

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

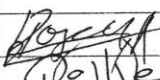
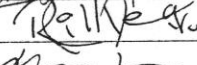
ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado:

UNA MIRADA AL JAZZ AFROPERUANO: ANÁLISIS E IMPLEMENTACIÓN DE ELEMENTOS ARMÓNICOS DEL JAZZ EN EL FESTEJO "SACA LAS MANOS",

presentado por el estudiante Ramón Hernández Patiño, c.c 80.800.173, código 2006275019, consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

1. El tema de investigación es novedoso y alcanza a ofrecer algunas miradas personales respecto del mismo.
2. El trabajo alcanza los objetivos propuestos.
3. Es pertinente en cuanto a la exploración sobre músicas tradicionales fusionadas con el jazz

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector	Edilma Bernal		3.8
Jurado 2 -lector	Alberto García		3.8
Jurado 3 -asesor	Rafael Serrano		3.8
Jurado 4 - asesor	Néstor Rojas		3.8

CALIFICACIÓN FINAL (Promedio aritmético): 3.8

DISTINCIONES _____

En Bogotá, a los 11 días del mes de diciembre de 2012.

UNA MIRADA AL JAZZ AFROPERUANO

ANÁLISIS E IMPLEMENTACIÓN DE ELEMENTOS ARMÓNICOS DEL JAZZ EN
EL FESTEJO “SACA LAS MANOS”

RAMÓN ENRIQUE ANDRÉS HERNÁNDEZ PATIÑO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C.
2012

UNA MIRADA AL JAZZ AFROPERUANO

ANÁLISIS E IMPLEMENTACIÓN DE ELEMENTOS ARMÓNICOS DEL JAZZ EN
EL FESTEJO “SACA LAS MANOS”

RAMÓN ENRIQUE ANDRÉS HERNÁNDEZ PATIÑO

MONOGRAFÍA PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA

ASESORES:

RAFAEL GUILLERMO SERRANO
NÉSTOR URIEL ROJAS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C.
2012

Agradecimientos:

A Dios por colocarme en el camino musical y cumplirme el sueño olvidado de ser saxofonista. Gracias Dios por actuar en mi vida.

A mis amigos de la vida que día a día alientan mis deseos de continuar siempre.

A mi familia por el apoyo siempre.

A mis maestros de la ALAC y la Universidad Pedagógica Nacional.

A mis compañeros de semestre.

A Paola...Gracias

El viaje apenas está empezando...



1. Información General

Tipo de documento: Trabajo De Grado

Acceso al documento Universidad Pedagógica Nacional
Facultad De Bellas Artes

Título del documento: Análisis E Implementación De Elementos ARMÓNICOS
Del Jazz En El Festejo “Saca Las Manos”

Autor(es): Ramón Enrique Andrés Hernández Patiño

Director: Rafael Guillermo Serrano

Publicación: BOGOTÁ UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL DEL
COLOMBIA 2012, N° DE PAGINAS:

Unidad Patrocinante:

Palabras Claves: Jazz, Latinjazz, Afroperu, Cultura Híbrida, Re Armonización,
Festejo Afroperuano, Tonalidad Ampliada.

2. Descripción

Trabajo de contextualización del jazz afroperuano, sus elementos comunes desde el contexto socio cultural con el jazz afroamericano, análisis de los tipos de armonía y la implementación de la tonalidad expandida del jazz en la obra “Saca las Manos” festejo interpretado por Eva Ayllon.

3. Fuentes

Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Néstor García Canclini

Análisis del estilo musical. Jan LaRue

Historia del Jazz Ted Gioia

“Una historia del Jazz Latino” y “Carambola” Luc Delannoy

The Jazz Piano Book Mark Levine

A Creative approach to the jazz Piano Bill Dobbins

4. Contenidos

Contextualización del jazz afroamericano, su reflejo en el continente suramericano, los elementos comunes de la cultura negra en Norteamérica y Perú, el desempeño de la cultura negra en Perú.

La música afroperuana y el festejo afroperuano como enfoque de análisis.

La Armonía según Jan LaRue, la armonía de tonalidad extendida en el jazz.

La implementación de la armonía usada en el jazz, aplicada a un festejo afroperuano.

5. Metodología

El tipo de metodología empleado en este trabajo es Investigación cualitativa con carácter descriptivo y análisis de caso, el carácter cualitativo está presente en la recolección de información de carácter socio-histórico.

6. Conclusiones

Conexión de la situación socio cultural de afro descendiente en Norteamérica y Perú.

Los músicos suramericanos se inquietan en el uso de las armonías de jazz desde la intuición.

El proceso de hibridación musical necesita de un manejo claro de armonía y las diferentes escalas tonales y sus modos.

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	11
1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.....	25
1.1 ANTECEDENTES.....	28
1.2 OBJETIVOS.....	33
GENERAL.....	33
ESPECÍFICOS.....	33
1.3 JUSTIFICACIÓN	33
2 METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	41
3 MARCO TEÓRICO	43
3.1 EL LATIN JAZZ Y EL JAZZ SURAMERICANO	48
3.2 MÚSICOS DE REFERENCIA	51
3.3 EL JAZZ PERUANO.....	54
3.4 CONTEXTO AFROPERUANO	64
3.4.1 Contextualización Del Festejo	69
3.4.2 El vestuario.....	69
3.5 ANÁLISIS MUSICAL DEL FESTEJO	70
3.6 CONTEXTUALIZACIÓN DEL JAZZ.....	76
3.7 ANÁLISIS DEL JAZZ.....	100
4 IMPLEMENTACIÓN DEL ANÁLISIS	111
4.1 SISTEMA DE ANÁLISIS DE JAN LARUE	111
4.2 SISTEMA DE ANALISIS MELIÓDICO “SACA LAS MANOS”	114
4.3 ANÁLISIS MELÓDICO.....	118
4.4 IMPLEMENTACIÓN ARMÓNICA.....	126
CONCLUSIONES.....	131
BIBLIOGRAFÍA.....	135
ANEXOS	137

INDICE DE IMÁGENES

ILUSTRACIÓN 1: QUIJADA, CAJITA O CONGAS DE ORIGEN CUBANO.	20
ILUSTRACIÓN 2: ALEX ACUÑA, PERCUSIONISTA:.....	56
ILUSTRACIÓN 3:EVA AYLLON, CANTANTE Y COMPOSITORA.....	57
ILUSTRACIÓN 4: RICHIE ZELLON, GUITARRISTA	58
ILUSTRACIÓN 5: JEAN PIERRE MAGNET, SAXOFONISTA Y COMPOSITOR.	59
ILUSTRACIÓN 6: PILAR DE LA HOZ CANTANTE.....	60
ILUSTRACIÓN 7: GABRIEL ALEGRÍA, TROMPETISTA Y COMPOSITOR.....	60
ILUSTRACIÓN 8: LAURA ANDREA LEGUÍA. SAXOFÓN SOPRANO Y TENOR.....	61
ILUSTRACIÓN 9: FREDDY “HUEVITO” LOBATON	61
ILUSTRACIÓN 10: KAHRLLOS MISAJEL. SAXOFONES, CLARINETE, FLAUTA TRAVERSA	62
ILUSTRACIÓN 11: HUGO ALCÁZAR. BATERÍA Y MULTI PERCUSIÓN	62
ILUSTRACIÓN 12: YURI JUÁREZ GUITARRA ACÚSTICA.....	63
ILUSTRACIÓN 13: CESAR PEREDO. FLAUTA	63
ILUSTRACIÓN 14: TRIÓ MANANTE.	64
ILUSTRACIÓN 15: TRAJES TRADICIONALES DE NEGROS.....	69
ILUSTRACIÓN 16: EJEMPLOS DE TRANSCRIPCIÓN RÍTMICA DEL FESTEJO:.....	71
ILUSTRACIÓN 17 OPCIÓN DE ESCRITURA PARA CAJÓN PERUANO.....	72
ILUSTRACIÓN 18 DISEÑO RAMÓN HERNÁNDEZ	73
ILUSTRACIÓN 19: CONGORITO	75
ILUSTRACIÓN 20: QUE VIVA MAMÁ	75
ILUSTRACIÓN 21 CHARLES "BUDDY" BOLDEN JUNTO AL CONTRABAJISTA DE SU BANDA.	77
ILUSTRACIÓN 22: JELLY ROLL MORTON (FERDINAND LAMOTHE).....	79
ILUSTRACIÓN 23: JOE “KING” OLIVER	80
ILUSTRACIÓN 24: LOUIS ARMSTRONG	82
ILUSTRACIÓN 25: THE ORIGINAL DIXIELAND JAZZ BAND	83
ILUSTRACIÓN 26: TONY SBARBARO	84
ILUSTRACIÓN 27: SCOTT JOPLIN	84
ILUSTRACIÓN 28: BIX BEIDERBECKE	84
ILUSTRACIÓN 29: FATS WALLER	85
ILUSTRACIÓN 30: BENNY GOODMAN	86
ILUSTRACIÓN 31: WILLIAM “COUNT” BASIE	87
ILUSTRACIÓN 32: LESTER YOUNG	88
ILUSTRACIÓN 33: COLEMAN HAWKINS.....	89
ILUSTRACIÓN 34: DUKE ELLINGTON	90
ILUSTRACIÓN 35: CHARLIE PARKER.....	92
ILUSTRACIÓN 36: MILES DAVIS.....	93
ILUSTRACIÓN 37: JOHN WILLIAM COLTRANE	95
ILUSTRACIÓN 38: CHARLES MINGUS	97
ILUSTRACIÓN 39:ÁRBOL DEL JAZZ	100
TABLA 1: GRADOS DE LA ESCALA.....	117

INDICE DE PARTITURAS

	NOMBRE	PAGINA
PARTITURA 1	ESCALA C	45
PARTITURA 2	ESCALA Cm	46
PARTITURA 3	ACORDES TONALIDAD MAYOR Y MODO EOLICO	47
PARTITURA 4	EJEMPLO DE TRANSCRIPCION DEL FESTEJO	71
PARTITURA 5	PATRONES DEL CAJON PERUANO	72
PARTITURA 6	MODOS MENORES	73
PARTITURA 7	TRANSCRIPCION CONGORITO	75
PARTITURA 8	TRANSCRIPCION QUE VIVA MI MAMÁ	75
PARTITURA 9	ACORDE 1-3-5-7	101
PARTITURA 10	ACORDE MAYOR CON SEPTIMA MAYOR	101
PARTITURA 11	ACORDE MAYOR CON SEPTIMA MENOR	101
PARTITURA 12	ACORDE MENOR CON SEPTIMA MAYOR	102
PARTITURA 13	ACORDE DISMINUIDO CON SEPTIMA	102
PARTITURA 14	ACORDE DISMINUIDO CON SEPTIMA DISMINUIDA	102
PARTITURA 15	ESTRUCTURA BASICA BLUES (12 BAR BLUES)	103
PARTITURA 16	ESCALA BLUES MENOR	104
PARTITURA 17	ESCALA BLUES MAYOR	104
PARTITURA 18	ESCALA BLUES CROMATICA	104
PARTITURA 19	ST. LOUIS BLUES	104
PARTITURA 20	BODY AND SOUL PARTE 1	105
PARTITURA 21	BODY AND SOUL PARTE 2	106
PARTITURA 22	ESCALA BEBOP	107
PARTITURA 23	C JONICO, D DORICO	107
PARTITURA 24	E FRIGIO, F LIDIO, G MIXOLIDIO	108
PARTITURA 25	A EOLICO, B LOCRIO	108
PARTITURA 26	C MELODICO, D DORICO B2	108
PARTITURA 27	Eb LIDIO #5, F LIDIO B7	108
PARTITURA 28	G MIXOLIDIO (natural)6, A EOLICO b5	109
PARTITURA 29	B SÚPER LOCRIO	109
PARTITURA 30	C MENOR ARMÓNICA, D LOCRIO BECUADRO 6	109
PARTITURA 31	Eb JÓNICO #5, F DÓRICO #4	109
PARTITURA 32	G MIXOLÍDIO B9 B13, Ab LIDIO #9	110
PARTITURA 33	B ALTERADO	110
PARTITURA 34	CUADRO DE TENSIONES DISPONIBLES	117
PARTITURA 35	SUSTITUCIÓN TRITONAL	120

PARTITURA 36	ANÁLISIS MELÓDICO "SACA LAS MANOS"	121
PARTITURA 37	SACA LAS MANOS PREGÓN	122
PARTITURA 38	SACA LAS MANOS TEMA A	122
PARTITURA 39	SACA LAS MANOS TEMA B	123
PARTITURA 40	TEMA B'	123
PARTITURA 41	CODA	123
PARTITURA 42	ANÁLISIS MELÓDICO COMPLETO	124
PARTITURA 43	RELACIÓN ESCALA ACORDE PREGÓN PARTE 1	126
PARTITURA 44	RELACIÓN ESCALA ACORDE PREGÓN PARTE 2	126
PARTITURA 45	RELACIÓN ESCALA ACORDE TEMA A PARTE 1	127
PARTITURA 46	RELACIÓN ESCALA ACORDES TEMA A PARTE 2	127
PARTITURA 47	RELACIÓN ESCALA ACORDE TEMA B PARTE 1	127
PARTITURA 48	RELACIÓN ESCALA ACORDE TEMA B PARTE 2	128
PARTITURA 49	RELACIÓN ESCALA ACORDE TEMA B' PARTE 1	128
PARTITURA 50	RELACIÓN ESCALA ACORDE TEMA B' PARTE 2	128
PARTITURA 51	CODA	129
PARTITURA 52	FINE	129

INTRODUCCIÓN

La puesta en escena de los músicos es un evento que involucra un proceso más profundo de lo que podría pensarse. El instante en que el músico efectúa su labor en cualquier escenario, es un instante en el que está desplegando de forma simultánea todos los factores que lo constituyen como artista, intérprete y creador. Vamos a referirnos a este instante como el *viaje*: comprendido como la puesta en práctica del conocimiento teórico y técnico musical; al interpretar una obra musical, no resulta ser sólo un evento personal, sino que se trata también de un momento en el cual es necesario que este sea consciente de la interacción con los demás músicos que lo acompañan, siguiendo las dinámicas particulares de la obra, así como debe tener en cuenta el ensamble y demás factores profundos y superfluos que involucran una interpretación. De modo que el viaje de un músico siempre estará mediado por su instinto musical; realiza un proceso introspectivo, una auto reflexión sobre el quehacer, el qué y el cómo de su ejercicio musical.

Usualmente, esta idea del viaje es un pensamiento vinculado a las músicas llamadas "*populares*", es decir, aquellas que de algún modo estarían en un lugar opuesto al de la música de tradición clásica europea, en la cual se mantiene una postura particularmente tranquila y reservada, donde las emociones y sentimientos del intérprete están determinadas por la obra y de ella dependen exclusivamente; estos se enfocan más en la interpretación correcta, procurando un sonido idéntico al de la época. En las músicas populares el 'sentir del momento' es el que colabora con la interpretación de una pieza tradicional y es más flexible en ese aspecto, porque permite que se agreguen ingredientes humanos particulares. Matices de interpretación, que hacen de la pieza algo único e irrepetible desde lo emocional, sin perder la naturaleza de la obra.

La *Hibridación* según *Néstor García Canclini*¹, está determinada por la validez de las diferentes culturas que habitan en un espacio, y su interacción particular, multiétnico, multicultural, es una heterogeneidad de una sociedad. Es el fenómeno que a raíz de un entendimiento tranquilo de *globalización*, entrega una segmentación de industrialización de la cultura, soportado en las bases identitarias de cada individuo.

Canclini, hace un análisis de la multiculturalidad presente en este siglo, para poder analizar y reproducir la riqueza cultural local, adentrarse en el sincretismo de las razas existentes, y su comportamiento frente a la sociedad masiva de comunicación. Suponiendo esto una constante renovación del material cultural desde lo local a lo global, o también pensando en la extracción de lo global para ser insertado localmente, sin que necesariamente se halle un dominio de uno de los dos. Esto tiene en su naturaleza una fuerza que valida la hibridación cultural, la herramienta más efectiva para generar esta fuerza es la mediación de los elementos de comunicación.

Esto supone en América Latina un diario acontecer de evolución cultural, pues a propósito de este trabajo, se manifiesta en la red global de información, al día de hoy, como un espacio exótico adonde se empieza a observar. Los artistas para el caso de este trabajo, se preparan, intuyen y se manifiestan mirando hacia lo global, analizando, viviendo y conociendo, para volver a lo local y dejar un nuevo rastro de su perspectiva cultural.

Esto supone la validación de cualquier arte foráneo, que llegue a determinada sociedad por medio de la industria globalizada y la información mediática. Así se convierte la sociedad, en un espacio tolerante de identidad e identificación. La industria musical, dadas las condiciones de masividad y vertiginosa velocidad de

¹ GARCIA Canclini Néstor, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Paidós 2001

adquisición de material sonoro², juega hoy en día un papel fundamental, ya que entrega al escucha un paisaje diferente, específico y donde también se acompaña de la estética que la rodea.

