obra, en este caso la partitura nos muestra: negra igual a 188 pulsaciones por minuto.



## Clave

En el cuadro verde dice “2-3 Clave” ya que en la música latina las claves más conocidas son: 3-2 y 2-3.

La clave 3-2 se usa en el son, el son montuno, la guaracha y otros ritmos; es la base de la salsa.



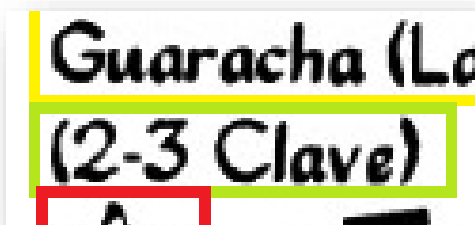




La clave 2-3 o clave de rumba, también llamada clave negra, se diferencia de la clave de son en sólo un tiempo. Aparece en los tres estilos principales de rumba (guaguancó, columbia y yambú), en la conga, así como en la timba o salsa cubana moderna.



En esta obra ya encontramos particularidades con la clave y es que la clave es 2-3 y el ritmo es una guaracha, siendo más utilizada la clave 3-2 en este ritmo, pero gracias a la genialidad del maestro Chucho Valdés se puede acomodar perfectamente de acuerdo a cada nota melódica la clave 2-3 sin alterar el ritmo de la obra.



## Tonalidad.

Lo siguiente a tener en consideración vendría siendo la tonalidad general de la obra ya que en la armadura se ve una alteración de Bb lo que nos indicaría de que podría ser F mayor o D menor tonalmente hablando



Para poder determinar exactamente la tonalidad de la obra se debe apreciar su armonía, identificando su centro tonal y su dominante, también revisar la línea melódica aclarará la tonalidad buscada.



En el anterior grafico se puede mirar la melodía en el sistema superior y la armonía en el sistema inferior. se empezará por la armonía la cual nos muestra un acorde inicial de Dm7 el cual se muestra antecedido por un acorde de séptima que sería un acorde dominante siendo en este caso A7, este dominante se repite al final del tema en la casilla de repetición No 1 evidenciando su calidad de dominante para empezar el tema en la tonalidad de Dm.

En los cuadros verdes existe unos cambios de tonalidad; el primer cuadro ubicado en el compás 4 y 5 del tema nos lleva a Gm, generado por el famoso II – V – I representativo del jazz, en este caso Am7b5 - D7b9 – Gm9, el segundo cambio armónico empieza en el último tiempo del compás No 7 del tema llegando a Bb, siendo allí Cm7 - F7 - Bbmaj9, pero inmediatamente regresa a la tonalidad inicial con otro II-V-I es decir Em7b5 – A7b5 – Dm7.

En el sistema superior donde encontramos la melodía, afirmaremos totalmente la tonalidad de la obra que es Dm gracias a las alteraciones usadas durante el tema pues muestra una escala menor armónica alterando el séptimo grado para transformarlo en sensible, en la figura están enmarcadas en un cuadro azul. Las demás alteraciones que se muestran en un cuadro violeta corresponden a los cambios tonales dela obra, pues se presentan solo cuando el tema varía su centro tonal.

## Compás

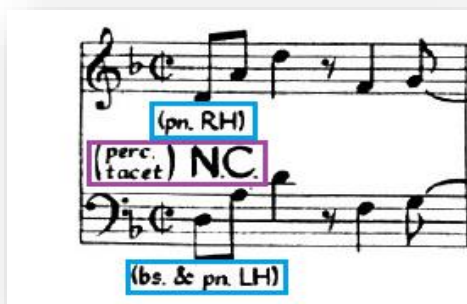
La obra es llevada con compas partido, el compás partido es el más usado en la música latina pues es como un 4/4 pero al doble de tiempo y sintiéndolo como un 2/2, aclara que cada compás de la obra levara 4 negras, pero se asumirán como 2 tiempos en cada compás.



## Indicadores de introducción.

Los que se aprecia al inicio de la obra es la introducción y en esta aparecen unas especificaciones, aunque no son obligatorias de hacer a causa de la interpretación que se le valla a dar, muestra la versión del autor sobre la introducción especificando en los cuadros azules y morado su forma de interpretar. En el sistema superior dice “pn, RH” indicando al instrumento piano interpretar este sistema con la mano derecha (Right Hand), el sistema inferior señala “bs. & pn, LH” agregando a esta introducción el instrumento: bajo (bs) al tiempo con la mano izquierda del pianista (Left Hand).

Entre los dos sistemas aparece entre paréntesis “perc. tacet”, perc: percusión y tacet: en silencio o no tocar. Las siglas N.C. en ingles “no chord” que traduce no acordes o sin acordes, solo la melodía.



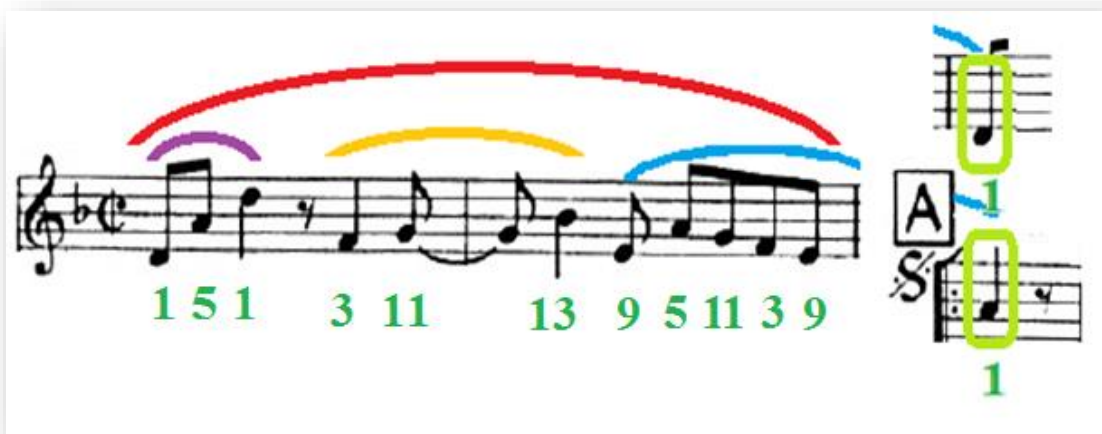
## INTRODUCCIÓN.



La introducción está compuesta por cuatro (4) compases, tiene una frase indicada con la línea roja que abarca dos (2) compases, esta se repite de una manera repetitiva cada dos compases y se realiza en los registros graves y agudos, el

inicio de la frase es “Tético” por empezar en el tiempo fuerte del compás coincidiendo con el acento, tiene un “contorno ondulado” ya que la melodía oscila suavemente, el final de la frase , dentro de esta frase encontramos tres semifrases que son: una pregunta indicada con la línea morada, una respuesta con la línea amarilla y una cadencia indicada con la línea azul, la terminación de la frase coincide con el acento del compás siguiente siendo así “masculina” . .

La pregunta indicada con la línea morada tiende a ser un motivo rítmico ya que en la respuesta se percibe una expansión y adición en las dos primeras notas, una respuesta con la línea amarilla y una cadencia indicada con la línea azul



La melodía de esa frase indicada con los números verdes, corresponde a cada salto interválico desde la tonalidad que es Re menor, comienza desde su primer grado saltando a un intervalo de 5ta y luego uno de 8va teniendo así una célula motívica como pregunta indicada con la línea morada. La siguiente semifrase señalada con una línea amarilla, inicia desde el 3er grado se podría visualizar una imitación de la anterior semifrase frase aunque comenzando con “aumentación” ya que se transforma en una negra en comparación de la corchea inicial de la semifrase anterior, en su segunda nota la cual es una 4ta para la tonalidad y un intervalo de 2da mayor con la anterior nota, se podría decir que contiene una “adición” ya que se agrega una corchea que está ligada generando así un tiempo completo y concluyendo en una preparación para la semifrase cadencial con 6ta de la tonalidad. La ultima semifrase



marcada con la línea azul es cadencial por empezar en una 2da y realizando un descenso en corcheas desde la 5ta hasta la 2da para concluir en una tónica en los siguientes compases, esta nota final de los cuadros verdes, Según Fernández (s, f) es una forma de conseguir un flujo ininterrumpido en la melodía es a través de la “elisión cadencial” que consiste en fusionar el final de una frase musical con el comienzo de la siguiente (p.9).

### **Indicadores de parte a y b.**

Estos indicadores ubican el tema y que se debe hacer en cada ubicación, empezando por lo señalado en los cuadros rojos los cuales muestran las letras A y B mostrando que hay dos partes grandes dentro de la obra, esto sin contar la introducción y la coda que se presentan.

En el tema A aparecen en el cuadro morado “time” y “horns” en su inicio, indicando que el tema regresa a su tiempo original por si la introducción se ha interpretado más rápido o más lento.



**A** (Time)

(horns)

(tumbao & montuno)

$D_{MI}^7$   $E_{MI}^{7(b5)}$   $A^7$   $D_{MI}^7$   $A_{MI}^{7(b5)}$   $D^{7(b9)}$

$G_{MI}^9$   $E_{MI}^{7(b5)}$   $A^7$   $D_{MI}^7$   $D_{bMI}^7$   $C_{MI}^7$   $F^{7(9)}$

$B_{bMA}^9$   $E_{MI}^{7(b5)}$   $A^{7(b5)}$   $D_{MI}^7$   $A^{7(9)}$   $A^{7(9)}$

**B** (Solos)

$D_{MI}^7$   $E_{MI}^{7(b5)}$   $A^7$   $D_{MI}^7$   $A_{MI}^{7(b5)}$   $D^7$   $G_{MI}^7$   $E_{MI}^{7(b5)}$   $A^7$

$D_{MI}^7$   $C_{MI}^7$   $F^7$   $B_{bMA}^9$   $E_{MI}^{7(b5)}$   $A^7$   $D_{MI}^7$   $A^{7(9)}$

After solos, D.S. al Coda (with repeat)

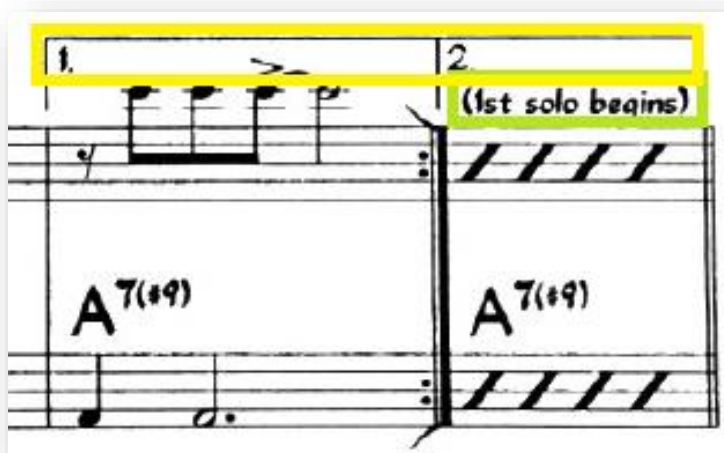
NC  $D_{MI}^{6/9}$

tutti

la palabra horns que significa cornos asevera que debería ser interpretado por un instrumento de viento ya sea un saxo, trompeta, flauta o cualquiera de acuerdo al formato que se vaya a dar en la interpretación.

## Casillas de repetición

El cuadro amarillo nos muestra unas casillas de repetición para la parte A generando que la melodía del tema principal se repita dos veces con un leve cambio en el final de esta, este podría generar una A' (A prima), en la segunda casilla aparece en un cuadro verde "1st solo begins" que significa que ese compás será interpretado solo por el primer instrumento que valla a improvisar en el tema B.



## Inicio de partes

Al inicio de cada parte se resalta en el cuadro verde una indicación dada por el compositor, en la parte A aparece "tumbao de montuno" lo cual muestra la expresión que desea el maestro Valdés siendo este un subgénero del Son el cual es abarcado por el Latin,

En la parte B aparece la palabra “solo” dando a entender que esta parte es solo para la improvisación de cada uno de los instrumentos que la vayan a realizar manteniéndose en esta parte hasta que todos hayan soleado.

### PARTE A

La parte a consta de 12 compases y una casilla de repetición la cual hace que esta se repita dos veces siendo el fin de la segunda repetición, la antesala de la parte B.

Se mostrará un análisis de esta parte mirando primera mente su parte armónica y luego su parte melódica,

### Análisis armónico.

Se revisarán los acordes diatónicos pues estos son los que pertenecen a la tonalidad que es Dm teniendo en cuenta que grado es.

**ACORDES DIATÓNICOS**

**A**

En el primer compás de la parte A, se empieza en el primer grado como es acostumbrado seguido de una progresión armónica estándar de II – V – I, esta es muy utilizada en el jazz repitiéndose en esta parte 2 veces más, primero en el compás 6 de esta parte y por último en el compás 10 y 11 de esta parte, al final de cada vuelta de A, el intimo compas que está en las dos casillas de repetición muestra una cadencia autentica, concluyendo la parte A en el V grado con una séptima y una novena

sostenida para resaltar los tres Do consecutivos de la melodía en este caso el acorde sería A7#9.

**DOMINANTES SECUNDARIOS**

The image shows a musical score for a piece titled "DOMINANTES SECUNDARIOS". It consists of three systems of music, each with a melodic line and a chord line. The first system starts with a section labeled "A (Time)" and "(horns)". The chord progressions are:  $D_{MI}^7$ ,  $E_{MI}^{7(b5)}$   $A^7$ ,  $D_{MI}^7$ , and  $A_{MI}^{7(b5)}$   $D^{7(+9)}$ . The second system continues with:  $G_{MI}^9$ ,  $E_{MI}^{7(b5)}$   $A^7$ ,  $D_{MI}^7$ ,  $D_{bMI}^7$   $C_{MI}^7$ , and  $F^{7(+9)}$ . The third system includes:  $B_{bMA}^9$ ,  $E_{MI}^{7(b5)}$   $A^{7(b5)}$ ,  $D_{MI}^7$ ,  $A^{7(+9)}$ , and  $A^{7(+9)}$ . Secondary dominants are highlighted in pink:  $A_{MI}^{7(b5)}$ ,  $F^{7(+9)}$ , and  $A^{7(+9)}$ . Arrows point to these chords. The score also includes a first ending and a second ending labeled "(1st solo begins)".