Ese poder conocer las músicas de otras partes del mundo, es la que empieza a forjar una nueva sonoridad, si en su tiempo, Miles Davis, descubrió Aires Flamencos, o Chico O'Farril el jazz, actualmente con mayor medida, se puede generar ese descubrimiento por la misma industrialización.

La experiencia se acentúa si se trata del jazz o alguna de sus vertientes, donde prima, precisamente, la introspección de los músicos y sus respectivos procesos, lo cual permite que busquen un sonido propio en el instrumento, un lenguaje particular y reconocible para crear o reproducir melodías, armonías o acompañamientos, con el fin de dar ese toque personal, sin transgredir las estructuras vitales de la obra musical. En este sentido, la motivación del músico dentro de este proceso, puede ser la de encontrar el camino correcto para recorrer la obra musical y su reinterpretación como un intrincado laberinto ya que esta es el vehículo para llegar al espacio donde se expresa personal y colectivamente.

Se entiende por *hibridación musical*, a la reunión de dos o más músicas ya estructuradas que comparten sus elementos melódicos, armónicos, rítmicos o formales, en pos de manifestar una nueva perspectiva estética. Esta 'hibridación musical', como fenómeno de apropiación de lenguajes musicales y creación de identidad en sonidos, es una de las más importantes tendencias de la música en la actualidad, posiblemente emparentada con velocidad en el manejo de la información a propósito de los medios de comunicación y la virtualidad, lo que permite acceder rápidamente algo que otrora difícilmente podría conocerse.

² OLALQUIAGA, Celeste Megalópolis Madrid, 1996 Monteávila Editores.

"La posmodernidad es un estado de cosas determinado por un intercambio extremadamente rápido y libre. Es un fenómeno ante el cual la mayoría de respuestas resultan vacilantes, impulsivas y contradictorias"

En años recientes, ha crecido el interés por estudiar este fenómeno (el de la hibridación), ya que se trata de la interacción de diferentes músicas y de cómo los músicos, en aras de crear un lenguaje propio, se dejan llevar por el instinto al mezclar o fusionar músicas con formatos parecidos, así como conceptos teóricos similares. Las obras más conocidas del repertorio universal o de la tradición musical académica gracias a la iniciativa de diferentes músicos, han sido sobrepuestas con el jazz, generando así otra perspectiva sonora, pues es el jazz el gran motivador de dicha flexibilidad que además de aportar elementos técnicos musicales, también ofrece la posibilidad de proponer una estética diferente desde los esquemas tradicionales hasta las músicas más vanguardistas.

De este modo, es necesario comprender que los elementos de la *hibridación*, deben tener un proceso de reconocimiento en niveles bastante altos, ya que no permite especulaciones ni erradas manipulaciones, en este caso, del material sonoro. De vital importancia la correcta contextualización, como evidencia del desarrollo musical, que denota claramente las raíces, estructuras desde el ámbito social.

Se trata de una condición fundamental de respeto a la historia y sus actores, a la música y sus motivos de producción estética, al oyente quien expectante recibe sonoridades que imagina fundamentadas en la investigación, la reflexión y la consecución de su punto de vista creativo. Así podrá tanto oyente como intérprete mostrar el cómo se ha forjado el camino, desde la música y las demás disciplinas que se involucran en esta hibridación.

Para los terrenos contextuales del jazz, empezaremos por ver la marginalidad, para luego pasar a la versatilidad, y por último la creatividad empacada en un solo sello, la música Afroamericana (jazz).

Millones de habitantes de las costas del norte de África, secuestrados por colonos europeos para servir como esclavos en el Nuevo Mundo, son el primer peldaño

para entender los contenidos de una lucha sin cuartel que está íntimamente relacionada con el nacimiento del jazz, un ritmo que hasta nuestros días tiene una fuerte presencia y un profundo arraigo e influencia en los temas de la vida política, económica, social y cultural en América.

Reyes, príncipes, agricultores y guerreros, fueron llevados como esclavos por todo el continente americano; establecidos en New Orleans aproximadamente en 1890, se revelan como grupo social propio de esa tierra. Su linaje se cruzará entonces con el francés y parte de ese mestizaje, de donde surgen los creole o criollos, será lo que abra paso a la mezcla de tradiciones culturales que interactuaron con los demás habitantes de ese territorio (incluido el Estado de México) y paulatinamente, los viajes de algunos nativos ilustrados a algunas partes de Centroamérica y a la isla de Cuba, procurarían la posibilidad de juntar las experiencias sonoras de raigambre, con las de tradición expedicionaria y viajera.

El jazz surgirá de esa experiencia entre lo africano, lo europeo y, particularmente, lo hispano. Este género, considerado como música nativa americana, pese a tener un origen dentro de un contexto histórico inestable, su estructura se fortalecerá y se mantendrá vivo y en continuo movimiento hasta la actualidad, a pesar de que algunos críticos y músicos expertos en el género hayan dicho que ya es un género muerto.

El célebre Trompetista de jazz *Nicholas Payton*³, en su texto *Porque tocar Jazz ya no es Cool*, contextualiza al género en la New Orleans de comienzo del siglo XX y expresa que, el jazz de esa época, fue una etiqueta propuesta por los músicos, pero la realidad del género no fueron los ritmos, ni los instrumentos, ni mucho menos la melodía; el jazz era la vida misma, la segregación, la pobreza, la muerte

³ Payton Nicholas Por qué el jazz ya no es cool
Tomado de

de los negros por las precarias condiciones de vida. Afirma que ni siquiera *Coltrane* alcanzaría el verdadero nivel de creador de jazz, que *Paul Whiteman*, fue un rey del jazz, pero también debía morir, como ha muerto el jazz para *Payton*, quien se declara un representante de música post moderna de New Orleans. El proceso capitalista y las dinámicas mediáticas, han ido llevando a los artistas de jazz a espacios que son ajenos a su naturaleza esencial, como la producción en masa, la industria y otros fenómenos consumistas que permean la calidad musical. *Nicholas Payton* rechaza fuertemente la idea de que se ha abolido el racismo y deja al aire preguntas sobre condiciones sociales fuertes para ellos, como el hecho de que el jazz sea un producto mercantilista servido en bandeja para pequeñas élites, o la simpleza y banalidad de los que pretenden forjar una vida desde un jazz que es ajeno a su natalidad.

Reflexivo, *Payton*, exhorta entre líneas a todos aquellos que no pertenecen a New Orleans, a dejar la etiqueta jazzística, a todo aquel que en su línea hereditaria sea ajeno a la raza negra, y por ende no haya vivido la segregación y miseria. No critica la improvisación, puesto que esta vive por sí sola en todas las músicas populares, pero si llama la atención a las tendencias claras de implementación de sonidos claves de jazz utilizados para crear un “jazz local”, ausente del sentimiento negro esclavizado.

Esta música, surgida en el sur de los Estados Unidos desde un proceso fascinante de finales del siglo XIX, pasando por el apasionante blues, que se derivó de los cantos de trabajo y la experiencia religiosa, se va desempeñando cada vez más como el eje de interacción de la población y cada comunidad le va aportando elementos especiales, colores, en suma, viajes, de los que se comentaron al principio del presente texto. Así, se crean expresiones fundadas en las bandas marciales y bandas de marcha, en las bandas de jarro o ‘Jug Bands’, o en la figura del *Blues Man* que, del formato solitario y nomádico, se anclará poco a poco en bandas de pequeño formato que giran en torno al piano y a otros instrumentos de origen europeo. De ese modo, cada grupo va desarrollando su particularidad

musical, en beneficio de una expresión musical y social que se hará cada vez más fuerte.

Con la llegada de la tecnología radial, y el fonógrafo impulsado por la empresa Víctor, el 'movimiento jazz' se fortalece y surgen artistas que generan más desarrollo a esta particular música, la cual, posteriormente, tomará el nombre de "Jazz", que termina denominando a toda la música afroamericana que da importancia a la expresión del sentimiento negro, con sus situaciones sociales de discriminación y su anhelo de volver a África, su tierra natal.

Surgen grandes intérpretes que van moldeando cada espacio del jazz y nacen subgéneros matizados por experiencias seminales significativas. Los artistas, con el paso del tiempo, van dejando un legado de historias, composiciones, términos, tendencias, frases que van construyendo al jazz, no solo como una corriente musical, sino una mezcla cultural, un reflejo de la sociedad misma; en suma, un performance social y cultural, un proceso musical en el que intervienen factores mucho más complejos que la parte técnica musical.

La llegada de un vertiginoso estilo marca la entrada del jazz moderno, donde se entrega al oyente una perspectiva emocional por medio de las improvisaciones. En este momento, cambia el papel del público, pues ya no importa tanto el baile como lo que el músico quiere entregar desde su vivencia musical; personajes como *Charlie Parker*, *Thelonious Monk* o *Max Roach*, dan fe de un movimiento un poco diferente a los demás, nacido en lo más oculto de la vida nocturna en el Mynton's Playhouse, en los horarios donde lo comercial dormía y las nuevas tendencias desertaban, de ahí que modernamente el jazz cambie su vestido sobrio y divertido, por uno vertiginoso y emotivo.

Después de este cambio, es el jazz el primero en dar pasos grandes en la música fusión con músicos como Miles Davis, que en su búsqueda de nuevas sonoridades, casi setenta años después de las primeras grabaciones del género,

incursiona en el uso de instrumentos de carácter electrónico en álbumes como “In a Silent Way” y/o “Bitches Brew” donde usa dos teclados electrónicos a la vez: uno denominado Rhodes, creado en convenio con la empresa Fender, se interviene el sonido de su trompeta con efectos electrónicos, como el *Delay* (repetición de la onda un intervalo de tiempo específico o programado), o reverberaciones poco usadas para esos tiempos en las producciones discográficas.

De modo similar, otra corriente paralela a estas experiencias, perfila la inclusión de figuras rítmicas características de músicas “exóticas”, como la clave cubana o armonías particulares como las del flamenco; estos son algunos de los primeros ejemplos de las ‘hibridaciones’ que el jazz ofreció en su flexibilidad sonora.

Personajes como *Louis Armstrong*, se vieron atraídos hacia las sincopadas rítmicas de los cubanos que, buscando un mejor futuro, llegan a Estados Unidos promoviendo sus músicas en orquestas de formatos parecidos a los de las Big Band en los años treinta. Así que el jazz es el precursor de un sinfín de ‘hibridaciones’, las cuales construyen su identidad hasta la actualidad, como género plurívoco, dual y en constante reinención. Dada esta naturaleza, no se puede limitar el género a una noción universal, puesto que es necesario reconocer cada uno de los géneros existentes antes de adoptar el término jazz, como: Works Songs, Dixieland, Spirituals, Gospel Songs, Boogie Woogie, Stride, recordando la naturaleza múltiple del género.

Ubicándolo en la vanguardia de la experimentación musical, queda claro por qué es parte de los géneros que más permean las culturas y son muchos los aprendices que al educarse musicalmente, están en la búsqueda constante de la libertad del jazz con sus músicas nacionales. Eso explica cómo cada país, cada región va construyendo su propio lenguaje jazzístico nacional, tomando raíces de cada pueblo y fusionándolo con las estructuras del mencionado género.

Entre los países que están desarrollando un 'jazz nacional', se destaca Perú, que en el actual 2012 (año en el que fue realizada esta monografía), camina sobre una promoción ardua de artistas que podrían constituir un denominado "jazz peruano". Se trata de músicos que inquietos por el lenguaje improvisativo del jazz, se embarcan en el viaje de conectar este ritmo en clara interacción con ritmos tradicionales locales como el *festejo*, *marinera*, *alcatraz*, *waylash*, *vals* y demás, con la inclusión de las armonías y conceptos melódicos del jazz (tradicional y moderno, ver artistas de referencia), para darle un color especial al desarrollo de la música peruana.

En Perú existen tres zonas geográficas: la costa, la sierra y la selva. Cada una posee un grupo particular de músicas y estas son las que están interactuando con el jazz. Particularmente, para este trabajo se tratará la música afroperuana, originaria de la costa de Perú, presente en ciudades como Lima, Callao, Chiclayo, Trujillo, Piura, Tumbes, Chimbote, Ica y Tacna, en sus principales centros de producción musical.

El festejo en sí, es un género o ritmo tipo de la música afroperuana, que en principio no era bailable; era la manifestación musical de los negros esclavizados por la colonia en la parte central del Perú, en principio negro luego, como, parte del mestizaje, es un testimonio de la mezcla cultural peruana.

En principio usó tambores de parche sobre madera o jarras de arcilla o calabaza, cencerros, siendo enriquecido con instrumentos de cuerda como la guitarra, en la percusión con la quijada, cajita o congas de origen cubano.



Ilustración 1: Quijada, Cajita o Congas de origen cubano.

- Tomadas de <http://www.perumusicos.com/salsaperuana.html>

En estas zonas (Lima e Ica) están asentadas la gran mayoría de poblaciones de descendencia afro y allí realizan su desarrollo cultural con bailes, fiestas, ceremonias, comidas, lenguajes, entre otras tradiciones propias de estas comunidades, cabe anotar que el ritmo tipo o género festejo, hace alusión al ambiente de carnaval, pero es un ritmo tipo que se ha forjado en la tradición afroperuana. Las costumbres propias de este grupo, al convivir con sus demás compatriotas de raíces indígenas y criollas, generan un balance perfecto de sonoridades variadas, desde la época colonial hasta la actualidad.

Por otro lado, la llegada de la radio y el fonógrafo (al igual que en Norteamérica) trae a los músicos ritmos nuevos y diferentes como el jazz, Bossa nova, entre otros. Esto motiva a los músicos para avanzar en la exploración musical,

dejándose llevar por las armonías que no tienen un establecimiento concreto en la música hasta ese momento. De modo que el proceso continúa, complejizando las estructuras y los matices musicales de este género y ampliando su realidad social. De los años sesenta hasta la fecha, ya hay una amplia historia de músicos, producciones, festivales y conciertos que han hecho del jazz peruano un elemento completamente compatible con el mundo de las hibridaciones, a pesar de no estar muy difundido, está en constante desarrollo. Y como en la mayoría de países latinoamericanos, el primer paso fue crear agrupaciones musicales de formatos parecidos a las grandes Big Bands, donde recurrentemente se tomaban los clásicos de este género y los interpretaba un solista acompañado de la gran banda.

De esta manera comenzó -grosso modo- el proceso de conocimiento del jazz peruano, generando músicos que poco a poco fueron sumergiéndose más en el estilo y en sus diferentes corrientes, como el pianista Jorge Delgado Aparicio, quien teniendo la oportunidad de viajar a Estados Unidos, estudia en Berklee College of Music, donde se empapa completamente del estilo y del furor del jazz. En los años sesenta retorna a Perú y se convierte en promotor de este género. A partir de allí, lidera agrupaciones musicales como *“Los Hijos del Sol”* y *“Perujazz”* como las más significativas. Así mismo, un sinnúmero de músicos (ver capítulo músicos de referencia) han aportado constantemente a la difusión de la música Afroperuana fusionada con jazz. La inquietud que abarca el presente trabajo, desde la perspectiva de la interpretación musical, al conocer de manera instintiva y empírica estas músicas latinoamericanas y después de un paso por la academia, lleva a la pregunta de investigación: ¿Cómo implementar elementos armónicos del jazz en el festejo afroperuano?

Ya que tanto la vivencia de estas músicas, como el descubrimiento del jazz en la academia resultan ser los fenómenos que impulsan esta propuesta, la idea es enriquecer no sólo el lenguaje musical propio, sino también dejar una pauta del análisis de un lenguaje y su proceso en la implementación de estos elementos.

Ahora bien, este trabajo se desarrolla desde la contextualización del jazz como mundo universal, pasando al Latinjazz y jazz suramericano desde la postura de *Ted Gioia (Historia del Jazz)*, *Luc Delannoy (Caliente y Carambola)*, y *Hugo Chaparro Valderrama (Lo viejo es nuevo, y lo nuevo es viejo, y todo el Jazz de New Orleans es bueno)*, tomando la música Afroperuana como puntual espacio de análisis. El jazz y el festejo son el eje central, iniciando el análisis desde el sistema de Jan LaRue, complementando la investigación con textos de análisis musical por parte de autores como *Bill Dobbins*, *David Baker* y *Mark Levine*.

De este modo, el jazz peruano es el punto de partida para las inquietudes de este trabajo (ver capítulo músicos de referencia, página 37), tomando como referencia a producciones discográficas primarias como “*Wayruro*” de *José Luis Madueño* o producciones actuales como el “*Sexteto Afroperuano*” de *Gabriel Alegría*, también *Karlhos Misajel*. Para la investigación, se realizaron entrevistas virtuales con algunos de estos músicos destacados de la escena peruana como *Jean Pierre Magnet*. Así mismo, se analizó la perspectiva jazzística de varios países de Suramérica, visos que ayudan a dar testimonio de la creciente nueva generación de músicos en pro del jazz suramericano.

El presente trabajo tiene por finalidad principal construir una herramienta: establecer un rumbo investigativo para percibir el proceso del género jazz como un fenómeno musical y social profundo, a través de la producción del jazz suramericano. Se traza una senda de investigación, se establece un proceso de análisis que lleva al lector a encaminarse en una forma segura de abordar la armonía del jazz y el análisis de un ritmo cualquiera, en este caso particular, será el festejo afroperuano.