En mambo influenciado aparecen dos centros tonales más, aparte de la tonalidad de la obra, esto se distingue por sus dominantes secundarios los cuales estas resaltados en la imagen con color rosa, estos dominantes tiene una preparación y una conclusión que se realizan de la manera más conocida del jazz y es el II – V - I, en estos casos serian: en primer lugar, el compás 4 y 5 de la parte A, un Am7b5 como

preparación, un D7b9 como dominante y un Gm9 como conclusión. El último aparece al finalizar el compás 7 como un Cm7 seguido de la dominante en el compás 8 con un Fa7 con 9na agregada y concluyendo en el compás 9 con Bbmaj9.

**MOVIMIENTO CROMÁTICO**

Faltando un acorde por analizar se llega a la conclusión que es un movimiento cromático pues desciende medios tonos empezando desde el Dm7 hasta llegar al Cm7, teniendo como enlace entre estos el acorde de Dbm7 tal y como lo explica Robles (s,f) “La Armonía Cromática ha sido utilizada por los compositores para aportar color e interés. Sin embargo, por su oposición a la Armonía Diatónica, su uso puede resultar a veces complejo.” (p. 16-1)

## Análisis melódico.

El análisis melódico está en la mayoría de las obras relacionado con su análisis armónico siendo a este tema conexo también, encontramos en los análisis melódicos unas frases principales que derivan semifrases más pequeñas y estas motivos o células.

El tema A de mambo influenciado cuenta con 4 frases, cada una de aproximadamente 3 compases y a su vez cada frase cuenta con dos semifrases.

The image displays a musical score for 'Mambo Influenciado' with melodic analysis. The score is divided into three systems, each containing a melodic line and a corresponding harmonic line. The first system starts with a blue phrase 'F' and contains two green semifrases 'SF'. The second system continues with a red phrase 'F' and two green semifrases 'SF'. The third system features a blue phrase 'F' and two green semifrases 'SF', ending with a first ending and a second ending marked '(1st solo begins)'. The harmonic line below the melodic line shows chords such as D<sub>Mi</sub><sup>7</sup>, E<sub>Mi</sub><sup>7(b5)</sup>, A<sup>7</sup>, D<sub>Mi</sub><sup>7</sup>, A<sub>Mi</sub><sup>7(b5)</sup>, D<sup>7(b9)</sup>, G<sub>Mi</sub><sup>9</sup>, E<sub>Mi</sub><sup>7(b5)</sup>, A<sup>7</sup>, D<sub>Mi</sub><sup>7</sup>, D<sub>Mi</sub><sup>7</sup>, C<sub>Mi</sub><sup>7</sup>, F<sup>7(b9)</sup>, B<sub>Mi</sub><sup>9</sup>, E<sub>Mi</sub><sup>7(b5)</sup>, A<sup>7(b5)</sup>, D<sub>Mi</sub><sup>7</sup>, A<sup>7(b9)</sup>, and A<sup>7(b9)</sup>.

En la anterior imagen se puede apreciar las frases con la letra “F”, están de color azul las que son preguntas y de color rojo las que son respuestas o cadenciales. Estas frases cuentan con dos semifrases cada una explicita con el color verde. Se explicará frase por frase con su contenido melódico analizado.

The image shows a musical score for a phrase labeled 'F'. The phrase is divided into two semifrases, 'SF1' and 'SF2', indicated by green brackets. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the bass line shows chords: Dmi7, Emi7(5), A7, Dmi7, and Ami7(5). Fingerings are indicated in red below the notes: 5, 1 9 3 1 3, 9 3 11 7#, 5, 1 7# 1 9 3 9 3 11, 5. A box labeled 'A' is at the start of the staff.

De la primera frase se puede decir que es antecedente pues genera una pregunta con sus 2 semifrases marcadas con líneas verdes, la primera semifrase contiene dos células rítmicas con distintos intervalos y una aumentación de la última figura con un puntillo.



En la segunda frase podemos decir que sería el consecuente de la frase anterior ya que presenta dos cadencias en dos tonalidades distintas dado así, una respuesta a la frase anterior. También tiene dos semifrases cada una de estas en una tonalidad

En la tercera frase también podemos ver que es antecedente, está compuesta por dos semifrases y una anticipación desde el compás anterior con el 4° de la tonalidad que vendría siendo una preparación para ese F7(9) la 9na como lo indica el acorde.

La última frase sería la consecuente de la anterior siendo en este caso la cadencia final de la parte A ya realizada en su tonalidad, cuenta con dos semifrases en la primera vuelta de repetición y con una sola en la segunda reproducción ya que salta a la casilla No 2 y presenta una indicación que traduce al primer solista interpretar en silencio la frase que desee.

## PARTE B

La parte B se usa para improvisar sobre la armonía de la parte A así que contiene el mismo círculo de acordes solo obviando el acorde cromático que se utilizaba para ir al Cm7.

Al comenzar la parte se logra ver la indicación “solos” por lo tanto la parte B no contiene melodía. Al terminar se cita el orden de la obra después de esta parte B, llevándonos al signo que está en la parte A par luego saltar a la Coda.

## CODA

### Indicadores de coda.

Los indicadores de coda me muestran cuando tengo que ir a ella teniendo una preparación, el letrero “after solos, D.S. al Coda (with repeat)” que se muestra al final de la parte B, nos muestra al traducir sus términos musicales que después de los solos iremos desde el signo (ubicado al comienzo de la parte A), regresando al tema sin olvidar sus casillas de repetición y en la segunda vuelta saltar del signo que se encuentre en el compás No 15 al signo de que esta en el principio de la coda.

**Melodía de coda.**

En la coda encontramos la frase final la cual tiene la indicación de tocar solo la melodía sin acordes, presenta una cadencia q en el último compás es interpretada por todos indicado por el tutti. También esta indicados unos acentos que pueden ser interpretados por la percusión.



*¡Estoy comprometido!*

Universidad de Pamplona  
Pamplona - Norte de Santander - Colombia  
Tels: (7) 5685303 - 5685304 - 5685305 - Fax: 5682750 - www.unipamplona.edu.co

# Capítulo 3

## RECURSOS DE IMPROVISACIÓN



DQS is member of:



THE INTERNATIONAL CERTIFICATION NETWORK



Una universidad *incluyente* y *comprometida* con el desarrollo integral



## CAPÍTULO 3 RECURSOS DE IMPROVISACIÓN

Este capítulo mostrará los recursos técnicos más conocidos para la improvisación, se deberá tener en cuenta los análisis anteriormente presentados de la obra, ya que estos son de vital importancia para distinguir la armonía de la obra y así poder implementar los recursos correspondientes.