El festejo afroperuano es un género de la música afroperuana, en compañía del baile nacional peruano la *Zamacueca*, el *alcatraz*, el *landó* y otros, componen el gran conglomerado de la música afroperuana.

Es entonces esta investigación un paso importante en el proceso de acercamiento a las músicas populares en Suramérica, al reconocimiento de la hibridación natural entre lo africano y lo indígena. Además de develar la similitud del desempeño cultural de la comunidad negra en las dos partes del continente, Perú y Estados Unidos.

Este análisis también permite una visión del desarrollo de la cultura afro descendiente, no solo en Perú, sino en el resto del continente, sobre todo en los países costeros. Esta comunidad está tomando fuerza como fuente de conocimiento cultural en la actualidad, así como de divulgación artística, dentro del proceso de conocimiento y entendimiento de las músicas suramericanas, además de los países que no son considerados potencias de creación de jazz universal y local.

La concentración de este trabajo pretende aportar una ruta y un espacio de análisis para los músicos, donde puedan enriquecer los conceptos previamente adquiridos y permitir una fluidez en el reconocimiento particular del análisis; el proceso de implementación desde la visión teórica es un paso obligado como herramienta en la creación de un lenguaje musical, para no entrar en especulaciones que carezcan de fundamento musical. Es decir, es necesario desentrañar melódica y armónicamente el festejo (en este caso la obra musical “Saca las Manos” interpretada por Eva Ayllon) para comprender la naturaleza armónica y sus posibilidades desde el jazz, según autores como *Jan LaRue*, *David Baker*, *Bill Dobbins* o *Mark Levine*.

Desde hace ya bastante tiempo, se encuentran en el mercado trabajos muy elaborados de encuentros claros musicales, perspectivas y propuesta de diferentes músicas encontradas en torno al jazz. A menudo se observa y se escucha detenida y analíticamente, cómo un músico se enfrenta y propone una sonoridad particular dentro del ámbito jazzístico y de las fusiones o mezclas; se asimila cómo cada argumento y cada espacio dedicado a su propia forma de

expresión, está cimentado en un análisis y una lucha incansable por ser único y sincero con cada nota, auténtico en la identidad y particular en la forma de crear ideas acordes al contexto. De ahí que pensando en este ambiente, se aborde una implementación armónica de jazz en el Festejo afroperuano. Por lo tanto, se proponer aquí un punto de referencia para aquellas personas que quieran ingresar en el mundo de las músicas híbridas, que a su vez pretenden ligarse con el lenguaje universal del jazz. De la misma manera, se hace posible el descubrimiento de las músicas suramericanas que son muy familiares entre sí y cuyo conocimiento a nivel continental no es muy preciso.

1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

¿Cómo implementar elementos armónicos del jazz en el festejo afroperuano?, es la pregunta que se pretende resolver en este trabajo, para esto se optara por el camino del análisis contextual y musical del ritmo tipo Festejo afroperuano y las vertientes estéticas del jazz con músicas locales de esta parte del continente.

Cada vez con más frecuencia el jazz se afianza en la música latinoamericana, tiene mayor presencia y ha tocado el ímpetu de muchos músicos, que al momento de la creación de sus músicas locales, indudablemente condimentan estas con algunos elementos del jazz, que marcan definitivamente su camino musical y su propuesta artística particular.

Estas músicas pre existentes son las que teniendo ya una vida propia, permiten entrar en una relación o hibridación con el jazz que se ha establecido como lenguaje universal flexible e influyente en los dedicados a la exploración de un lenguaje introspectivo, reflexivo y en pro de nuevas sonoridades que hagan de esa búsqueda lingüística musical un camino amable para el creador y para el oyente.

Es el caso del jazz afroperuano que desde los años 60's ya viene entregando interesantes páginas en la historia musical de este país, con composiciones, músicos, estéticas y artistas dedicados a la difusión de este.

El presente trabajo trata de abrir la puerta hacia esta música en particular, que al día de hoy es un fenómeno destacado en la escena del jazz mundial y desglosa aspectos técnicos musicales para un mejor entendimiento y abordaje del mismo en un futuro musical suramericano.

De todos los elementos musicales como lo plantea Jan LaRue, Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento (SAMeRC)⁴ se desentrañará desde una postura analítica musical, el ámbito armónico fundamentado en la particularidad de la armonía jazz que desemboca ineludiblemente en el análisis melódico.

Como bien se ha dicho la música Afroperuana ha sido permeada por el jazz desde hace ya bastante tiempo y son muchas las generaciones de músicos que dan testimonio de eso. Sin embargo siempre somos testigos del resultado musical y dejamos a un lado el proceso, que es la otra cara del arduo trabajo de un músico, donde periodos de tiempo extensos de entrega disciplinada a un instrumento, un estilo o una obra fortalecen y abren nuevos espacios para la justificación de la música misma.

Lograr un balance en las músicas híbridas es uno de los mayores retos de un músico, puesto que contienen su léxico propio, como el jazz permiten por su misma naturaleza, muchas vertientes desarrolladas desde su propia historia, el festejo también entrega diversas formas de creación e interpretación.

Pretender la entrega de un resultado instantáneo lleva bastante tiempo, ya que cada elemento en la música requiere de dedicación y entendimiento, logrado a través del análisis y la experimentación. Llegar al culmen en un solo intento es dejar a un lado la naturaleza exploradora e inquieta del músico.

Hacer un análisis armónico nos implica naturalmente uno melódico, como lo describe Jan La Rue, es la melodía la que mantiene el hilo conductor de la obra y es la armonía la que soporta y mantiene los espacios musicales diferenciados, esta simbiosis se da en las dos músicas que se pretenden analizar en este trabajo. La armonía en el jazz es hoy en día un símbolo de libertad y de personalidad moderna, es este mismo el que ha entregado desde sus músicos más

⁴ LARUE Jan Análisis del Estilo Musical. Consideraciones analíticas básicas pág. 5 Ed. Idea Música.

sobresalientes y sus teóricos más eruditos esa particularidad flexible, que se ha enriquecido con el paso de los años y la creación de cada género, lo que la convierte en una de las más influyentes en la música popular moderna.

La concepción armónica, ha sido siempre una búsqueda donde la intuición juega papel fundamental desde los cantos gregorianos y su monofonía, al descubrimiento de los intervalos de tercera mayor o menor, pasando por *J.S. Bach* y la implicación de la armonía en sus fugas o invenciones, a las sonatas de *Mozart* o los complejos y extraordinarios cuartetos de cuerdas *Beethoven*, resultado de ese cuestionamiento armónico constante.

En la historia de la música Afro Americana, esa búsqueda es más intuitiva aun, desde el blues al River Boat o desde *Robert Leroy Jhonson* a *Sídney Bechet* o *Jelly Roll Morton*, todos en búsqueda de los acordes correctos para el sentimiento correcto. Formas como el blues que se estructuran puntualmente y se convierten en modelo en el jazz, llegan a las manos de personajes como Charlie Parker o John Coltrane para continuar desde la estructura misma, esa significativa y edificante búsqueda.

La armonía es quien soporta a la melodía y le entrega el carácter necesario para incluirla en el vocabulario musical, puesto que afecta cualquier relación vertical con los demás elementos de la música. Como se ha dicho es la armonía la columna vertebral y el punto de encuentro de diferentes músicas, pensando en la jerarquización del sonido, las normas que surgen como líneas estéticas, no como modelo a seguir.

Agregando puntualmente que además de generar esos movimientos en la estructura completa de una obra, dan también una identidad al compositor quien expone en cada obra su propia forma de usarla, siguiendo o no las normas y convencionalismos. De esta forma pasamos en el aspecto armónico de un simple

acorde a las variadas e infinitas progresiones y de ahí a una personalidad simbiótica entre melodía y armonía sea cual sea el estilo.

Aspectos como *color y tensión*, son comunes en el ámbito técnico de la armonía, y es el jazz quien amplía el panorama de los conceptos armónicos, interviniendo las armonías comunes con extensiones específicas de un acorde o reemplazando dichos acordes para liberar los convencionalismos del armonía.

Es por eso que este trabajo constituye un camino y no un destino para las futuras implementaciones de la armonía del jazz en músicas locales, como en este caso el festejo afroperuano.

Se pretende conocer esa cara oculta mediante el proceso de análisis armónico del jazz y su implementación desde la obra musical “Saca las manos” festejo representativo del folklor afroperuano interpretado por *Eva Ayllon*.

1.1 ANTECEDENTES

Los antecedentes de los que se parte para la realización de este trabajo, están dados por dos tipos de material, uno sonoro desarrollado por diferentes músicos a través de su quehacer artístico de forma local y uno documental obedeciendo a la formación académica de músicos en la escena de músicas híbridas.

El material sonoro no es creado como medio de investigación, aunque algunos músicos pueden reflejarlo en ella, es más una muestra de la etapa artística en la que se ubica el creador, esto permite al oyente desentrañar la estética y los fundamentos sobre la que se desarrolla. Para este trabajo aparte de los músicos de referencia que se van a citar posterior a este capítulo, se quiere hacer una mención especial a producciones de ámbito local que han permitido iniciar la pregunta **¿Cómo implementar elementos melódicos y armónicos del jazz en el festejo afroperuano?**

Luis Rovira fue un clarinetista español, radicado en Bogotá, el primer músico en realizar una grabación de jazz en Colombia, este suceso ha sido descubierto por el comunicador social Jaime Monsalve, es una recuperación de material sonoro del sexteto que formaría Rovira en calidad de clarinetista y director en 1961, contando con el argentino Alberto Lorenzetti en el piano, José Cigno también Argentino en la batería, Manuel Molina de origen Peruano en el contrabajo, Zdeněk Jirak nacido en la antigua Checoslovaquia en el vibráfono y el Colombiano León Cardona en la guitarra eléctrica (quien al día de hoy es uno de los compositores más prolíficos de la nueva música andina colombiana).

En esta grabación recuperada, se puede apreciar un primer intento de hibridación musical, ya que en la pieza de 3:54 minutos de duración, se aprecia un swing clásico, donde las melodías tradicionales colombianas Atlántico, Cosita Linda de Lucho Bermúdez y la Guabina Chiquinquireña de Alberto Urdaneta, se manipulan rítmicamente para ser aceptadas en el *Shuffle* (rítmica ternaria) característicos del swing norteamericano y un poco de rítmica latina en los cambios de secciones de la obra. Una clara muestra de la combinación de 3 piezas del folklor tradicional colombiano con interacción de elementos armónicos y rítmicos del jazz.

Otro referente especial es el infaltable disco "*Macumbia*" del célebre compositor Francisco Zumaque, quien en 1984 grabaría esta producción musical, mostrando un lado diferente de los ritmos del Caribe Colombiano. Armonías elaboradas desde otra estética, usando acordes propios establecidos en el lenguaje del jazz, lo que naturalmente desencadena unas improvisaciones con un carácter lingüístico acorde a la época de grabación. Adicional a esto en la grabaciones se puede apreciar de fondo, el sonido del mar, los pájaros y demás elementos que dan una imagen descriptiva de Macumbia.

Además el disco del saxofonista Antonio Arnedo llamado Orígenes (1998), donde Arnedo en el saxofón y la flauta, junto a Ben Monder en la guitarra, Satoshi Takeishi en la Percusión y Jairo Moreno en el Bajo Eléctrica, desarrollan la

propuesta desde las músicas populares colombianas, entre currulaos, porros o cumbias, van entregando una visión moderna para la época de la inclusión de elementos armónicos y el carácter improvisativo del jazz.

El bajista y compositor Juan Sebastián Monsalve, un referente en materia de músicas locales y el lenguaje improvisativo, autor del libro “10 Piezas para quinteto de Jazz” (1993), Beca de creación del Ministerio de Cultura y el ICETEX exponiendo en diez piezas, que están entre aires del folclor Atlántico y el Pacífico, su lenguaje influenciado por las armonías de jazz, las amalgamas rítmicas y el lenguaje improvisativo. Además de ser fundador de Curupíra, Comadre Araña entre otros, donde explora las músicas costeras del atlántico colombiano. Uno de sus álbum “Bunde Nebuloso” una mirada al pacífico desde el jazz, las músicas de la India, contando con músicos como Anat Cohen o Jason Lindner, un ejemplo de la interacción de lo local y Universal.

Por otro lado, en materia de investigaciones de carácter universitario, se encuentra el trabajo de la licenciada en música Xiomara Henao “*Análisis estructural del scat vocal caso ella fitzgerald*”, aplicando un análisis musical desde 2 transcripciones de solos en forma *Scat* (improvisación vocal mediante onomatopeyas), realiza un análisis de las escalas más usadas en el jazz, desde las escalas mixolidias a las escalas blues menor y mayor, la escala cromática. El híbrido del rock con el jazz. Sustenta cada acorde usado en una progresión desde, al menos, una escala aplicada, donde aparecen las notas que entrelazan la melodía con la armonía. Describe los modos (que se explicarán más adelante), entrega transcripción de solos de Ella Fitzgerald, según el formato de análisis de David Baker.

El documento de Carolina Santamaría “*Nueva Música Colombiana: La redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music*”⁵ Donde realiza un análisis de la naciente tendencia de las músicas colombianas hasta el momento

⁵ (Tomado de: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/CarolinaSantamaria.pdf>).

de carácter popular, que supone un acercamiento de los músicos protagonistas a otras músicas, de donde extraen elementos musicales y los apropian bajo la preparación académica, en ámbitos como el jazz, el rock, las músicas fusión que se establecen en la llamada World Music, entendida esta como la mirada a la producción musical local, con altos estándares de interpretación musical con difícil categorización para la comunidad masiva.

El trabajo de investigación del licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional Juan Daniel acosta, *“Guía para el modo de iniciación en improvisación vocal bebop”*, realiza una descripción del bebop como genero del jazz, análisis de forma, armonía básica en los acordes de 3 y 4 notas, estructura y súper estructura de acordes, desarrollo melódico, inversiones de intervalos. La forma blues y la forma Rythm Changes, como estructuras predominantes en la etapa del bebop.

El trabajo de investigación universitaria de los licenciados en música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Paola Quintero y Leonel Rodríguez llamado *“Iniciación al Cello Jazz”*, una propuesta metodológica para interpretar el cello usando el jazz como herramienta optimizadora. Desarrolla históricamente los géneros más representativos del jazz, Swing, Bebop, HardBop, junto a sus principales exponentes del Cello Jazz.

Describen las escalas más usadas desde las Blues, hasta las pentatónicas y algunos modos. Planteando dos ejercicios de interpretación musical, un blues en Dm composición de Rodríguez y un arreglo del famoso tema de Jhon Coltrane “Equinox”. Se puede deducir este trabajo como un intento de hibridación musical, de un instrumento de la escuela clásica europea ajeno al contexto Afroamericano, que se incluye desde el Jazz, para proponer otra perspectiva musical del instrumento, desde su desarrollo técnico.

EL trabajo de investigación de los licenciados en Música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Alejandro Leal Garay y Carlos Ernesto Rojas

Correa, llamada *“Guía teórico práctica para el aprendizaje de la armonía utilizada en el jazz abordando las composiciones musicales del Real Book”*.

Describe la armonía del jazz desde el Real Book, progresiones básicas más usadas en el jazz, cadencias y los modos de las escalas mayores, menor armónica y melódica, las escalas de tonos enteros. Descripción de la parte rítmica y melódica del jazz.

El reciente trabajo del licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia Julián Rico llamada *“PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA IMPROVISACIÓN CON LA GUITARRA ELÉCTRICA EN EL PASILLO DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA”*, es un referente conceptual donde plantea la improvisación en el pasillo colombiano tomando como herramientas fundamentales el manejo de los modos mayores y menores melódico y armónico, con el fin de explorar el pasillo desde la perspectiva de la espontaneidad del intérprete en el pasillo colombiano, toma la situación actual del pasillo académico como el desempeño de la obra mediante formatos tradicionales o experimentales desde el funcionamiento de un grupo de cámara, donde es ausente el solista, en este caso busca que el solista tenga un papel importante desde un guía que lo prepare para enfrentar dicha situación.

Esto estimula además la exploración de un lenguaje personal desde las líneas tradiciones rítmicas o melódicas del pasillo, la inclusión de armonías ajenas a la tradición de este y un desarrollo que balancee la tradición con otras estéticas como el jazz, la bossa nova o el rock. Esta intención n es nueva y tiene en varios grupos musicales como Carrera Quinta o el Ensamble Tríptico, su implementación dentro del repertorio.

Aspectos que sumados al material sonoro, ayudan a intuir que se genera un proceso de implementación de elementos propios de otras músicas o ajenas a las locales y dan validez a la pregunta de este trabajo, acerca de la forma en la que se abordan estos elementos musicales, marca el camino y deja el espacio para indagar sobre el mismo.

1.2 OBJETIVOS

GENERAL

Exponer analíticamente el resultado de la combinación de elementos armónicos del jazz en el festejo afroperuano saca las manos.

ESPECÍFICOS

- Analizar los elementos armónicos más característicos del jazz.
- Extraer del lenguaje armónico del jazz elementos particulares que se adapten a la melodía del festejo.
- Analizar los elementos del lenguaje musical del festejo, en su forma más representativa y tradicional. Usar el análisis musical para comprender el festejo como un lenguaje particular y su flexibilidad desde elementos musicales comunes.
- Implementar dichos elementos armónicos en el festejo SACA LAS MANOS (Eva Ayllon).
- Entregar una muestra un solo improvisado en la obra “Saca las Manos” con la re armonización propuesta.

1.3 JUSTIFICACIÓN

La interacción entre intérpretes, desde la tradición académica europea, tomando esta como eje fundamental de la sistematización y enseñanza de la música, es necesaria una preparación e interiorización de los esquemas y elementos propios de la música; un manejo del sonido ajustable a una época y con previo conocimiento del estilo a interpretar.

El análisis del lenguaje musical es la sistematización de cada uno de los elementos musicales presentes en una estructura sonora, como: el diseño melódico, estructura armónica, patrones rítmicos, determinación de espacios musicales y la interacción de dichos elementos. La interacción en las músicas populares de tradición está llevada dentro de otro espacio diferente, donde se recrean y transforman constantemente, como reflejo del movimiento de sus protagonistas en la cotidianidad. Esta lógica se mantiene sobre un espacio llamado tradición, que pese a que no es mutable permite la extracción de algunos elementos propios de su naturaleza dando así una oportunidad de cambiar la perspectiva musical con sus expresiones o simplemente reproduciéndola desde el desempeño tradicional que ella trae consigo. Las músicas híbridas, como ya se ha nombrado, están ligadas a los procesos de los músicos en particular, desde sus desarrollos instrumentistas, por lo menos en los inicios. De esto da fe Chico O'farrill, quien llegó a ser un gran trompetista, saxofonista, pianista y de allí, experimentó la orquestación y composición.

Desde hace un tiempo considerable, se encuentran en el mercado trabajos muy elaborados de encuentros musicales, perspectivas y propuestas de diferentes músicas encontradas en torno al jazz. Un ejemplo de ello es el trabajo de John McLaughlin con músicos de la India durante los años setenta. La introducción de la denominada “*sitar*” en los formatos eléctricos del trompetista Miles Davis en esa misma década (e incluso antes), la puesta en escena entre lo ritual y lo religioso del trompetista *Don Cherry* para el ensamble multiétnico y multirracial denominado “*Codona*”, o la propuesta de la “*Mahavishnu Orchestra*” de Herbie Hancock, en la cual también estaba el mencionado guitarrista John Mc. Laughlin.

El álbum “*Cumbia & Jazz Fussion*” es testimonio del grato encuentro con el compositor, pianista y reconocido contrabajista norteamericano *Charles Mingus* y el talentoso saxofonista y compositor colombiano *Justo Almario* (especialmente para el contexto colombiano por las implicaciones y aquello que representa para el país), cuando en 1978 compartieron la idea –por invitación de Almario- de llevar la

cumbia colombiana a formato de jazz con arreglos para Big Band, cuyo resultado es el anteriormente nombrado álbum, como obligado referente, a pesar de que su resultado original no fuera el más afortunado. Todo esto se trata de un proceso de introspección, tiempo dedicado a las disciplinas musicales que van haciendo camino en la estética musical propia para proceder a la creación particular.

En este tiempo de encuentros, los muy representativos músicos israelíes *Avishai, Anat y Yuval Cohen*, dan resultados y comunican claramente el lenguaje musical desde el jazz hacia sus músicas natales, así van generando una serie de propuestas claramente asociadas a la comunicación e intuición musical desde los saberes particulares.

Haciendo caso a las nuevas concepciones musicales que nos ofrece el siglo XXI, se observa la preocupación artística por mostrar una globalización cultural en el sentido del reconocimiento de diferentes lenguajes, sus factores comunes y su capacidad de tolerancia sonora. Tener una influencia musical y poner mucha atención a diseños melódicos particulares, “*licks*” o frases melódicas muy usadas por músicos de un mismo estilo, permite que estructuras como el blues puedan ser adaptadas a otros estilos musicales como el rock, la salsa, el merengue dominicano y hasta el mismo Bambuco Colombiano; se trata de fraseos particulares de una melodía que por tradición la mayoría de las veces, se popularizan y se establecen dentro del lenguaje musical local. Gestos que van dejando huella en la percepción de la música. Es inevitable que en el instante de abordar un arreglo, estas influencias se manifiesten desde nuestro interior, pues una persona desde que nace empieza a tener influencia natural de su comportamiento viendo a sus padres o allegados, con la música sucede exactamente igual.

Esto es sólo la punta del iceberg, ya que cada personaje del jazz que no sea afroamericano se ve siempre en la indiscutible decisión de interactuar con su naturaleza y su gusto musical, de ahí que Paquito D’Rivera en su proyecto “The

Caribbean Jazz Project”, se involucre con las músicas cubanas, las brasileñas y hasta el tango, en el único afán de escudriñar cada espacio y encontrar siempre esa diferencia que da reconocimiento estético e introspección solista y virtuosa. Otro ejemplo útil, es el gran percusionista Manongo Mujica junto a Jean Pierre Magnet, saxofonista sobresaliente de la escena peruana. Ambos crean un viaje interesante donde recalcan la identidad, las raíces, los diferentes ámbitos desde una marinera peruana, un festejo o una zamacueca con la flexibilidad del jazz. De allí parten a rumbos desconocidos, con la intención de socavar las introspecciones musicales. Solo como ejemplos, ya nos entregan en la música de esta parte del mundo, un ambiente diferente, colorido y claramente oportuno para las nuevas generaciones de músicos.

Ahora bien, la música tendrá en su naturaleza ese aire híbrido, que recoge a través del desarrollo de los más célebres compositores barrocos, los cantos de la edad media o la música contemporánea. Es decir la música está siempre en movimiento, buscando más posiciones desde donde se pueda abordar el mismo tema. Como bien se puede comprender, después tener una previa preparación académica musical, los límites sonoros son netamente teóricos, ya que más allá de cualquier suerte de lineamientos, está la expresividad del compositor o intérprete.

El jazz, teóricamente, propone una visión melódica diferente, pensada en un espacio de expresión personal, donde actúa la improvisación y donde se pretende dejar a la imaginación del oyente el papel de reinterpretación musical; desde su vivencia y la asimilación de ideas de quien está interpretando. Procesos creativos, como el vivido por *Dizzy Gillespie*, al contar con la gran habilidad de Chano Pozo para combinar el Bebop con la música de tradición afrocubana, son ejemplos claros de la actitud que se debe tomar al afrontar una línea estética compuesta por dos espacios aparentemente diferentes. En espacios más centrados en Suramérica y dejando de lado los grandes productores de jazz como Cuba o Brasil, podemos encontrar en el saxofonista Gato Barbieri, ese impulso de

entregarle al mundo, el natural desarrollo musical de un hard bop arraigado en densas frases influenciadas por Mingus, así como bellas melodías y acompañamientos de las tradicionales chacareras o cantos chaqueños propios de la pampa Argentina.

Ejemplos innumerables de músicos como *Carlos Ponce*, al querer negociar rítmicamente un swing con cantos de tradición indígena boliviana, son los que motivan a que este trabajo genere un espacio de análisis y preparación para abordar las músicas suramericanas desde la flexibilidad del jazz, para soportar o congeniar desde lo universal y converger en algo local, como en este caso el festejo Afroperuano.

La tradición del festejo Afroperuano está arraigada –tal como sucede con la gran mayoría de comunidades negras de Suramérica-, en los palenques donde los negros libres podían expresar sin restricción sus raíces. Lo que llevó a estos pueblos a la adaptación y búsqueda de su propio ambiente, además de la consecución de recursos materiales que permitieran la reconstrucción de sus tradiciones musicales (percusión). Esto, naturalmente conduce a un proceso de adaptación e improvisación, que se evidencia más adelante en la música, como reflejo del día a día y que a su vez genera ese imaginario, que es de conocimiento público acerca de las músicas negras como una vivencia diaria canalizada mediante tambores, cantos y bailes. Los cinco grandes compositores del nacionalismo Ruso, el llamado "Grupo de los cinco" son también un reflejo de esto, en sus dilemas interiores frente a la academia y el deseo de identificarse, abandonan las etiquetas formales, estructuras y sonidos, para reconstruir su música desde la perspectiva natal. Así, se puede observar que la música no tiene un sentido estricto en el purismo y que son los actores quienes se encargan de mantener las líneas o transgredirlas según les sea conveniente en la pretensión personal de expresar las propias ideas.

El jazz es un lenguaje universal, que durante su posicionamiento fue impulsado por la industria fonográfica y radial, lo cual catapultó al jazz a un conocimiento mundial, traspasando fronteras y entregando al mundo no solo lo que fue en ese momento actual propiamente conocido como swing, sino que además permitió darle al jazz el status de música universal, entendido como de difusión mundial. No demoró mucho el jazz en tener referentes por todo el mundo y que sus grandes artistas como *Coleman Hawkins*, *Louis Armstrong* o *Duke Ellington*, fueran llevados de gira por varios meses, a entregarle al mundo el jazz vivo que tanto saboreaban en las transmisiones radiales o al comprar las producciones discográficas.

Por otro lado, las músicas tradicionales suramericanas están en un proceso de choque cultural, al tratar de negociar estéticamente sus raíces indígenas, con lo negro y lo europeo, que sobra decir, ya es una hibridación musical.

Después de tener ciertas limitaciones de expresión en la época colonial, estos ritmos tradicionales pueden surgir en el siglo XX gracias a la industria fonográfica y radial de la época. Desde la posición de la música local particularmente expresada mediante un folklore ausente de fronteras políticas, entran en una propagación de su lenguaje en todo el altiplano suramericano y dejan a lo largo de Suramérica, las sonoridades pentafónicas, los compases ternarios, las rítmicas exóticas como un 5/4 o las variadas instrumentaciones indígenas acopladas a las líneas armónicas tonales heredadas de la música española.

Este lenguaje a fines de los años setenta, ya tiene entre sus protagonistas músicos que van y vienen entre América del Norte y Suramérica, lo que deja abiertos a la posibilidad de intercambio cultural significativo. Personajes como Django Reinhardt, nacido en Bélgica en la tradición gitana siendo el primer músico de jazz aceptado en Europa, autodidacta, pero siempre curioso por la guitarra, unió el fascinante mundo del jazz con su tradición natal gitana, dando como resultado un estilo de gran importancia hasta el día de hoy en los músicos de jazz,

esto es prueba del natural camino híbrido del que sería protagonista el jazz y que se extiende hasta el día de hoy: un lenguaje que transgrede desde lo universal o global, en interacción con lo local o tradicional.

Se entiende como *Glocalización*,⁶ la relación de un concepto global, con uno local, es decir la extracción de cada uno en su espacio natural, para interactuar experimentalmente en otro. Se puede pensar esta *Glocalización*, en la medida de un mundo globalizado, donde se accede a la información a gran velocidad, en un rango cronológico bastante alto desde lo más antiguo a lo más nuevo, que supone también una oportunidad de seleccionar la información según convenga. Se genera una oportunidad de creación de material intelectual alejado de las grandes masas de industria cultural.

Esta industria, es el gran aparataje que sostiene lo más selecto del arte y su respectiva información, que al ser maleable y transformable, supone una liberación de la misma industria y es allí donde entra la posibilidad de engendrar perspectivas paralelas del arte. La mediación es la herramienta con la que se articula un grupo aleatorio de personas afines a una particularidad estética, junto a lo masivo de la comunicación, que tendría la validez en la hibridación de las músicas universales y locales. Martin Barbero (1953)⁷, plantea un ir y venir de lo que se consume masivamente, frente a lo que se pretende aportar al mundo desde la globalización, dado que se intenta recrear y repensar los contenidos estéticos y culturales desde la materia prima para la creación de una visión particular de cualquier estética. Es una nueva valoración de lo comunicativo en la industria global o local, recreando una y otra vez el objetivo de quien accede a la información, cambiar un paradigma de información mediática, a una mediación de la información.

⁶ ROBERTSON, R. *Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad*. 2003

⁷ 2. BARBERO, Jesus Martin "De los medios a las mediaciones" Bogotá 1983 Editorial Paidós.

Esto apunta a ver la posibilidad de cambiar la posición dentro de la misma estética, es decir, de migrar a otro espacio sin romper los lineamientos establecidos, que suponen en el jazz hacer uso las más características particulares musicales y combinarlas con la identidad local manifestada en la tradición. Es la reconstrucción de los límites fronterizos del arte, en este caso de la música. Siendo así, el ambiente natural de todos los músicos que se han querido valorar desde la identidad y proyectando el reflejo de sus vivencias estéticas como camino del descubrimiento personal y proyección musical hacia el mundo.

El movimiento que plantean los reconocidos músicos pioneros del jazz peruano es precisamente el de respetar cada ritmo tradicional peruano e implementando el carácter armónico, la función melódica y dejando un espacio para la expresión usando como herramienta la improvisación. La que naturalmente está vinculada a la preparación teórica armónica y melódica, desde los fundamentos básicos de la Academia Europea y su concepto jerárquico de tonalidad, al concepto de modalidad desde la tonalidad ampliada. Por eso el sistema de análisis de Jan LaRue es el indicado para determinar el tipo de armonía que posee cada estilo, y dejar a la imaginación desde estos fundamentos, la nueva visión y aporte de una obra musical tradicional del folclore Afroperuano, para el caso “Saca las Manos” interpretada por Eva Ayllon en el concierto dado en el famoso teatro Carnegie Hall, (reconocido por su gran acústica es uno de los más importantes en la industria cultural tanto para músicos clásicos cómo para músicos populares). Este referente de audio en vivo, se busca con la finalidad de captar las sensaciones producidas desde la fluidez de una presentación en vivo, y no desde el control directo de una producción musical en estudio de grabación. Otro desligamiento de la industria cultural, porque pretende dar validez al preciso instante de ejecución de la música, como verdadero sentido de comunicación musical.-

2 METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

El tipo de metodología empleado en este trabajo es Investigación cualitativa con carácter descriptivo y análisis de caso, el carácter cualitativo está presente en la recolección de información de carácter socio-histórico, difícil de cuantificar.

Fase 1:

La recolección de información empieza por la unificación del concepto de hibridación cultural y música híbrida, de ahí se parte a comprender el fenómeno del jazz suramericano, dejando de lado los grandes productores de jazz latino, cuba y Brasil, enfocándose en países como Uruguay, Bolivia, Argentina, Venezuela, Colombia y Perú. Esta delimitación se genera por la cantidad limitada de producciones discográficas que entran en la industria del jazz latino, no quiere decir que no exista, pero según expertos como Luc DeLannoy y su libro “caliente” no logran consolidar en el mercado una parte significativa referente a la industria. Se realiza un trabajo de acercamiento a los protagonistas del jazz suramericano, con entrevistas on-line, donde se indagan los procesos musicales usados por los artistas más sobresalientes de la escena del jazz suramericano.

Fase 2:

Partiendo de este concepto, el carácter descriptivo del trabajo lleva a comprender el movimiento de la primera generación de músicos peruanos en implementar elementos de jazz en sus músicas locales, realizando una contextualización específica sobre el género Festejo Afroperuano. Analizando las generalidades y explicando las particularidades musicales propias del trabajo, en este caso melodía y armonía.

Fase 3

El análisis del caso, parte de la descripción técnica musical de la obra “Saca las Manos” interpretada por Eva Ayllon, reconocido festejo dentro del folklor afroperuano. Una transcripción fiel desde el archivo de audio publicado por la artista en su concierto en el teatro Norteamericano Carnegie Hall, respecto a la armonía y la melodía, por delimitación del trabajo se excluye ritmo.

Fase 4:

Apoyado en el análisis musical de Jan LaRue, se establece el tipo de armonía usada en el festejo y en el jazz, cada uno por separado, se usa un cifrado con el ánimo de facilitar el entendimiento de la relación melodía armonía. Haciendo una descripción teórica apoyada en gráficos, se aclara el concepto de intercambio modal y se procede a la implementación.

Desde el análisis de Bill Dobbins, David Baker, Mark Levine, se asienta el concepto de la escala mayor, la menor armónica y melódica, las escalas blues y la escalas bebop, las dos últimas por contextualización del jazz.

Dejando un ejemplo de melodía en el jazz y en el festejo, se puede hacer la respectiva implementación de los elementos armónicos del jazz, desde la identificación de los modos utilizados, entregando al final el resultado en partituras correctamente escritas de la melodía re armonizada y un solo escrito, muestra del funcionamiento de la relación escala acorde.

3 MARCO TEÓRICO

El jazz norteamericano como manifestación universal de la actualidad, puede tener una connotación mediática actual social ligada a la elite donde se aprecia significativamente el arte o por el contrario una social ligada a la lucha del racismo, y las segregaciones. Las dos son parte de la realidad musical, donde cualquier nativo de New Orleans puede llegar a ser el mejor defensor del neoliberalismo, o el guardián de una tradición olvidada por la modernidad.