### **Modo de escala mayor.**

El concepto de modo surge en la Grecia Clásica (siglos V y IV a.C.), dando lugar a los 7 modos principales actuales: Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico y Locrio. Están configurados diatónicamente (5 tonos y 2 semitonos). Al igual que las escalas diatónicas, contienen dos tetracordos. La posición de los semitonos es la que caracteriza a cada modo. A efectos prácticos de identificación podemos considerar los modos como las escalas construidas sobre los grados de una tonalidad en su modo mayor. (Mateu, s,f p.5)

En el análisis anterior de la obra se muestra los centros de la obra cada uno con un círculo de ciertos grados, estos modos, de manera elemental se pueden usar en cada grado su modo correspondiente



*¡Estoy comprometido!*

### Estructura de los acordes de séptima

CIFRADO	NOMBRE	ESTRUCTURA	MODO
<b>Cmaj7</b>	Do mayor 7ma	3M + 3m +3M	JONICO
<b>Dm7</b>	Re menor 7ma	3m + 3M + 3m	DORICO
<b>Em7</b>	Mi menor 7ma	3m + 3M + 3m	FRIGIO



<b>Fma7</b>	Fa Mayor 7ma	3M + 3m +3M	LIDIO
<b>G7</b>	Sol 7ma	3M + 3m +3m	MIXOLIDIO
<b>Am7</b>	La menor 7ma	3m + 3M + 3m	EOLICO
<b>Bm7(b5)</b>	Si menor 7ma con b5	3m +3m + 3M	LOCRIO

### Formación de acordes de 7ma en la guitarra

Si añadimos una tercera a cualquier triada obtendremos un acorde de séptima. Damos este nombre debido al intervalo de séptima que se forma con relación a la fundamental. Podemos formar acordes de séptima sobre cada uno de los grados de las escalas mayores y menores. Para identificarlos, analizamos la triada y el intervalo de séptima que forman el acorde. (Universidad Técnica Federico Santa María, s,f, p.36)

DO MAYOR NATURAL

IMaj7 IIIm7 IIIIm7 IVMaj7

V7 VIIm7 VIIIm7 (b5) IMaj7

3 1 2 3 5 7 9 10



## Modos de la escala menor melódica

The image displays seven musical staves, each representing a mode of the melodic minor scale. Each staff includes a scale diagram with accidentals and a corresponding chord symbol. The modes and their associated chords are:

- C menor-mayor**: Scale: C, D, E $\flat$ , F, G, A, B. Chord: C $\flat$  (maj7) /ma / Fund 5era
- D Dórico b2**: Scale: D, E $\flat$ , F, G, A, B. Chord: Dsus(b9)
- E $\flat$  lidio aumentado**: Scale: E $\flat$ , F, G, A, B, C, D. Chord: E $\flat$  (maj7) (#5)
- F Lidio Dominante**: Scale: F, G, A, B, C, D, E. Chord: F7(#11)
- G Mixolidio (b13)**: Scale: G, A, B, C, D, E, F. Chord: G7
- A semi disminuido o locrio #2**: Scale: A, B, C, D, E, F, G. Chord: A $\flat$ 7(+5)
- B Alterado o Disminuida y Tonos**: Scale: B, C, D, E, F, G, A. Chord: B7alt

La escala menor melódica es muy usada dentro de la improvisación Jazz, nos abre un nuevo paquete de posibilidades y recursos, al igual que la escala mayor esta escala menor melódica también posee siete modos, cada uno de ellos con

sus propias características. Debido a su construcción cada uno de estos modos puede ser asignado a diferentes tipos de acorde, esto con el fin de lograr una improvisación mucho más interesante y de explorar las características de cada acorde como tensiones y notas a evitar. (Martínez, 2007, párr.3)

### Formación de acordes en la escala menor melódica

DO MENOR MELÓDICA

The image shows a musical score for the DO MENOR MELÓDICA scale. It consists of two systems of chords and guitar TABs. The first system covers frets 3, 7, 9, and 10, with chords: Im Maj7, IIm7, IIIMaj7 (#5), and IV7. The second system covers frets 5, 7, 9, and 10, with chords: V7, VIIm7 (b5), VIIIm7 (b5), and Im Maj7. Each chord is accompanied by a guitar TAB showing fingerings for the Treble (T) and Bass (B) staves.



## Dominantes secundarios

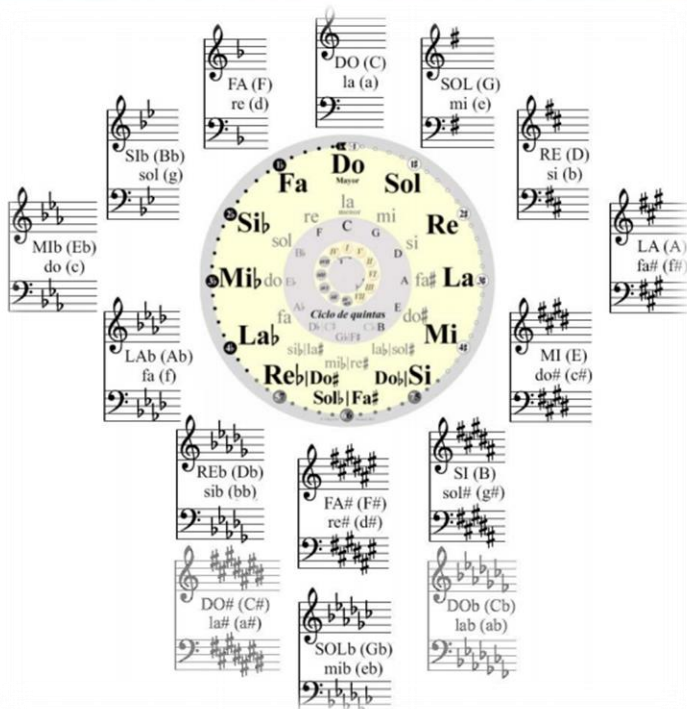
- **I7** = V7 / IV
- **II7** = V7 / V
- **III7** = V7 / VIm7
- **VI7** = V7 / IIIm7

## El ciclo de quintas o cuartas

La representación del ‘ciclo de quintas’ ayuda a identificar las armaduras de las distintas tonalidades, las tonalidades relativas (la tonalidad mayor y menor relativas), a recordar el número y el orden en el que aparecen los sostenidos y bemoles en las armaduras y otras muchas cuestiones. Es también muy útil a la hora de componer y de analizar música, dado que muchas composiciones (tanto clásica, como jazz, como popular) se han escrito sometidas a reglas de tonalidad y de modulación que hacen un uso extenso del ciclo de quintas.

(Fernández, 2011, p.9)

En el mambo influenciado cuando modulamos de Dm7 a Gm7 se puede decir que es un círculo de cuarta en el cual se puede crear un pequeño solo intercambiando los dos centros tonales



En este ciclo de quintas presentamos el nombre de las diferentes escalas y tonalidades mayores (incluidas las enarmonías) y el número de alteraciones (tipo #o b) que requieren. También, en letra de menor tamaño y con minúscula, hemos indicado el nombre de las escalas y tonalidades menores relativas; las notas que componen la escala de Do Mayor coinciden con las que forman la escala de La menor natural. De forma equivalente para cada escala mayor existe una escala menor natural relativa, que nace en una tónica a intervalo de tercera menor descendente respecto a la tónica de la escala mayor. Es por tanto también un ciclo de las doce escalas menores. El avance de ‘tres horas’ desde Do a La es el salto que habrá que dar en el ciclo para encontrar la tonalidad menor





relativa de cualquier otra tonalidad menor (o equivalentemente, a partir de una determinada posición correspondiente a una tonalidad mayor -Do Mayor. (Fernández, 2011, p.9)

### Progresiones armónicas

Una progresión armónica es una secuencia de acordes que se puede codificar como tal, que se encuentra repetida en un altísimo porcentaje de músicas de distintos géneros, que admite una infinidad de variantes y que cuando al escuchar música, y se la puede distinguir como tal, nos permite entrar en el componente más intrincado del arte musical: la armonía. (Correa, s,f, p.1)

- **Funciones Armónicas:**

Tónica: I – III – VI

Subdominante: II – IV

Dominante: V – VII

- **Tipos de Cadencias:**

Cadencia perfecta: V – I

Cadencia plagal: IV – I

Cadencia preclásica: IV – V7 – I



## Progresiones armónicas estándar

- II-V7-I
- Ciclo de Quintas
- I-VI-II-V7 (Rythm Changes)
- III-VI-II-V7
- Forma Blues
- “Bird Blues” o “New York Blues”

En el análisis del mambo se ven mucho estas progresiones, lo más importante es crear frases que encajen en estas o buscar métodos que ya las contienen como las que se van a mostrar a continuación.

### Progression II – V – I

**PROGRESIÓN DE II-V-I**

The image displays a piano accompaniment for a II-V-I harmonic progression in 4/4 time. The first system consists of three measures: Dm7, G7, and Cmaj7. The second system consists of three measures: Dm7(b5), G7(b13), and Cm9. The notation is written for piano, with a treble and bass clef.

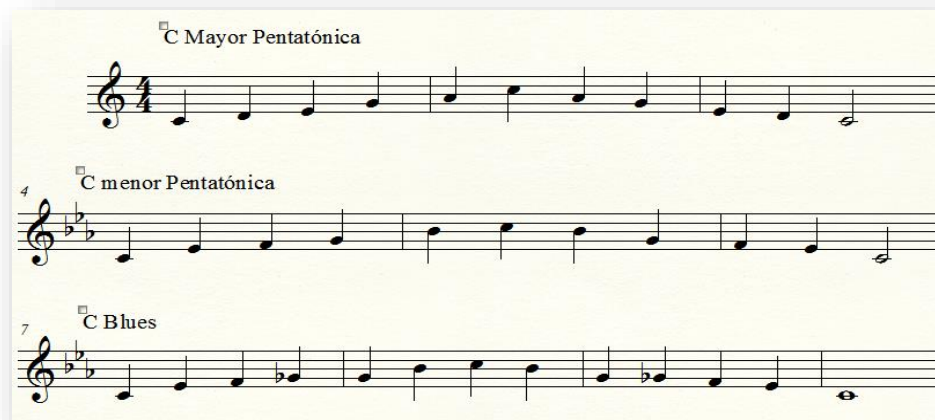


Estas progresiones se ven muy arraigadas en mambo influenciado y lo más conveniente es crear frases que sean únicas de esta progresión o buscar frases interpretativas las cuales ya han sido creadas por grandes músicos de la historia del jazz.

### Frases de II-V7-I

The image displays three musical staves illustrating II-V7-I chord progressions in 4/4 time. Each staff begins with a Dm7 chord. The first staff transitions to G7Alt and then Cmaj7, featuring triplet rhythms. The second staff transitions to G7(b9) and then Cmaj7. The third staff transitions to G9(#11) and then Cmaj7.

## La escala pentatónica



Es la primera escala en ser aprendida por la mayoría de guitarristas. Esto es por su simplicidad (Sólo tiene 5 notas) y porque puede ser usada para improvisar sobre diferentes estilos y cae bien en todos. Existen 2 tipos de escala pentatónica: Menor y Mayor. Tienen exactamente las mismas posiciones y sólo varía la nota raíz. La fórmula de la escala pentatónica menor es 1 - b3 - 4 - 5 - b7. La fórmula de la escala pentatónica mayor es 1 - 2 - 3 - 5 - 6. (Ebenezer Music Institute, s,f, p.5)



## Arpeggios en la improvisación



## Arpeggios modales

JÓNICO

Cmaj<sup>7</sup>

T  
A  
B

3

DÓRICO

Cm<sup>7</sup>

T  
A  
B

3



*¡Estoy comprometido!*

Universidad de Pamplona  
Pamplona - Norte de Santander - Colombia  
Tels: (7) 5685303 - 5685304 - 5685305 - Fax: 5682750 - www.unipamplona.edu.co

**FRIGIO**

C7(9)

**LIDIO**

Cmaj7(#11)

**MIXOLIDIO**

C7

**EÓLICO**

Cm

**LÓCRIO**

C7(b5,9)



Una universidad **incluyente** y **comprometida** con el desarrollo integral

## Recursos melódicos para la improvisación.

## La escala disminuida Tono - Semitono

Gil, (2014) Afirma “La escala disminuida se forma por la sucesión de ocho sonidos, alternando entre ellos los intervalos de semitono-tono o tono-semi-  
 tono” (p.1)

**ESCALA DISMINUIDA**

Aplicación en los acordes de F7, Ab7, B7, D7

ARTURO ANTEQUERA



## Escala de tonos enteros

Este tipo de escala consiste de 6 tonos, solo de 2das mayores y una tercera disminuida [que suena enarmónicamente a una 2da mayor]. En términos de contenido, solo contamos con 2 escalas de tonos completos, todo transporte o modo simplemente duplican el contenido de las notas. Algunos teóricos identifican en sus textos esta escala en WT0 (whole tone 0) y WT1 (whole tone 1); la diferencia estriba en que en la primera las notas naturales son Do-Re-Mi y las demás con alteraciones, mientras que la segunda indicación sería a la inversa (Do#-Re#-Mi# y el resto serían naturales). (Ramírez, 2001, párr.1)

Score

### Escala de Tonos

C 7(#11)                      C 7(#5)

The image shows a musical score for a piece titled 'Escala de Tonos'. It is written in C major and 4/4 time. The score consists of two measures. The first measure is labeled 'C 7(#11)' and contains the notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. The second measure is labeled 'C 7(#5)' and contains the notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The notes are written on a single treble clef staff.

## APROVECHAMIENTO DE LOS RECURSOS EN EL ESTANDAR MAMBO INFLUENCIADO.

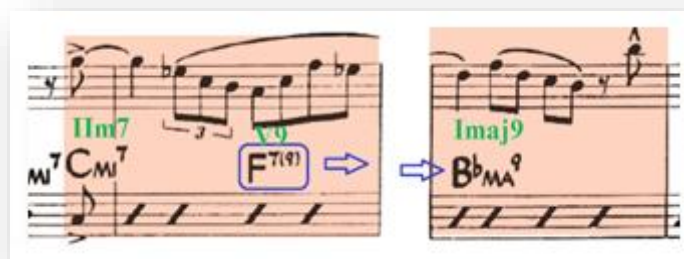
Los primeros ítems de este tercer capítulo muestran la formación de los acordes de la obra para desde allí utilizar los recursos de acuerdo a su estructura.