Obedecería esto a que la preparación musical académica en el jazz está más ligada a las condiciones sociales que al camino estándar de educación, podemos ver paralelamente a Charlie Parker con su pobreza, o Miles Davis con su nivel social medio alto, los dos confluyendo en la misma época y misma sociedad negra, partiendo desde el mismo swing, casi con la preparación técnica y teórica, con resultados divergentes. Y aun así, las influencias de los compositores clásicos o contemporáneos eran importantes para estos dos artistas del jazz.

En el medio musical académico se encuentra un mundo lleno de muchas sensaciones, disciplinas, corrientes estéticas, contradicciones y demás situaciones que hacen de la música un arte particular, la cantidad casi infinita de músicos que se estudian, se escuchan, se analizan, son una muestra de búsqueda del lenguaje musical, es el paso a paso que se da en el arte musical y la constante búsqueda de sonidos diferentes.

La interacción de la academia popular con la tradición local, es un camino que hasta ahora se está descubriendo, donde se puede ver a los músicos clásicos con su mirada puesta en lo popular, los músicos populares con su tradición en boga de comprender y capacitarse para implementar las herramientas que la academia ofrece.

Cada obra musical es una clara representación de un momento, de un espacio, de un pensamiento, donde se manifiesta la búsqueda constante de perfección si se puede llamar de alguna manera, es investigación, es curiosidad. El valor entregado a la obra depende de la preparación del intérprete, Jan LaRue hace observaciones al contexto de la época de nacimiento de la obra, del papel que cumple en su momento la obra y el desarrollo histórico que pueda generar. Manejar herramientas técnicas precisas para el reflejo mental exacto del compositor puede ser un proceso de trabajo arduo y laborioso de estructuras mentales concretas que se puedan remitir fácilmente a una sensación, y de ahí poder plasmar el pensamiento con los sonidos. La inquietud más grande al escuchar a un compositor, es el cómo llegó a ese nivel de expresión y de codificación del mundo o su realidad específica.

La búsqueda de un lenguaje musical propio es el objetivo de todos los músicos, siendo creativos y minuciosos en el orden de los sonidos, esa búsqueda de creatividad infinita mezclada con el lenguaje particular, es lo que hace al músico único e irrepetible posibilitando la identidad desde la misma música. Por esto si se quiere construir un discurso musical, se debe dar tiempo a la investigación, al análisis, a la experimentación de los músicos pertinentes, ya que el camino recorrido por ellos el punto de partida, son ellos que ya tienen experiencia en el estilo en particular los que dan una idea que elementos usar y cómo hacerlo.

La melodía en función de la armonía, determina cada espacio musical ya que mantiene la coherencia de los motivos, y estos a su vez son los que contribuyen a la construcción de la forma completa de la obra, lo que también significa que no es absoluta la visión melódica o armónica en una obra, más allá de eso es la naturaleza de expresión del compositor la que construye.

La columna vertebral de este trabajo es el análisis de uno de los elementos más importantes en el desarrollo de la música, la armonía, que en interdependencia con la melodía es la que representa en los aspectos técnicos de la música, una gran influencia en el jazz, para dar paso a otros aspectos como improvisaciones, composiciones. El análisis musical es una disciplina fundamental en el desarrollo del lenguaje propio, ya que este convierte al músico en un investigador minucioso y lo edifica como potencial ponente del estilo musical que se analiza.

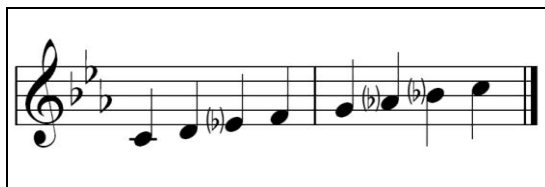
El primer concepto que se necesita para adentrarse en la armonía, es la escala, entendida como una sucesión de notas musicales en un entorno particular, quiere decir esto, notas musicales a distancias específicas de tonos y medios tonos, que acústicamente generan un entorno según los componentes internos de la misma.

El ejemplo más común es la escala mayor y la escala menor (llamada paralela), la primera compuesta por 7 notas así:



(Diseñada por el Autor)

Y la escala paralela, o de modo menor así:



(Tomado de http://tocarpiano.about.com/od/lessons/a/L1_majorVSminor.htm)

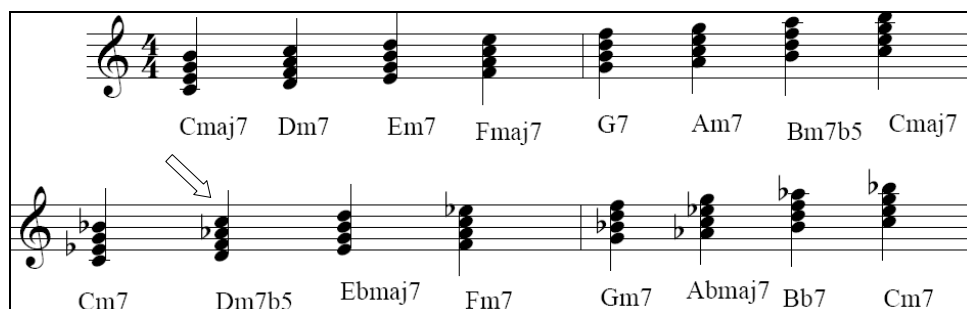
Tanto la escala mayor como la escala menor, poseen en sí mismas una referencia auditiva con la que el músico puede diferenciarlas. Esto sucede con todas las escalas que se pueden crear a partir de las escalas mayores y menores o sus variaciones, como la menor melódica o armónica.

Estas son consecuentes con la armonía, la conformación de un acorde desde el concepto tonal, que es el usado para este trabajo, parte de una nota principal, una nota a un intervalo de tercera mayor o menor y una quinta justa, aumentada o disminuida y entre si estos acordes tienen relaciones directas, colocando el acorde de tónica como el acorde armado desde la primera nota de la escala.

Las relaciones entre acordes, en principio, se basan en la jerarquización del sonido, quiere decir que hay una nota principal el cual genera un acorde principal llamado Tónica y este a su vez condiciona los demás acordes, dividiéndolos según tengan notas comunes en Tónica, Sub dominante y Dominante.

Si en una progresión armónica existe un acorde que en su estructura posee notas ajenas a la escala principal, se debe analizar el porqué de ese acorde. El proceso se lleva acabo haciendo la deducción según los acordes generados desde los otros modos, ya que es la combinación de esas escalas las que generan acordes que no perteneciendo a una escala, pueden funcionar por otras notas comunes. Por ejemplo, estando en el acorde Cmaj7 (C-E-G-B), aparece un Dm7b5 (D-F-Ab-

C) hay una nota ajena a la escala principal de C, a simple vista se ve que en Cm si existe ese acorde. Esto suele llamarse Intercambio modal de acordes.



En esta imagen diseñada por el autor se pueden observar las diferencias de los acordes de la escala mayor y la menor eólica y hacer combinaciones innumerables de progresiones que por nota común pueden servir para los dos modos.

Así, se pretende identificar qué tipo de armonía se usa en el jazz y el festejo, con una comparación desde la función de la melodía respecto a la armonía, comenzar el proceso de intercambio entre las músicas, respetando la línea melódica y la estructura formal de la obra. En este trabajo se busca generar una línea de análisis importante que encamine a la apropiación de un estilo musical (en este caso el festejo afroperuano) y que de aportes significativos en el desenvolvimiento de la identidad musical, incentivando la creación y reacción de diferentes eventos sonoros.

Los detalles que integran a la melodía y la armonía (intervalos, patrones rítmicos, etc.) se deben analizar minuciosamente, estos son la materia prima del músico al momento de integrarlos con estilos ajenos a su contexto. Y de ese análisis depende la creación de un nuevo material sonoro consistente ausente de investigación o justificación.

La armonía comprende un espacio en la academia que manifiesta la mayoría de las veces, una estética particular, ya que es la visión horizontal de la música, el tapete sobre el cual se tiende la melodía y su carácter.

Cabe anotar que no se busca generar un manual de combinación sonoras excéntricas, tampoco un método único de hibridaciones musicales, lo que se busca es hacer un análisis que aporte notablemente a la identidad sonora de los lectores de este trabajo y que motive al artista.

3.1 EL LATIN JAZZ Y EL JAZZ SURAMERICANO

Las situaciones históricas que hacen de Suramérica una porción de tierra tan rica en cultura, son de conocimiento general como bien lo acentúa *Jaime Arocha Rodríguez* en su *Elogio a la Afrigenia*⁸, exponiendo cada situación compleja de la más grande migración forzada de toda la historia, con los habitantes de las costas occidentales de África como protagonistas no solo del viaje, sino también de la exposición a trabajos, indignidad, abuso, dejaron además una raíz musical que al día de hoy se mantiene, con unas variaciones propias de estas tierras que no olvidan y citan constantemente el maravillosos continente africano.

La conquista, o descubrimiento del nuevo mundo por parte del reino español, los resultados de estas situaciones históricas en materia de cultura, música, arte, tradición, están más allá de un concepto carnavalesco, o música costera, ya que claramente los sentidos africanos de la música han influido claramente a todas las músicas de Colombia, que aunque son discusiones complejas y clichés discutibles, el simple hecho de discutir es una aceptación del componente africano en las músicas suramericanas.

⁸ AROCHA Rodríguez, Jaime “Elogio a la Afrigenia” Revista *Nómadas* Universidad Central, 2000 Bogotá.

Culturalmente Suramérica posee por su naturaleza híbrida entre lo negro lo indígena y lo español, una particularidad frente a la percepción social, el desempeño que adquiere la música en el diario vivir suramericano, es la evidencia del arraigo y la identidad. Testimonio de esto es la gran aceptación que día a día va generando a nivel mundial la música suramericana apareciendo por los caminos de la industria global desde la tradición antes nombrada o las nuevas propuestas de identificación musical.

No se va a profundizar en esta materia, pero si se debe tener en cuenta esto por las repercusiones musicales que sigue generando en toda Suramérica, especialmente en Perú, que es adonde se está dirigiendo este trabajo.

El descubrimiento de América, trajo una variedad inimaginable de alimentos, animales, costumbres, violencia, conceptos económicos, de negocio, estructuras sociales, esclavitud, aislamiento, prohibiciones.

Y la música no fue la excepción, con la llegada de la colonia europea llegan los conceptos de tonalidad que sin ser muy estrictos y académicos ya se encontraban incrustados en las manifestaciones populares. Algunos conceptos generales de música de aspecto modal, estaban ligados al clero con un vasto repertorio de cantos de estructuras definidas. Es incalculable la cantidad de negros, indígenas, criollos, mestizos y demás mezclas raciales que han colaborado en esta estética musical que al día de hoy ya es un lenguaje particular diferenciable en la *“World Music”*

El sistema de sonidos temperados, es muy ajeno a la música autóctona indígena de Suramérica, por ejemplo las Zampoñas, las Tarkas, las Quenas, Pincullos, Pitos, Ocarinas, las Chajchas, los Tambores y demás instrumentos estaban mediados en su afinación por situaciones más rituales espirituales que físicas, contrastante con el sistema musical de afinación de tradición académica europea.

La modalidad, por otro lado, como estética musical en Suramérica posee una visión diferente a la europea de mediados del siglo XVI. Adicionando la nombrada influencia de la población negra con su música de tambores, cantos, bailes de vitalidad y expresión espiritual. Percusión en su más alto desarrollo, tambores de diversas clases, percusión menor recursiva, interpretaciones en niveles técnicos muy altos, no es un secreto la capacidad negra de hablar por medio de tambores, este desarrollo de la intuición rítmica y de forma cotidiana y natural, donde todo es ritmo.

Al ser tratados como esclavos, la población africana es vulnerada en su libertad de expresión, en su calidad de vida, en su manifestación cultural, lo que lleva a buscar a hurtadillas formas de mantener su esencia humana y espiritual, de modo que su anhelo de volver a África al día de hoy siga vigente.

Con el proceso de colonización, se van transformando todas estas situaciones precarias de la población africana, y por fortuna se va soltando un poco la presión sobre la prohibición de las manifestaciones culturales propias, intensificando así los procesos de intercambio cultural.

Este proceso de liberación parcial de la cultura negra se da en todo el continente americano, tanto que al día de hoy la influencia de las músicas afro en nuestra cultura es casi que una obligación. Concretamente en Norte América, la población negra tiene un punto muy alto en lo que a música se refiere, ya que por los procesos de intercambio cultural, el jazz es por excelencia una evidencia clara de las consecuencias de lo anteriormente dicho.

El jazz, mantiene la manifestación de la libertad al improvisar desde la vida misma más que en un instrumento. New Orleans es un punto muy alto de diversidad cultural europea, americana y africana, que traslapado con la situación de la afroperuanidad y su desarrollo artístico o temático, coincide en el reflejo musical del diario vivir.

Es esto suficiente para dar cuenta de cuan similares son las situaciones sociales que llevan en la sangre el jazz y el festejo, la que corre por las venas musicales en Perú es sinónimo de tolerancia, de lucha y de baile, así como el jazz es la muestra fiel de revolución, superación de estigmas y segregación racial.

3.2 MÚSICOS DE REFERENCIA

Los Músicos de referencia son aquellos que a través de la experiencia de escucha, dan paso a la creación de este trabajo, son los compositores o intérpretes que con sus obras han influenciado e impulsado la idea de analizar el camino a construir para involucrar elementos jazzísticos en el ámbito armónico del festejo afroperuano.

Para contextualizar se esbozará a grandes rasgos estos músicos, ya que no es el objetivo de este trabajo hacer un recorrido histórico por cada país en materia de músicas tradicionales y jazz, pero sí poder validar desde la experiencia auditiva del autor la búsqueda de material sonoro. Gracias a la historia de la música afrocubana con el jazz, hoy en día la industria ha generado con mayor fuerza el movimiento artístico, dándole más profundidad a algunos sub géneros poco divulgados como el yambú o el Columbia (derivados de guaguancó), y las nuevas tendencias como la Timba Cubana.

Es de vital importancia el ámbito suramericano productor de jazz local, pues ahí es donde en cada país se gestan diferentes movimientos apuntando al mismo lenguaje, en Colombia se encuentran muchos exponentes reconocidos, y aunque la lista puede ser infinita, se abordan algunos en particular.

Antonio Arnedo desde finales de los años ochenta al día de hoy, genera una inquietud de flexibilidad del entorno tradicional colombiano costero del pacífico y del atlántico para ponerlo como interesante lienzo en el jazz.

Justo Almario como gran saxofonista, flautista y clarinetista, lleva la tradición pelayera a niveles más altos de combinación jazzística, al unirse a Alex Acuña gran percusionista peruano y formar el grupo Tolú con su disco *Rumbero's Poetry*. Al día de hoy en los festivales de *Jazz al Parque*, podemos ver músicos que se han capacitado en el exterior como Martín Bejarano y su Chía's Dance Party, donde con músicos de alto recorrido de origen americano, y un formato de batería y ensamble de vientos, nos entrega otra visión de la tradición de las músicas pelayeras.

Grandes pianistas como Héctor Martignon, o Eddy Martínez, inevitables en el recorrido de la evolución de la música colombiana, de la producción de música en general.

En Venezuela, el cuarteto de cuatros llaneros C4, involucra en su creación el sentido de la improvisación desde el jazz, implementándolo en merengues venezolanos, gaitas, vales venezolanos y en un gran porcentaje de ritmo tipos de este país, con músicos como Rodner Padilla gran bajista de versatilidad inimaginable y sentido jazzístico bastante interesante.

Andrés Briceño, quien durante varias décadas ha estado impulsando el jazz en Venezuela, actualmente es director de la Simón Bolívar Jazz Big Band, con Linda Briceño (su hija) como trompeta líder en la misma, y su hijo Andrés Briceño Jr. como baterista alterno, además de su trabajo discográfico *Gratitude*, donde con un alto contenido de lenguaje jazzístico improvisativo va desde el funk, hasta el jazz, el Latinjazz e implementa rítmicas de la música costera de Venezuela.

En Argentina hay un gran movimiento de músicos jóvenes aportando a esta estética particular, y con producción activa por todo el continente, personas como Andrés Beeuwsaert en el piano, Juan Quintero en la voz y la guitarra y Mariano "el mono" Cantero en la multipercusión hacen de la música tradicional argentina un nuevo cuadro con colores de proyección e influencia jazzística. Sin ninguna

pretensión diferente a entregar una perspectiva propia del lenguaje tradicional de chacareras, gatos, milongas y demás.

En Uruguay personas como Rubén “*El Negro*” Rada, ya viene trabajando muchas décadas atrás, en la inclusión de elementos del jazz en candombe, como máxima expresión de la comunidad afro uruguaya, un buen ejemplo es su trabajo discográfico “candombe jazz tour”, un concierto en vivo, con sus temas más conocidos y la notable influencia del jazz en su estilo particular de hacer música, también Osvaldo y Hugo Fatorruso con Ringo Thielmann conforman el Trio Fatorruso que busca nuevas o diferentes perspectivas de las músicas tradicionales desde improvisaciones, comunicación entre músicos e instrumentaciones poco comunes en la tradición, como clarinete y batería, o clarinete y percusión menor, además de estructuras menos comunes y coloreadas por el jazz tradicional.