### Tonalidad mayor

Los modos de la escala mayor son el resultado de empezarla desde un grado distinto y volver a él, una octava ascendente.

En la obra aparece un espacio en un centro tonal mayor el cual sería un dominante secundario y este nos permite corroborar la estructura y formación de los acordes en una progresión armónica estandar la cual es II V I. Aquí se podrá utilizar algunos recursos mencionados anteriormente tales como:

Modo Dórico en el segundo grado, Modo Mixolidio en el quinto grado y finalizamos con el modo Jónico, aunque en resumen se podría hacer un Modo Mixolidio durante la progresión concluyendo en una nota real de la tonalidad, la cual es Bb maj9.



Se podrá realizar las frases del II -V- 1 trasportadas a Bb, ejecutar unos arpeggios sobre cada acorde de esta progresión, la escala pentatónica de Bb mayor o la de su relativo menor que sería Gm, también los arpeggios modales de Bb, los recursos melódicos, la escala La escala disminuida Tono – Semitono o la Escala de tonos enteros, todo raspotados a Bb

## Tonalidad menor

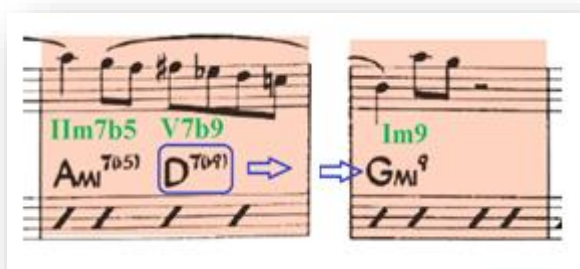
Las tonalidades menores pueden ser de varios tipos, pero en la obra vemos una escala menor armónica en los primeros 3 compases de la parte A y una menor natural en el 6to y 7mo compas, ya en la última frase encontramos una alteración en el 9º siendo bemol, así que tenemos tres tipos de escalas en esta obra con una armonía en común en cada una de ellas, pues también es una formación de acordes en una progresión armónica estandar la cual es II V I.

**ACORDES DIATÓNICOS**

The image shows a musical score for 'ACORDES DIATÓNICOS' with three systems of chords and notation. The first system contains chords: I-7 (Dmi<sup>7</sup>), II-7b5 (Emi<sup>7(b5)</sup>), V7 (A<sup>7</sup>), I-7 (Dmi<sup>7</sup>), Ami<sup>7(b5)</sup>, and D<sup>7(b9)</sup>. The second system contains: Gmi<sup>9</sup>, II-7b5 (Emi<sup>7(b5)</sup>), V7 (A<sup>7</sup>), I-7 (Dmi<sup>7</sup>), Dbmi<sup>7</sup>, Cmi<sup>7</sup>, and F<sup>7(b9)</sup>. The third system contains: Bbm<sup>9</sup>, II-7b5 (Emi<sup>7(b5)</sup>), V7b5 (A<sup>7(b5)</sup>), I-7 (Dmi<sup>7</sup>), V7#9 (A<sup>7(b9)</sup>), and V7#9 (A<sup>7(b9)</sup>). The score includes a first ending and a second ending marked '(1st solo begins)'. The key signature is one flat (B-flat).

Los recursos que se podrán utilizar en estas secciones serán muy parecidos a los usados en la parte mayor pero los modos serán menores. Se empezará y culminaremos en el Modo Jónico, Modo Dórico en el segundo grado, Modo Mixolidio en el quinto grado, pero en resumen se podría hacer un Modo Mixolidio durante la progresión concluyendo en una nota real de la tonalidad, en este caso Dm7 (D-F-A-C).

Se podrá realizar las frases del II -V- 1 trasportadas a Dm teniendo cuidado con las alteraciones de una tonalidad menor, ejecutar unos arpeggios sobre cada acorde de esta progresión, la escala pentatónica menor de Dm, también los arpeggios modales de cada acorde de la progresión, los recursos melódicos, la escala disminuida Tono – Semitono o la Escala de tonos enteros, todo trasportados a Dm y resaltando las alteraciones de las sesiones, si es natural, armónica o con el 2do grado bemol.



Por último, la sesión donde cambia su centro tonal a Gm se podrá realizar lo mismo de las sesiones de Dm pero en este caso trasportadas a Gm.



## CONCLUSIONES

Las conclusiones que este trabajo deja gracias al estudio e investigación de cada uno de sus capítulos son las siguientes:

Hay mucha información contenida, en una obra está se dispersa desde el contexto de su creación hasta los detalles de su transcripción. Es allí donde se debe abarcar una contextualización ya que existen variable para poder generar la creación de estas obras.

Un análisis formal de una obra es fundamental para conocerla en su esplendor y así poderla interpretar con el conocimiento debido para desarrollar un nivel más alto

Los recursos para improvisar son varios, estos están comprimidos en diversos métodos que al unirlos generan infinitas posibilidades para poder realizar una improvisación exquisita sea cual sea la obra.

Se puede aportar al estudiantado los conocimientos y experiencias adquiridos en cada uno de los espacios que la música nos ha brindado, dejando huella en una universidad la cual transforma las vidas.





## Anexos de recital

### Obras del Recital

- ***Tenor Madness***

*Sonni Rollings*

*(Blues, Trio)*

***Músicos acompañantes***

*Hermes Gallardo (Bajo), Brian Silva (Batería).*

- ***I don't mean a thing***

*Duke Ellington*

*(Swing, Cuarteto)*

***Músicos acompañantes***

*Hermes Gallardo (Bajo), Brian Silva (Batería).*

- ***Cissy Strut***

*Arthur Neville, Leo Nocentelli, George Porter, Joseph Modeliste Jr*

*(Funk, Sexteto)*

***Músicos acompañantes***

*Yorman Feria Mora (Saxofón), Ivan Calderon (piano), Hermes Gallardo*

*(Bajo), Fabian Peñaloza (Congas), Brian Silva (Batería).*

- ***Scrapple from the Apple***

*Charlie Parker*

*(Bebop-Funk, Quinteto)*

***Músicos acompañantes***

*Yorman Feria Mora (Saxofón)Hermes Gallardo (Bajo), Fabian Peñaloza*

*(Congas), Brian Silva (Batería).*



- **Goin out of my head**  
West Montgomery  
(Jazz-Rock, Sexteto)  
**Músicos acompañantes**  
Marcel solano (Guitarra), Ivan Calderon (piano), Hermes Gallardo (Bajo),  
Brian Silva (Batería).
  
- **Mambo influenciado**  
Jesús “Chucho” Valdes  
(Jazz Fusión, Sexteto)  
**Músicos acompañantes**  
Yorman Feria Mora (Saxofón), Ivan Calderon (piano), Hermes Gallardo  
(Bajo), Fabian Peñaloza (Congas), Brian Silva (Batería).
  
- **Meditation**  
Antonio Carlos Jobim  
(Bossa-nova, Quinteto)  
**Músicos acompañantes**  
Ivan Calderon (piano), Hermes Gallardo (Bajo), Fabian Peñaloza (Congas),  
Brian Silva (batería).
  
- **La chiva**  
Antonio Arnedo  
(Jazz Colombiano, Sexteto)  
**Músicos acompañantes**  
Yorman Feria Mora (Saxofón), Marcel solano (Guitarra), Ivan Calderon  
(piano), Hermes Gallardo (Bajo), Fabian Peñaloza (Congas), Brian Silva  
(Batería).

## Programa de mano

### Repertorio

**Christian Andrés Quintero Suarez**  
Director de Trabajo de Grado  
Esp. Ludwin Marcel Solano Villamizar

- **Tenor Madness**  
Sonni Rollings (Blues, Trio)  
**Músicos acompañantes**  
Hermes Gallardo (Bajo), Brian Silva (Batería).
- **I don't mean a thing**  
Duke Ellington (Swing, Cuarteto)  
**Músicos acompañantes**  
Hermes Gallardo (Bajo), Brian Silva (Batería).
- **Cissy Strut**  
Arthur Neville, Leo Nocentelli, George Porter, Joseph Modeliste Jr (Funk, Sexteto)  
**Músicos acompañantes**  
Yorman Feria Mora (Saxofón), Ivan Calderon (piano), Hermes Gallardo (Bajo), Fabian Peñaloza (Congas), Brian Silva (Batería).
- **Scrapple from the Apple**  
Charlie Parker (Bebop-Funk, Quinteto)  
**Músicos acompañantes**  
Yorman Feria Mora (Saxofón), Hermes Gallardo (Bajo), Fabian Peñaloza (Congas), Brian Silva (Batería).

- **Get out of my head**  
West Montgomery (Jazz-Rock, Sexteto)  
**Músicos acompañantes**  
Marcel Solano (Guitarra), Ivan Calderon (piano), Hermes Gallardo (Bajo), Brian Silva (Batería).
- **Meditation**  
Antonio Carlos Jobim (Bossa-nova, Quinteto)  
**Músicos acompañantes**  
Ivan Calderon (piano), Hermes Gallardo (Bajo), Fabian Peñaloza (Congas), Brian Silva (batería).
- **Mambo influenciado**  
Jesus "Chucho" Valdes (Jazz Fusión, Sexteto)  
**Músicos acompañantes**  
Yorman Feria Mora (Saxofón), Ivan Calderon (piano), Hermes Gallardo (Bajo), Fabian Peñaloza (Congas), Brian Silva (Batería).
- **La chiva**  
Antonio Arce (Jazz Colombiano, Sexteto)  
**Músicos acompañantes**  
Yorman Feria Mora (Saxofón), Ivan Calderon (piano), Hermes Gallardo (Bajo), Fabian Peñaloza (Congas), Brian Silva (Batería).

AUDITORIO UNAD 05 2016 DICIEMBRE

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES PROGRAMA DE MÚSICA

## RECITAL DE GRADO

### GUITARRA JAZZ

Christian Quintero

### Biografía

Christian Andrés Quintero Suarez nace en la ciudad de Cúcuta, Norte de Santander el día 11 de junio de 1990, hijo de Ana Araminta Suarez y Carlos Alberto Quintero quien murió en el año de 1993, para esa fecha se traslada para la ciudad de Bogotá.

A sus 7 años de edad empieza a vivir con sus abuelos paternos Eloisa Marin y Carlos Arturo Quintero (ganador de un festival del Mono Núñez en el año de 1976) trasladándose a la ciudad de Pamplona donde inicia clases de flauta dulce en la Escuela de Música y cuatro en la Escuela Galán.

En el año de 2001 se radica de nuevo en la capital por 3 años: para después desplazarse a la ciudad de Palmira por 1 año donde recibe clases de guitarra en el Liceo Lemuel, apasionándose allí por este instrumento hasta el día de hoy.

Regresa a la ciudad de Pamplona en el año 2006, continuando sus estudios en la Normal Superior fortaleciendo sus conocimientos en flauta y en guitarra. Comienza a interpretar la guitarra en la Iglesia Pentecostal Unida de Colombia (Ipuc) donde desarrollaría este arte.

A sus 17 años culmina su bachillerato en el Instituto Simón Bolívar de la ciudad de Bucaramanga.

En el año 2011 inicia sus estudios de Maestro en Música en la Universidad de Pamplona como Guitarrista Jazz.

Ha integrado y conformado diversos grupos de música gospel como guitarrista y director en la ciudad de Bucaramanga, Cúcuta y Pamplona, fue tenor en la Coral de la Universidad de Pamplona, guitarrista de la Jazz Band de la Universidad de Pamplona, director de la Coral de la IPUC de Pamplona, director de la coral infantil Provincial San José y de la coral infantil Ipuc Pamplona la cual dirige actualmente.

### Dedicatoria

Este recital está dedicado a quienes me han apoyado de manera integral en cada uno de los aspectos más importantes de mi vida como en mi educación profesional.

A mi abuela quien me enseñó con hechos que jamás debes rendirte ante la vida, sino que tienes que luchar hasta el final. A mi abuelo quien transmitió este sentir musical. A mi tía quien nunca desistió en colaborar en este periodo académico profesional y a esa mujer preciosa que me obsequio esta hermosa ciudad de Pamplona.



### Agradecimientos

Estaré eternamente agradecido con Dios por brindarme de su sabiduría para lograr alcanzar cada meta que me propongo.

A mis viejos por su apoyo incondicional y sus conocimientos transmitidos, los cuales guardaré en mi corazón para toda una vida.

A mi madre y hermanos por soportar mis locuras creyendo siempre en mí y brindando ese calor familiar preciado.

A mis tías ejemplo de lucha quienes me apoyaron de distintas maneras para este logro.

A mi maestro y asesor de este recital quien me hizo ver la vida de una manera más humana.

A todos los maestros del programa de música quienes me brindaron sus conocimientos y experiencias.

A mis amigos quienes estuvieron en esta etapa de mi vida dándome fuerza emocional para trabajar cada día.

Y a la dama que encontré en esta hermosa ciudad la cual me brinda su afecto, cariño y fuerzas para seguir cada mañana.

A todos muchísimas gracias, los más grandes y mejores deseos con todas las fuerzas de mi ser.



*¡Estoy comprometido!*

Universidad de Pamplona  
Pamplona - Norte de Santander - Colombia  
Tels: (7) 5685303 - 5685304 - 5685305 - Fax: 5682750 - www.unipamplona.edu.co

## Afiche

**CHRISTIAN**  
*Quintero*

**RECITAL DE GRADO**  
*GUITARRA JAZZ*

*La vida es como el Jazz,  
puedes improvisar  
pero nunca perder el Ritmo.  
-Miles Davis*

AUDITORIO **7:00 pm**  
**UNAD**  
Entrada libre

**05** 2016  
**DICIEMBRE**

*Programa de Música*

DQS is member of:



Una universidad *incluyente* y *comprometida* con el desarrollo integral



## REFERENCIAS

Bascuñán, E. (2013) *Jazz Contemporáneo, una Propuesta Práctica y Conceptual*.