En Bolivia aunque se torna un poco difícil saber qué está pasando en el movimiento del jazz, se puede encontrar en músicos como el bajista René Saavedra (como bien lo documenta Luc Delannoy en su libro carambola) la búsqueda constante, saxofones, zampoñas, quenas, improvisaciones, métricas como el 5/4, hacen parte de su Bolivia Jazz, retrato amplio y concreto de la búsqueda de identidad y de identificación, con René como gestor de este importante grupo en Bolivia.

Johnny Gonzales, pianista, es también un pilar fundamental de las músicas bolivianas llevadas a ese color particular del jazz, con álbumes como The Tiahuanaco Brass, llenando de colorido y autenticidad canciones tradicionales como “cunumicita” y su álbum “jazz a 400 metros de altura” donde ayudado de músicos norteamericanos, buscar retomar siempre un aspecto nuevo de la música boliviana, que ya desde los años 60’s viene generando amplia expectativa y sobre todo gran acogida por las nuevas generaciones de músicos en Bolivia.

3.3 EL JAZZ PERUANO

Hablar del jazz peruano en principio pareciera algo un poco exótico dado que las necesidades del mercado hacen de estas músicas, un perfecto desconocido que a primera vista sobresale culturalmente ante el mundo.

La pancarta cultural está representada por el turismo y la cocina peruana que buena fama posee en el ámbito de comidas de mar, sin embargo hoy en día grandes esfuerzos como la marca nacional “Peru”, tratan de generar esa integridad en la imagen al mundo de lo que es este país en todos los aspectos culturales.

Como en la mayoría de corrientes estéticas es difícil definir fechas y sitios precisos de inicio del jazz en Perú, pero en los años sesenta comienza a volverse visible un movimiento que gracias a la Tv trae consigo el Rock n’roll, el Blues y por supuesto el Jazz. Este último para su época ya tiene bastante historia en su país de origen y generó un público selecto que deleitaba su gusto musical con las diferentes tendencias jazzísticas.

Dada la influencia de la televisión como medio masivo de divulgación de un mundo nuevo, son los músicos quienes comienzan a generar espacios de promoción, y naturalmente de adaptación de este a sus instrumentos y sonoridades particulares, así el jazz es permeado por el estilo particular peruano, inevitable que agrupaciones como “*PERUJAZZ*” o “*HIJOS DEL SOL*”, se inquietaran en la apropiación los ritmo tipos afroperuanos (festejo, landó, zamacueca, alcatraz, marinera, etc.)

Jean Pierre Magnet lo manifiesta en la entrevista concedida para la realización de este trabajo, donde claramente dice –*Yo escuchaba a Stanley Turrentine todo el*

tiempo, había quedado fascinado con su sonido- y – yo quería ser jazzista, pude ver tocar a Sonny Rollins y él fue quien me dijo ¿quieres tener buen sonido? ve a tocar a la calle- De ese modo muchos músicos empiezan el camino del jazz peruano, encontrando en algunos bares (como en New Orleans con el jazz) los espacios propicios para proponer, interpretarlo o experimentar según el instinto de cada músico, en ciudades costeras como Trujillo, que por su ubicación y sus bares dedicados a la exploración del jazz se convierte en objetivo de la comunidad musical y su público propio.

Esta mezcla particular es la que da de que hablar en los círculos del jazz mundial, pues genera una sonoridad particular en escena jazzística. En esencia el jazz afroperuano es la incorporación de la flexible armonía del jazz con ritmos afroperuanos propios de la costa y sierra peruana. Desembocando esta mezcla en un espacio de improvisación de la libertad, como bien se maneja en el jazz, que desde la estructura del tema permite una expresión personal de la obra. El famoso estándar de jazz *Summertime* en versión de Gabriel Alegría con ritmo Landó en 6/8, que introduce el sabor afroperuano en la conocida obra de Gershwin.

Es natural entonces que una música de tantas raíces Africanas poco intervenidas se adapte bien a la lógica afroamericana, como bien lo indica Arturo Chico O’Farril:

“Una de las ventajas de la música Afroperuana es que es mucho más cercana a las raíces africanas que la música de otras zonas que también han tenido influencia de este continente, como Cuba.”⁹

⁹ Artículo N° 02 / Enero 2011

Las generaciones de músicos en el jazz afroperuano pasan por personajes como Richie Zellon, Jean Pierre Magnet, Felix Vilches, Felix Casaverde, Oscar Stagnaro, Pilar de la Hoz, Alex Acuña, Eva Ayllon, entre otros, quienes ya son reconocidos como artífices de un lenguaje afroperuano vinculado al jazz.



Ilustración 2: Alex Acuña, Percusionista:

(Tomado de <http://espectaculos.deperu.com/2010/11/universidad-catolica-presenta-alex.html>)

Nacido en familia de músicos, en Pativilca al norte de Lima, a los cuatro años comenzaría a estudiar batería, a los 10 años ya tocaba con orquestas locales, prontamente trasladándose a Lima convirtiéndose en uno de los bateristas de sesión más buscados de Perú. A sus 18 años Acuña sería visto por el gran músico cubano Dámaso Pérez Prado, quien se asombraría de su virtuosismo y sonido, lo invitaría a formar parte de su big band, viajando a Norteamérica. Artista como Diana Ross y Elvis Presley contaron con Acuña como baterista. Su gran salto al jazz se evidencia en la participación del grupo vanguardista de jazz, *Weather Report*, de ahí en adelante siguió y sigue actualmente una carrera exitosa, tocando con los más destacados músicos del jazz actual como Abraham Laboriel, Lee Ritenour o Ernie Watts. También siendo partícipe de *Serenata de los Andes*, grupo liderado por Jean Pierre Magnet, buscan darle un estatus más alto a la música peruana de la sierra y la selva Peruana.



Ilustración 3: Eva Ayllón, cantante y compositora

(Tomado: http://worldmusic.nationalgeographic.com/view/page.basic/artist/content.artist/eva_ayllon_42039/en_US)

Reconocida cantante de música afroperuana y vales criollos, nacida en familia Limeña, con fuerte tradición peruana, en su juventud fue cantante en las peñas de la ciudad, donde tuvo gran acogida en 1970, luego integraría el grupo *Los Kipus*, con quienes recorrería todo Perú en giras, promoviendo la música criolla de su país. Con su primera producción *Esta Noche...Eva Ayllón*. Rompió las fronteras de la música peruana y logro llegar al mercado norteamericano. Ha explorado las fusiones junto a Alex Acuña y Los Hijos del Sol, también ha participado con grupos notables de la música suramericana como Kjarkas de Bolivia o Inti-Illimani de Chile. Con una larga discografía, en 2006 lanza *Eva Ayllón Live From Hollywood* juntos a reconocidos músicos mundiales como Ramón Stagnaro, Abraham Laboriel y Justo Almario.



Ilustración 4: Richie Zellon, Guitarrista

(Tomado de <http://www.myspace.com/richiezellon>)

Nacido en Lima, se radicó en Norteamérica para estudiar en Berklee College of Music, que sería el primer paso para construir su propuesta musical, a lo largo de diferentes recitales y producciones, Zellon se ha constituido en pionero de la música peruana con el híbrido del jazz. Ha ejercido la docencia en diferentes universidades de Norteamérica incluyendo Berklee. Su discografía explora de manera directa las músicas peruanas desde la perspectiva del jazz, sus armonías e improvisaciones apuntan a un lenguaje en pleno crecimiento. Sus composiciones de landó, festejos, valeses y demás son muestra concreta del porque se tiene a Zellon como pionero del jazz peruano. Además es nombre clave en libros como *“Caliente: Una historia de jazz latino”* de Luc DeLannoy o *“El diccionario del Latinjazz”* de Nat Chediak.



Ilustración 5: Jean Pierre Magnet, Saxofonista y Compositor.

- (Tomado de http://www.diariolaprimeraperu.com/online/espectaculos/m-sicos-andinos-con-magnet_96490.html)

Magnet el saxofonista más relevante de la música peruana, nació en Lima en 1949, aprendería a corta edad el saxofón, empezando en el alto, la flauta traversa y quedándose en el saxofón tenor y soprano. Fue parte de varios grupos de rock de la ciudad e incursionaría en el jazz a temprana edad, partiendo a Norteamérica para estudiar en Berklee College of Music, sin embargo abandonaría la escuela, escucharía tocar a Sonny Rollins y se encaminaría hacia el jazz de forma directa, conocería a los grandes como Stan Getz o Stanley Turrentine. Formaría Perujazz con el que marcaría el camino del jazz afroperuano. Junto a José Luis Madueño crearían “Wayruro”, el primer rastro de la música de la sierra peruana fusionada con elementos del jazz, pop y funk. Al día de hoy lidera la agrupación “Serenata de los Andes”, agrupación insignia de la marca Perú, con quien recorre el mundo, dejando en alto la música peruana.



Ilustración 6: Pilar de La Hoz Cantante

(Tomado de <http://afrocubanlatinjazz4.blogspot.com/2010/05/pilar-de-la-hoz-con-sabor-peruano.html>)

Aunque empezó cantando música de Brasil, en los años noventa se volcaría al jazz, a una mirada vocal del jazz, participando en varios festivales y algunos sitios especializados de jazz en Norteamérica, colaboro sustancialmente en el proyecto “Afroamerica” con el que se busca divulgar la temática multicultural de América, posee varios álbum y la sonoridad de su formación musical recrea la percusión afroperuana, la voz con tintes de bossa nova, la guitarra criolla peruana y elementos del jazz como la armonía e improvisación.

Y las nuevas generaciones cómo:



Ilustración 7: Gabriel Alegría, Trompetista y compositor

(Tomado de <http://steinhardt.nyu.edu/global/peru/jazz/introduction/>)

Uno de los músicos más influyente en la naciente escena del jazz afroperuano, con su Sexteto ha incursionado en composiciones propias y adaptaciones a la música peruana de los más conocidos estándar de jazz.



Ilustración 8: Laura Andrea Leguía. Saxofón Soprano y Tenor

Tomado de <http://waterbabiesjazz.blogspot.com/2011/10/tan-lejos-tan-cerca-saxofon-criollo-de.html>)

Saxofonista Tenor y Soprano, radicada en N.Y. ha estudiado de cerca las músicas peruanas y el jazz, el resultado su primer trabajo discográfico “EL Saxofón Criollo”.

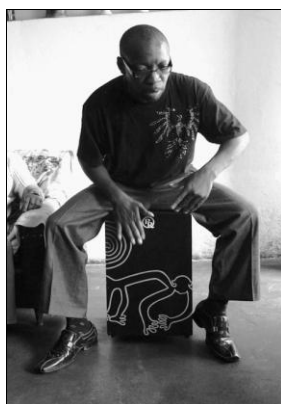


Ilustración 9: Freddy “huevito” Lobaton

(Tomado de <http://steinhardt.nyu.edu/global/peru/jazz/huevito/>)

En completo maestro de la percusión afroperuana, inclinándose al jazz desde su reunión con Gabriel Alegría, es uno de los más prominentes percusionistas de la escena peruana, su energía con los instrumentos propios de la percusión afroperuana y su sentido rítmico hacen de él uno de los mejores en su campo.



Ilustración 10: Kahrlos Misajel. Saxofones, Clarinete, Flauta Traversa

. (Tomado de <http://www.perupuntocom.com/modules.php?name=News&file=article&sid=18066>)

Naciente saxofonista virtuoso, desde los quince años, dedicado a la línea completa de saxofones, además de clarinete y flauta traversa, es al día de hoy un saxofonista que rompe barreras y aunque su trabajo no hace énfasis completo en las músicas afroperuanas, sus composiciones suelen tener tintes muy afroperuanos.



Ilustración 11: Hugo Alcázar. Batería y Multi Percusión

(Tomado de <http://hugoalcazar.blogspot.com/2009/07/la-escuela-de-musica-de-la-pontificia.html>)

Un pionero de la batería afroperuana, al adoptar los ritmo tipos peruanos a la batería, es uno de los más virtuosos, compartiendo tarima con los más grandes

músicos como Eva Ayllon o Gabriel alegría, se consolida como un muy delicado ejecutor de la percusión afroperuana.



Ilustración 12: Yuri Juárez Guitarra Acústica

(Tomado de <http://www.chipboaz.com/blog/2009/12/28/best-latin-jazz-of-2009-awards-composition-arrangement-guitarist-flautist/>)

Juárez, es un versátil guitarrista, que carga consigo la tradición de la música criolla peruana balanceándola con su experiencia en grupos de música fusión y las experiencias del músico que va y vienen en el mundo artístico, “la calle” como el mismo lo define. Obtuvo un Latin Grammy Corner, por mejor álbum afroperuano con su producción “Afroperuano” su opera prima.



Ilustración 13: Cesar Peredo. Flauta

(Tomado de http://escuela.pucp.edu.pe/musica/modal?id=141&tmpl=component&e_name=text)

Peredo es uno de los flautistas más reconocidos en el ámbito de la música peruana, es uno de los precursores del jazz afroperuano, utilizando las armonías del jazz en los temas más tradicionales del folklor peruano. Ejerce la pedagogía en varias universidades de Lima y está en constante producción de material nuevo en el ámbito del jazz afroperuano.



Ilustración 14: Trió Manante.

(Leonardo "Gigio" Parodi, percusión), Noel Marambio bajo y Pepe Céspedes,(teclados). (Tomado de http://radiopura.blogspot.com/2009_04_01_archive.html)

Es uno de los más versátiles tríos de jazz de Perú, en formato Piano, Bajo y Multipercusión, combina en temas propios las sonoridades del blues y el bebop con zamacuecas, festejos o landó. Sus integrantes son varios de los más destacados músicos de sesión de Perú, y músico en vivo de los más representativos artistas de la escena afroperuana.

3.4 CONTEXTO AFROPERUANO

Como se ha dicho anteriormente la influencia de la población negra en las músicas suramericanas es notable y sigue aportando muchos elementos rítmicos particulares, en este caso se comentará acerca del cajón peruano como eje de

creación, difusión de las músicas afroperuanas y símbolo de identidad mundial en auge al día de hoy. *Santacruz* (2004)¹⁰

Los primeros negros traídos desde las costas occidentales de África, llegaron con muy pocas pertenencias, por medio de la evangelización se les prohibió ritos, costumbres, dialectos y sus tambores. Lo que llevó a estos nuevos integrantes del continente a buscar en su nuevo hogar, algún elemento que homologara sus tradicionales instrumentos, combatiendo una represión donde hasta las mismas danzas eran tajantemente prohibidas.

La famosa prohibición del toque de tambores se produjo durante muchos años en el periodo colonial, fue esa lucha entre la colonia y la población africana, la que fue motivó la iniciativa de adaptar las cajas sencillas de madera construidas rústicamente, donde venían los alimentos del viejo continente.

No se pensaría que estas cajas se adaptarían y se transformarían en símbolo de la identidad Afroperuana, puesto que situaciones particulares en España con el flamenco dieron un giro inesperado a la discusión sobre el origen de este instrumento.

La sencillez del cajón peruano y su fácil construcción impide descifrar un lugar o una fecha exacta de su creación, dadas las condiciones anteriormente nombradas, y es posible que su uso se haya estado dando mucho antes que algún cronista o viajero lo haya nombrado en sus textos, puesto que pudo ser algún palenque o algún pequeño grupo afro que negándose a dejar sus raíces, recreara en secreto y posiblemente en la noche los ritos propios de su cultura.

¹⁰ SANTACRUZ RAFAEL, El cajón Afroperuano. Enero 2004 Ed. El cocodrilo verde.

Según el libro “El cajón Peruano” del percusionista afroperuano Rafael Santa Cruz, el cajón tiene muchos sitios alrededor del mundo donde se ha encontrado, pero sin embargo textualmente dice:¹¹

“Lo que sí es totalmente cierto es que en ningún país del mundo echó raíces tan profundas como en Perú. Debido a su riqueza y frecuencia de uso, a su adaptabilidad y funcionalidad, a las técnicas de construcción, al sitio que supo conquistarse entre los peruanos y sobre todo al desarrollo que lograron los músicos de nuestra tierra en su ejecución, se convirtió en nuestro principal instrumento de percusión. Es notable el desarrollo rítmico que alcanzaron los afroperuanos y la difusión del cajón en la música de la costa de Perú y ahora en el mundo”

En Suramérica actualmente se maneja el cajón peruano en diferentes estilos, y de hecho actualmente es uno de los instrumentos más llamativos, pues insistiendo en su sencillez, se puede encontrar desde técnicas tradicionales de interpretación, hasta modificaciones para las músicas chilena, argentina, colombiana, o la creación de cajones con sonoridad peruana y flamenca al mismo tiempo.

En algunos cantos de la época de la colonia se pueden encontrar alusiones festivas a quienes tocaban los cajones en cada baile, de hecho en Cuba, antes de las tumbadoras o congas, también predominó el cajón, con algunas variaciones en su forma y su forma de tocar, el cajonero se ubicaba sentado y con el instrumento entre las piernas, para acompañar el son y el changüí, esto como un ejemplo de cajón en otras partes de Latinoamérica. En Chile en la cueca (baile nacional), se usaba el cajón para acompañar a los cantantes, junto a guitarras, sonajeros, tormentos y demás, ese estilo de la cueca fue llegando a Perú con algunas modificaciones y se convirtió en la *Zamacueca*, baile que pasa de ser de las altas esferas en Chile, a ser popular en Perú. Según Santa Cruz, en México también

¹¹ SANTACRUZ RAFAEL, El cajón Afroperuano. Enero 2004 Ed. El cocodrilo verde pag.20.

hubo una influencia de la cueca, referenciada con el nombre de Chilena, que usa elementos propios de los afro descendientes en ciudades como Oaxaca o Veracruz, el cajón llegó con la cueca chilena, pero no fue de mucha aceptación y poco a poco se reemplazó por un tambor sencillo.