(Tesis Maestría) Recuperado de:

<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/115578/Emilio%20Bascu%C3%B1%C3%A1n.pdf?sequence=1>

Trejos, C. (2015) Monografía del grupo Papá Bocó. Recuperado de

<http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/5648/7807786132.pdf;jsessionid=E225700B921D0449D6A15C524AA350CF?sequence=1>

Martínez, J. (2010) El Jazz. Origen y Evolución. Recuperado de:

<https://lamadajadelavida.files.wordpress.com/2014/05/el-jazz-origen-y-evolucion3b3n.pdf>

Alfaro, M. (s.f.) Latin Jazz o Jazz Latino, origen y evolución. [Mensaje de Blog]. Recuperado

de: <http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/latin-jazz-o-jazz-latino/>

Luna, K. (28 de enero 2010) Jazz = Vitalidad. [Mensaje de blog]. Recuperado de:

<http://karenlunajazz.blogspot.com.co/>

Stable, A. (s.f.) El Mambo Clase Magistral. Musinetwork School of Music.

Recuperado de: <http://musinetwork.com/samples/arturo-stable-clase-magistral.pdf>



Niño, C. (2013) Análisis Musical de la Obra Mambo Influenciado. Recuperado de:

<https://es.scribd.com/doc/181902295/Mambo-Influenciado>

Molina, E. (2008) La improvisación: Definiciones y puntos de vista. *Música y Educación*.

Recuperado de: <http://www.iem2.com/wp-content/uploads/2014/01/Definicion-de-improvisacion.pdf>

Ortiz, N. (1950). La improvisación en el "jazz". Buenos Aires, Argentina. Revista

Musical. Recuperado de:

<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12122/12478>

Igoa, E. (2010). Análisis musical I. Madrid, España. Real conservatorio superior de música de Madrid.

Ministerio de Educación y ciencia. (2007) Ley Orgánica de Educación (LOE)

Enseñanzas Mínimas. Recuperado de:

<https://books.google.com.co/books?id=M4H4DNVExesC&pg=PA101&lpg=P101&dq=#v=onepage&q&f=false>

Medina, Y. (24 de noviembre de 2011) El JAZZ es una forma de arte musical.

[Mensaje de blog] Recuperado de:



<http://nostromondoactual.blogspot.com.co/2011/11/el-jazz-es-una-forma-de-arte-musical.html>

Mejia, D. (2015) CHUCHO VALDÉS. Copyright © Recuperado de:

<http://www.valdeschucho.com/#about>

Schoenberg, Harold C. (1990). *Los grandes pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara, (The great pianists. Simon & Schuster, Inc. 1963. Trad. Clotilde Rezzano de Martini).

William, J. (21 de agosto de 2009) Mambo influenciado: Chucho Valdés. [Mensaje en un blog] recuperado de <https://viajealfondodeljazz.blogspot.com.co/2009/08/mambo-influenciado-chucho-valdes.html#.WCyJifnhDIU>.

Fernández, A. (s,f) Lenguaje Musical – Teoría, La Melodía. Recuperado de <file:///C:/Users/C.Q/Downloads/la%20meloda.pdf>.

Robles, L. (sf) Iniciación a la Armonía Tonal Clásica. Tema 16 - Armonía Cromática y Alterada. recuperado de <http://haciendomusica.com/Armonia/Tema%2016%20-%20Armonia%20Cromatica%20y%20Alterada.pdf>



Mateu, M. (s,f) Unidad Didáctica 1. Escalas y Modos, la Tonalidad. Recuperado de:  
<http://miguelangelmateu.com/varios/Armonia.Practica.1-1.Escalas.Modos-La.Tonalidad-M.A.Mateu.pdf>

Universidad Técnica Federico Santa María. (s,f) Teoría Musical. Recuperado de:  
[http://anamadan2.webcindario.com/paginas\\_interesantes/Teoria\\_libro.pdf](http://anamadan2.webcindario.com/paginas_interesantes/Teoria_libro.pdf)

Correa, A. (s,f) Progresiones Armónicas (parte 1). Recuperado de:  
<http://www.alejandrorcorrea.com.ar/big/alejandror%20correa%20clase%20revista%20nro%20002.pdf>

Fernández, P. (2011) Apuntes de teoría de la música Escalas, Armaduras y Tonalidades. El Ciclo de Quintas. Recuperado de:  
[http://cicloquintas.weebly.com/uploads/4/7/5/6/47564733/\\_escalas,\\_armaduras\\_y\\_tonalidades,\\_el\\_ciclo\\_de\\_quintas.pdf](http://cicloquintas.weebly.com/uploads/4/7/5/6/47564733/_escalas,_armaduras_y_tonalidades,_el_ciclo_de_quintas.pdf)

Martínez, M. (17 de mayo de 2007) Modos escala menor melódica que son y cómo usarlos. [Mensaje de blog]. Recuperado de:  
<http://www.hispasonic.com/foros/modos-escala-menor-melodica-son-como-usarlos/153639#>





Ebenezer Music Institute. (s,f) Escalas y Modos Guitarra. Recuperado de:  
[http://musicos cristianos.yolasite.com/resources/educacion\\_musical/emi\\_escalas\\_yModos.pdf](http://musicos cristianos.yolasite.com/resources/educacion_musical/emi_escalas_yModos.pdf)

Gil, R. (30 de noviembre 2014) La escala disminuida: su uso en la música de Jazz. *Temas para la Educación*. Recuperado de:  
<https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd11903.pdf>

Ramírez, A. (2001) La escala de tonos completos o enteros. *Formación de escalas y sonoridades en el siglo XX*. Recuperado de:  
<https://www.teoria.com/articulos/aramirez/01e.htm>



## Webgrafía

Chamizo. M, (2009). *Estrategias Narrativas de la Improvisación en el Jazz Modal*.

Universidad de Málaga, España. Tomado de  
[http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/4623/TDR\\_CHAMIZO\\_MORENO.pdf?sequence=6](http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/4623/TDR_CHAMIZO_MORENO.pdf?sequence=6)

Anónimo. *Análisis musical I y II* Recuperado de:

<http://www.educacion.navarra.es/documents/57308/57787/ANALI.MUSICAL.pdf/a9de7587-ab5c-4a75-bcec-32c4c7bb18ba>

El Jazz. Recuperado de: [http://www.sondames.org/?page\\_id=18](http://www.sondames.org/?page_id=18) (visto 21 de septiembre 2015)

Anónimo. Sondames. *El Jazz*. Recuperado de: [http://www.sondames.org/?page\\_id=18](http://www.sondames.org/?page_id=18)

Gil, P. (2010). *Estudio del Ritmo, Melodía y Armonía del Jazz en Composiciones, Arreglos e Improvisaciones de Edward Simón (n.1969)* Universidad Simón

Bolívar, Colombia. Tomado de <http://159.90.80.55/tesis/000152072.pdf>