También habla Santa Cruz del cajón en Puerto Rico, en la Bomba, donde a falta de barriles para acompañar los bailarines, algunas veces se sentaba alguien encima de un mueble y comenzaba a usarlo como si fuera un cajón.

En República Dominicana existe un referente del cajón, la marimbula, al igual que en Colombia, como un idiófono cercano en estructura y ejecución, debido a la forma del instrumento, con la variante de las láminas metálicas tensionadas por un puente que por medio de una boca acústica con la pulsación de los dedos produce el sonido particular, que luego con el tiempo dejaría las láminas y tomaría el rol de cajón.

En Venezuela y Haití la marimbula también es usada para acompañar varios géneros, en Jamaica también el cajón como base donde en la parte superior se coloca una membrana animal con un secado y tensando como en las congas o bongos, que tiene un registro en Surinam y la Guyana Holandesa.

De ahí que el Cajón Peruano tenga muchos parientes cercanos según estudios musicológicos, y de ahí que se pueda asegurar que la identidad de los afroperuanos se basa en este instrumento, que le ha dado vida y la vuelta al mundo en pro del reconocimiento de Perú como cuna del cajón.

Situación particular la del percusionista de Paco de Lucía, el guitarrista flamenco, que al visitar Perú se dio cuenta de la versatilidad del instrumento, tuvo como regalo un cajón por parte del maestro “Caitro” Soto y al retornar a España se instauró como base percutiva fundamental en las bulerías y demás ritmos tipos flamencos, tuvo más difusión como “Cajón Español” y no como una variación del

original “*Cajón Peruano*”, Santa Cruz explica, que no existen registros de conciertos o toques de cajón en las crónicas españolas que diga que el cajón pudo ser Español, esto confirma la situación anteriormente dicha acerca de Paco de Lucia, de hecho Rafael Santacruz Gamarra abuelo de Rafael Santacruz fue torero, vivió en España mucho tiempo, teniendo contacto con el mundo flamenco, y nunca se le escucho hablar de cajones, o cajoneros que acompañaran al cantaor en sus diferentes músicas.

En Perú, el contexto del cajón peruano se evidencia en escritos cronológicos desde 1790 (Tadeo Haenke), donde describe algunos de los instrumentos que usaban los negros de la época, como pequeñas flautas que suenan con la respiración de la nariz, una quijada de caballo o borrico que se percute con un palo, llevando esta los dientes sueltos. Además describe los bailes de la época como bailes de escuela española. Vehemente reclamación hace Rafael Santa Cruz, quien por medio de su libro “El Cajón Peruano”, busca entregarle al mundo una muy bien documentada historia del cajón, convertido en el instrumento nacional.

Actualmente el cajón acompaña gran parte de las músicas Afroperuanas, como el Londero, Landó, Toro Mata, Panalivio, Ingá y por otro lado en las músicas criollas como el Vals Peruano, la Polka Criolla, One Step, Pasodoble, Tondero, la Marinera y el ritmo tipo en el que se centra este trabajo, el Festejo.

La tradición del cajón lleva a los caminos de la cultura Afroperuana, con cajoneros exitosos e innovadores como Francisco Monserrate y Víctor Arciniegas “Gancho” los dos cajoneros en los años 1945, Julio “Chocolate” Algendones, Eduardo Balcazar, Ronaldo Campos de la Colina, Marcos Campos, Ronny Campos, Arturo Zambo Caverro, la sobresaliente cajonera María del Carmen Dongo, Gerardo Lazon, Freddy “huevo” Lobaton, Daniel Mujica (hijo de Manongo Mujica “Perujazz”), Leonardo “Gigio” Paródi (Trío Manante), Carlos “Caitro” Soto de la Colina, Felix Valdelomar, Manuel “Mangue” y Juan Carlos “Juanchi” Goyeneche,

Pepe Villalobos, Rafael Santa Cruz y toda su descendencia desde Don Nicomedes Santacruz, entre otros.

3.4.1 Contextualización Del Festejo

Según Nicomedes Santacruz el festejo en principio fue un género musical que no tenía baile, solo era un canto, y luego de unos años se convertiría en un baile de carácter erótico, siendo la manifestación negra más antigua de la tradición Afroperuana, con movimientos pélvicos entre la pareja bastante llamativos. Instrumentalmente está acompañado de un Cajón peruano, la cajita, quijada de burro, palmas, cantante y coristas, y eventualmente unas congas o bongoes.

3.4.2 El vestuario



Ilustración 15: Trajes tradicionales de negros

(Tomado de <http://danzalosnegritosdeica.blogspot.com/2011/01/festejo.html>)

Aunque no está completamente definida, suele hacer alusión a la vestimenta de los negros esclavos, los hombres pueden cargar pañolones de colores amarrados a la cintura, con pantalón recogido en las pantorrillas, camisas holgadas, chalecos y sin calzado.

Las mujeres utilizan en muchos casos un pañolón atado a la cabeza, aunque hoy en desuso, además un vestido o falda colorida de gran tamaño, con ausencia de calzado.

Los cantautores de la música tradicional Afroperuana, vienen de los decimistas, poetas, escritores, cronistas testigos de la historia del pueblo negro del Perú, personas como Porfirio Vasquez Aparicio, Juan Criado Delgado, Nicomedes Santa Cruz Gamarra entre otros.

EL cajón peruano, su desarrollo técnico, la tradición oral, el vestuario y demás, son la herencia de las Fiestas de Amancaes¹², a las afueras de Lima, cultivadas día a día, sinónimo de picardía, vida, indignación, manifestado en sus letras, con personajes como Eva Ayllon, Arturo “El Zambo” Caverro, Lucia Campos, Carlos “Caitro” Soto, Filomeno Ormeño compositor del tradicional y famoso festejo “Congorito”, entre otros.

3.5 ANÁLISIS MUSICAL DEL FESTEJO

En la zona de Lima e Ica, es predominante, su rítmica no es precisamente exacta, lo aclaran varios expertos, entre ellos Santa Cruz, que aunque se evidencia una división ternaria en compases como 6/8, 12/8, también se puede sentir fraseos rítmicos en 6/4 o 4/4, el gran percusionista Ricky Santos explica el festejo como un ritmo con carácter binario, mientras Mónica Rojas en sus transcripciones maneja el compás de 4/4, o Mirco Bonucci lo explica en 6/8 con sub divisiones de semicorcheas (ver libro “El Cajón Peruano”. Rafael Santa Cruz 2004). También puede escribirse como un ritmo tipo que ocupa un espacio de dos compases de $\frac{3}{4}$. Claramente no hay una última palabra de algún experto que sostenga el dominio de la rítmica binaria o una ternaria, un gran ejemplo es el grupo Cambalache

¹² SANTACRUZ Rafael. El cajón Afroperuano.

Amancaes, Fiesta de: “Fiesta Realizada en la Pampa de Amancaes, a las afueras de Lima, donde se practicaban muchas expresiones del folklore limeño del siglo XIX e inicios del XX. El día central de la fiesta era el 24 de Junio”. Pag 155 Ed. El Cocodrilo Verde.

Negro liderado por el cajonero Roberto “Chino” Bolaños, donde en su último video grabados por Congahead.com, interpretando el tema “Mama Juanita”, la rítmica es ambigua, aparta la teoría rítmica y conceptual ingresando a fraseos ternarios marcados y subdivisiones binarias al mismo tiempo.

Ahí radica la ambigüedad en la transcripción rítmica, sobre todo cuando se quiere comprender un estilo particular, desde la tradición oral y no desde la documentación sistemática del festejo.

Festejo ♩ = 96

The musical score is titled "Festejo" with a tempo marking of "♩ = 96". It consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and syncopation. Below the staves, there are letters (A, B, a, b) indicating specific rhythmic patterns or phrases. The score is written in a style that combines binary and ternary subdivisions, creating an ambiguous feel.

Ilustración 16: EJEMPLOS DE TRANSCRIPCIÓN RÍTMICA DEL FESTEJO:

PATRONES DE CAJÓN

FESTEJO 1

BASE

VARIACIONES

Ilustración 17 OPCIÓN DE ESCRITURA PARA CAJÓN PERUANO

Armónicamente el comportamiento del festejo sigue el lineamiento tonal fundamental, movimientos dentro de la tónica, la sub dominante y la dominante, eventualmente genera alguna cadencia rota o una cadencia plagal.

En los festejos compuestos en tonalidad mayor, el comportamiento de tónica sub dominante y dominante tiene un tratamiento muy acorde a la jerarquización de los sonidos, volviendo siempre a la tónica, sin usar muchas cadencias plagales o

cadencias rotas. Eventualmente en alguna estrofa se realiza una modulación pasajera a la relativa de la tónica, puede aparecer o no la dominante de la dominante. Todos estos acordes dentro del desarrollo de la tonalidad unificada o simple, la escala mayor y los acordes del concepto Triada. (1-3-5 y en dominante 1-3-5-b7)

En los Festejos compuesto en tonalidad menor, como es el caso de Saca Las Manos, se usa el modo eólico, y eventualmente el modo menor melódico con el fin de usar el acorde sub dominante con genero mayor igual al dominante.



Ilustración 18 Diseño Ramón Hernández

Teniendo en cuenta en el modo eólico, la cadencia característica del Im y el acorde VIIb e incluso el VIb. Y el modo armónico se usa comúnmente para poder generar el acorde sub dominante menor, el segundo grado como acorde m7b5 y el dominante como acorde mayor con séptima menor. (Ver gráfico modo eólico, armónico y melódico).

Como en todas las músicas, estas normas teóricas no tiene un comportamiento estricto, cabe aclarar que los modos eólico, melódico, y armónico, se usan a gusto del compositor que antepone la melodía a la armonía, de ahí que se genera esa combinación de modos menores (armónico - melódico) con el Eólico como base.

Por otro lado, es significativo decir, que en la gran mayoría de Festejos afroperuanos, según su velocidad y su ritmo armónico, suele encontrarse con un motivo ritmo-melódico en el bajo (que alterna el compás de $\frac{3}{4}$ y el de $\frac{6}{8}$), este se repite y aunque tiene pequeñas variaciones se aprecia en toda la obra, sirve como hilo conductor de la pieza, este motivo suele ser muy recurrente en las músicas. Afroperuanas, y suele escucharse con técnica de pizzicato (pellizcado), dando paso a la percusión en la dinámica de la obra, y este fraseo del bajo se convierte en antesala a la melodía principal, un ejemplo claro es el Zambo Caverio en su “Selección de Festejos”.

Muy similar en estructura al “*vamp till cue*”, usada en los Real Book, que indica tocar una secuencia armónica y rítmica predeterminada hasta que uno de los músicos de la señal para continuar, suele usarse en los solos de la percusión.

En la parte Formal no hay un lineamiento propio del festejo, pero se pueden reconocer grandes partes de este, en los festejos de tradición, se puede observar un pregón del coro de músicos, donde la letra se expresa como introducción del tema, seguido de esto hay una sección de percusión, donde eventualmente la guitarra propone con el círculo armónico, la parte de la melodía principal casi siempre funciona a manera de estrofa y coro, existe un interludio y también una sección antes de terminar el festejo, con un espacio para la improvisación del cajonero, finalizando con el coro .

En el diseño melódico, el Festejo maneja grados conjuntos de formas sencillas (ver gráfico “Congorito”)¹³ e intervalos simples como cuartas ascendentes (ver gráfico “Que viva mi mamá”)¹⁴, en el pregón inicial, seguido de la melodía principal que puede tener tanto grados conjuntos como intervalos simples, los que generan giros melódicos sencillos y de fácil entonación. Dado el aspecto de pregunta respuesta en el festejo, suele usarse un motivo melódico más que una estructura melódica en sí.

¹³ Transcripción del Autor. Festejo Congorito.

¹⁴ Transcripción del Autor. Festejo Que viva mi mamá. Rafael Santacruz.

Congorito:

Congorito

con go ri to di go yo con go ri to

con go ri to di go yo con go ri to

di cen quea lla vie ne no se sa be quien

todo el mun do co rre ca ram ba yo co rro tam bi en

Ilustración 19: Congorito

Que viva mi mamá:

Que viva mi mamá

que vi va mi ma mà que vi va mi pa pà y que

vi va Ra mon Cas ti lla que nos dio la li ber tad

en laes - qui na de la pla za un zam bo con pan ta lo nes

Ilustración 20: Que viva Mamá

3.6 CONTEXTUALIZACIÓN DEL JAZZ

Desde personajes muy conocidos y famosos virtuosos de un instrumentos, hasta los más anónimos músicos de una big band, el jazz esta colmado de verdaderos testigos de un estilo de vivir, una trascendencia musical que superó todo señalamiento, toda segregación para mostrarle al mundo la verdadera expresión de un pueblo atormentado desde sus inicios por el color de su piel, costumbres y comportamientos espirituales.

Este breve relato de la historia del jazz, es una simple muestra del desarrollo musical y estilístico, obedeciendo al desempeño social de la música, que apoyado en la creatividad de sus protagonistas pudo llegar a estilos sorprendivos y vertiginosos.

Congo Square es ese mítico espacio que en materia de música afroamericana representa la presencia negra entre las culturas presentes en New Orleans en los finales del siglo XIX, (como bien lo manifiesta Ted Gioa en su libro Historia del jazz 1997) donde matices africanos, franceses, irlandeses, mexicanos y un sin número de visitantes, aportaban colorido en sus manifestaciones y la población negra entre danzas y cantos sobresalía particularmente.

En palabras de Sídney Bechet “mi abuelo es más o menos mi recuerdo más remoto”, “Cuando los esclavos se reunían los domingos en sus días libres, el tocaba los tambores en la plaza Congo Square”¹⁵, clara afirmación del significado que tenía y sigue teniendo para la cultura afroamericana este espacio dentro de la historia del jazz.

¹⁵ GIOA, Ted Historia del jazz Turner
Fondo de Cultura Económica 2003 pag.13.



Ilustración 21 Charles "Buddy" Bolden junto al contrabajista de su banda.

(Tomado de <http://lamusicaesmiamante.blogspot.com/2011/09/la-leyenda-del-primer-musico-de-jazz.html>)

*"The Big Noise"*¹⁶ podría ser una buena definición del impacto musical que entregó Buddy Bolden, el primer gran músico famoso en el jazz, Wynton Marsallis en su entrevista para el documental de Ken Burns *"Jazz"* afirma: "entregó personalidad al jazz" y aunque solo se tiene una vieja fotografía de cómo era él, es de conocimiento popular que se diferenció de cualquier trompetista de la época, sopesando también una vida trágica, se entregó de lleno a la trompeta y a lograr un sonido fuerte, personal, sorpresivo para los oyentes, siempre cautivador ante los aplausos recibidos en plena calle y elevando al cielo su trompeta, con espectadores como el gran Louis Armstrong

¹⁶ BURNS, KEN The Jazz History. The jazz Film Project Cap.1 Gumbo.

Según Marsallis, “Bolden es el creador del *BIG FOUR*”¹⁷, la acentuación del cuarto tiempo en un compás de 4/4, dando inicio al “*bounce time*”, que no solo sería una innovación percutiva en el jazz, si no marcaría ese instinto de comunicación entre los músicos, para sonar más fuerte, compacto y a la vez, libre, una libertad que pedía su propia comunidad.

De esta época datan formas particulares de música como Spirituals, minstrels (el famoso teatro satírico donde los blancos se pintaban de negros, para burlarse de las situaciones propias de la época de esclavitud la cual implicaba música, con el mismo estilo del naciente jazz de la época), Góspel, Works Songs, reconocidos por dar fuerza al movimiento de la música de tradición africana influidas por la multi-cultura de New Orleans.

Asegurar que se es inventor del jazz, es una de las afirmaciones más serias que se pudieron haber hecho en la historia del jazz y Jelly Roll Morton lo hizo siempre.

Morton con su personalidad compleja, fue pianista, compositor y cantante talentoso que dejó la huella marcada de un ritmo duro, de líneas melódicas fuertes, imprevisibles que dejaría junto a King Oliver en sus primeras grabaciones y con su banda RED HOT PEPPERS entregó lo mejor de su talento, piezas como “*Grandpa's Spells*” y “*The Pearls*” sorprendía a las audiencias que encontraba en cada viaje, que lo establecieron como uno de los mejores del estilo New Orleans, y que el mismo se atribuía como creador.

¹⁷ BURNS, KEN The Jazz History The jazz Film Project Cap.1 Gumbo.



Ilustración 22: Jelly Roll Morton (Ferdinand Lamothe)

(Tomado de

http://www.tyrolis.com/index.php?main_page=index&typefilter=music_genre&music_genre_id=11&sort=20a&page=3)

Grandes embarcaciones navegaban por el río Misisipí, llevando entre sus atracciones a las orquestas de jazz, en estas travesías Louis Armstrong se destacará notablemente, junto a su gran Maestro Joe “King” Oliver. Teniendo a Chicago por destino, llegaría Oliver a sentar un precedente musical en el jazz, que le tomo un tiempo en definir, poco a poco se fue encaminando exclusivamente a la trompeta y definitivamente al jazz.

Formando la “King Oliver Creole Jazz Band” dejaría para la historia, las primeras grabaciones de jazz, ya que en Chicago se asentaban la mayoría de estudios de grabación, y teniendo como telón de fondo el ambiente gánster, Oliver entra en el carácter nocturno del jazz, temas como “Snake Rag” o “Dipper Mount Blues” son referencia en los discos de 78Rpm, dejando una fresca espontaneidad como sello de una nueva forma de escuchar el jazz.



Ilustración 23: Joe "King" Oliver

(Tomado de <http://co.fotolog.com/jazzlovee/30694780/>)

Luego de la retirada de Louis Armstrong de su grupo, Oliver es llamado a trabajar en el prestigioso *Cotton Club*, que él rechaza debido a, según él, su bajo presupuesto salarial, dando paso a su caída musical profesional, pasados unos años en NY se encuentra perdido y mal de salud, buscando alguna forma de renacer en la escena, que solo ayudó a algunas bandas que serían famosas por el paso de Oliver, pasa a trabajar como portero, dejando así un legado magnífico, pero un final de su historia con algo de miseria y soledad, King Oliver uno de los más grandes del jazz con su fresca interpretación y su desempeño natural en los escenarios del *Storyville*, una zona de alta actividad nocturna con clubs y casas de lenocinio, instaurada por el concejal Sídney Story, la zona donde convergían músicos y artistas de diferentes zonas de Estados Unidos, en busca de trabajo artístico.

Aseguran los expertos que Louis Armstrong es sin duda quien definitivamente moldea un sonido propio en el jazz, después de haber pasado toda la época del New Orleans y haberse deleitado con los grandes Buddy Bolden, Bunk Johnson y su maestro King Oliver, Armstrong con una infancia vivida en un orfanato, salta a la escena pública en la banda de Kid Ory en reemplazo de Oliver.

Emigrando de New Orleans a Chicago pasaría por la Creole Band fortaleciendo su sonido que ya por demás tenía la tradición de las orquestas de jazz en los barcos del Misisipí, forma su primera agrupación “*Hot Five*” con quien marcaría para siempre su estilo particular, agregando después de unos años el “*scat*”, crear líneas melódicas con onomatopeyas de los demás instrumentos, dejando en su voz y su sonido de trompeta, el inicio de una identidad melódica magistral.

Armstrong compartió en muchas agrupaciones su música., y viajó incansablemente dando su primera gira en Europa en 1932, conoció a la mayoría de músicos de alta gama de la época como Sidney Bechet, Louis Russell o Jimmy Dorsey, incursionando algunas veces en cine.

Se puede apreciar en algunos vídeos rescatados de sus giras en Europa, como incursionando primariamente en las fusiones, se incluye la clave cubana mientras los demás músicos van al ritmo de Blues.

Armstrong es sin duda una obligación para los músicos que desean y se preparan en el jazz, él entregó al mundo no sólo su sonido, también su vida entera, su infancia y juventud, cada espacio racista que había él lo combatía con su trompeta y con su propia voz, de ahí que más de 20.000 personas estuvieran en su funeral donde se interpretó “*When The Saints go Marching On*”, Louis Armstrong “El embajador del jazz”

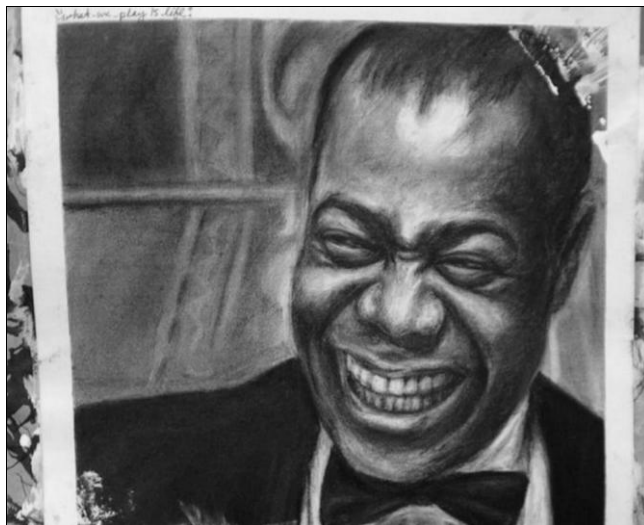


Ilustración 24: Louis Armstrong

(Tomado de <http://www.wallpaper-music.com/louis-armstrong-music-wallpaper/>)

La “ODJB”, la Original Dixieland Jazz Band, es el grupo pionero de esta tradición en del Dixieland, un sonido blanco, haciendo referencia a la situación racista de la época, Papa Jack Lane, sería el precursor de un sonido particular y único que sobresaldría por encima de muchas agrupaciones de la época.

Con la migración de los músicos a Chicago, la ODJB estaría tildada de “aullar” o de poseer sonidos “salvajes”, sin embargo esto no impidió que surgieran como un símbolo del dixieland, un sonido que para la época sería muy descriptivo de la euforia de la ciudad en los años veinte. Con músicos de re nombre como Nick LaRoca, o Larry Shields daría mucho de qué hablar durante bastante tiempo, hasta que en 1942 caería el telón para esta orquesta. Hasta que después de algunos años se reencontraba para grabar de nuevo y dejar su huella en el jazz, con un buen sonido blanco.



Ilustración 25: The Original Dixieland Jazz Band

- (Tomado de <http://trumpetesetrombones.blogspot.com/2011/06/original-dixieland-jazz-band-creators.html>)

Son muchos los colaboradores en la formación del jazz, personajes como Freddy Keppard a finales del siglo XIX, Jhonny Dods, Bunk Jhonson, Sidney Bechet, Evan Thomas, Scott Joplin, Claude Jones, Tony Sbarbaro, Daddy Edwards, Bix Beiderbecke, James P Jhonson, Fats Waller.

Cada uno entregando paso a paso la conformación de un sonido diferente que sacudiría al mundo con su espontaneidad y su creatividad, donde luchar por los derechos del negro sería la bandera para siempre, la nostalgia de miles de personas que día a día vivieron la esclavitud, la exclusión y el señalamiento cruel de sus raíces. Algunos músicos vivirían la dualidad de mantener la postura blanca frente a la exclusión racial y por otro lado estar contagiados por la música negra. Mientras otros optarían por la postura de inclusión con Goodman.



Ilustración 26: Tony Sbarbaro

- (Tomado de http://en.wikipedia.org/wiki/Tony_Sbarbaro)



Ilustración 27: Scott Joplin

(Tomado de <http://efemeridesdelamusica.blogspot.com/2011/11/scott-joplin.html>)



Ilustración 28: Bix Beiderbecke

(Tomado de <http://starspictu.com/bix-beiderbecke.html>)



Ilustración 29: Fats Waller

(Tomado de <http://www.apoloybaco.com/fatswallerbiografia.html>)

Una época realmente dorada viviría Benny Goodman, un músico blanco que desde pequeño con ayuda de su padre tocaría el clarinete en la sinagoga, y habiendo aprendido diligentemente su instrumento estaría atraído ya de joven por los night-clubs del momento, conocería a Bix Beiderbecke a quien aprendería algunos trucos musicales, el camino que tenía por delante era bastante extenso, ya que se había iniciado en la banda de Ben Pollack, dedicaría un tiempo grande a trabajar entre orquestas, afianzando su lenguaje musical, oyendo algunas veces a Fletcher Henderson o Duke Ellington en el Cotton Club y el gran Paul Whitman también.

En el medio de situaciones como el cierre del Billy Roses Music Hall, y la gran depresión, Goodman tomaría el gran impulso para moverse fuertemente en la industria radiofónica con la *NBC* y su orquesta tocando 3 horas de música los sábados.

Reuniría una cantidad de talento inigualable para su tiempo, al formar su propia orquesta como Horace Henderson, quien aportaría junto a Goodman el estilo que marcaría el swing para toda la vida.

Sería proclamado el Primer Rey Del Swing al lado de Basie y Glen Miller, dejaría en el sonido de su clarinete melodías como *"I Let a Song Go out of My Heart"*, *"Don't Be That Way"*, *"There'll Be Some Changes Made"*, *"Darn That Dream"*, y el rugiente *"Sing, Sing, Sing"* que sería Grammy Hall of Fame.

Aunque era blanco, no dudo en juntarse con músicos negros como Gene Kupra, Lionel Hampton o Teddy Wilson, para seguir enriqueciendo un sonido exquisito, y por demás su muy humana actitud en tiempos de racismo absoluto.



Ilustración 30: Benny Goodman

(Tomado de <http://classicalcomposersmonthly.com/benny-goodman/>)

Count Basie es sinónimo de swing, de Big Band, de un estilo pianístico único, es Basie uno de los músicos más influyentes de los años 50`s. De padres músicos, Basie aprendió tempranamente sincronías particulares entre el piano y los pedales del órgano, instruido por pianistas *stride*, Basie aprendería entre otros de Fats Waller.

Entrando al mundo de Vaudeville, un espectáculo de baile, danza, comedia y demás, Basie daría sus primeros pasos acompañando cantantes, pasaría a acompañar películas de cine mudo.

La orquesta de Benny Motten sería el gran destino de Basie conde conocería varios importantes músicos que serían fichas claves para la formación de su propia big band, emigraría a Chicago para firmar con el teatro Gran Terrace.

One O'clock sería su primer gran éxito, con el que aseguraría una carrera llena de sorpresas y mucho entusiasmo del público en cada presentación, dejando así un legado importante en las formaciones de big band reconocibles en cualquier grabación de los 50`s.



Ilustración 31: William "Count" Basie
(Tomado de http://www.swingmusic.net/Count_Basie.html)

Lester Young, "The president" como lo llamaría Billie Holyday, seria junto con Coleman Hawkins "Bean", los más influyentes de la historia del jazz, puesto que los darían al mundo la columna vertebral de ese saxofón melancólico y fuerte en las interpretaciones de Swing en 1940.

Young no leía partituras, eso no fue obstáculo para que se sumara a la orquesta de Fletcher Henderson como reemplazo de "Bean", Henderson lo despertaría cada mañana a escuchar e imitar el sonido de este, pero Young nunca aceptaría, y mantendría el carácter fuerte y dulce, un fraseo limpio que siempre lo caracterizaría, muestra de esto son los acompañamientos de cantantes como *Lady Day* o *Billie Holyday*.

Pasaría del swing a dar algunos pasos en el Bebop, aplacaría casi que por completo su vibrato en el sonido del saxofón, pero sería para siempre “Mr. Pres”, Lester Young el gobernador del swing.



Ilustración 32: Lester Young

(Tomado de http://bluesandbarbq.blogspot.com/2012_05_01_archive.html)

Coleman Hawkins, pasara mucho tiempo entre el ambiente musical de su época, interpretaría miles de obras, en varios conjuntos como el de Fletcher Henderson, pero sería al regreso de una gira en Europa, que daría un certero golpe al jazz y marcaría la historia para siempre. *Body and Soul* de Jhonny Green, grabada el 11 de octubre de 1939, sería la primera vez que el intérprete insinuaría la melodía sutilmente, centrándose en crear mágicamente un solo que duraría 3:05 min, y daría reacciones inesperadas entre los músicos, quienes asombrados preguntaban que había hecho “*Bean*” y sería para ese tiempo un hit en ventas. Todos querían tener y escuchar día a día *Body And Soul*, el que pasaría como el solo más trascendental de la historia, junto a otra de sus obras más sublimes, “*Picasso*” que sería el primer solo de saxofón grabado en la historia, donde bajo la misma dinámica pero esta vez sin acompañamiento alguno tejería un nuevo concepto en lo que a improvisación jazz se refiere.

Llevaría una vida tranquila y llena de suerte, desde su éxito en el swing, y sus pequeñas excursiones en el Bebop, con un sonido tranquilo, vibrante, estimulante,

y de gran admiración por las nuevas generaciones del saxofón y el jazz afroamericano.

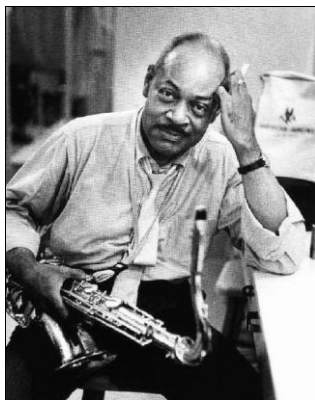


Ilustración 33: Coleman Hawkins

(Tomado <http://rincondelblues.blogspot.com/2010/08/coleman-hawkins-cuerpo-y-alma.html>)

Duke Ellington, es sin duda uno de los compositores de jazz más influyente de todos los tiempos, logro con su orquesta lo inimitable, lo inimaginable, abriendo las posibilidades del jazz que parecían imposibles.

Apodado “*El Duque*” biógrafos y especialistas hablan de 2.000 obras en físico recuperadas, y otras 3.000 posibles que se han perdido en el tiempo¹⁸. A mediados de los años 40`s, queriendo entregar temas que fueran más allá de la duración normal de una obra, de hecho quiso emprender el ambicioso proyecto de “*Boola*”, una ópera que narraba a manera de crónica, el viaje de la raza negra desde África hasta Norte América y todas las circunstancias sociales que desencadenó esa extracción del pueblo negro, sin embargo al no poder concluirla entregó al mundo su sinfonía “*Black, Brown and Beige*”, donde usó la mayoría de las melodías que estaban destinadas a su Ópera. Junto a Billy Strayhorn compuso varias de las melodías de jazz más conocidas como *Lush Life*, *Take the “A” Train*,

¹⁸ CHAPARRO VALDERRAMA HUGO “Lo viejo es nuevo y lo nuevo es viejo y todo el jazz de New Orleans es bueno” Ed. Frankenstein.

Chelsea Bridge, Satin Doll, Such Sweet Thunder, entre otras, que se quedarían para la historia.



Ilustración 34: Duke Ellington

(Tomado de <http://elblogdetitus.blogspot.com/2010/04/duke-ellington-come-sunday.html>)

Hasta aquí Según Ted Gioia y su libro *“La Historia del Jazz”*, sucede el jazz en su primera etapa, estaría marcado por una tradición, por sus constantes modelos particulares de formaciones musicales prepararía el terreno para la llegada de un sonido diferente,

- Blues: de origen africano con carácter social, donde bajo un solo acorde o una estructura fija de acordes, se expresaba el dolor de la esclavitud)
- Rag Time: Netamente Pianístico, usa armonías tonales, donde la mano izquierda marca rígidamente, mientras la mano derecha hace la melodía)
- Dixieland: De carácter blanco, buscaba una armonía tonal más clara y estructuras menos negras, incluyendo el piano y el saxofón)
- New Orleans: De tempo, lento y medio, usaba melodías sencillas, donde no había improvisación, solo variaciones largas de la melodía, muy influenciado por los spiritual, rag time, y marchas, donde la corneta llevaba la melodía y el trombón y el clarinete le soportaban junto al banjo, tuba y percusión. Además del Minstrel o Ministril que fue un tipo de teatro satírico

hacia los negros donde se manifestaba la música en la nueva configuración de la época hacia el jazz.

- Boogie Woogie: Rápido y enfocado en el Baile, en el piano lleva el llamado “*Walking Bass*”, sobre una estructura de 8 compases.
- Swing: El establecimiento de formatos musicales más formales que las bandas de marcha, las Big Band, en sitios de diversión como bares o clubes, donde se manejaría el Rag Time, el Blues, y se buscaría el espectáculo, el baile, y depurar las composiciones según el formato, manejo de la tonalidad desde las cuatriadas y modulaciones pasajeras.

Estos como los más representativos, y que acogerían la tradición africana y la promoverían en el ambiente de la industria discográfica en auge y la radiofónica.

Gioia enmarca de aquí en adelante a los diferentes estilos por venir, como *Jazz Moderno*¹⁹(Gioia 1997), haciendo énfasis en la preparación del camino que llevó a los grandes jazzistas de esta época a buscar la diferencia, junto a toda la situación particular que debieron vivir para apoderarse de la atención del público desde su sonoridad personal y no desde el espectáculo vivido en la era del swing.

No era casualidad que personajes como Charlie Parker, Bud Powell o Dizzy Gillespie, fueran los dueños del Bebop, pues ya sentían desde un tiempo atrás la capacidad de poder adentrarse en la personalidad musical, existían expresiones solistas de alta velocidad, pero primaba sobre la velocidad el lirismo de las mismas. Mientras la depresión dejaba su rastro y la segunda guerra mundial hacía lo propio, estos músicos y muchos más no dejaron de sonar, tenían la necesidad de avanzar, como ya bien lo habían hecho desde el blues, el swing y demás géneros, ahí fue donde el *Viaje* del jazz fue más vertiginoso, explosivo e introspectivo.

¹⁹ GIOA, TED Historia del jazz Turner
Fondo de Cultura Económica 2003 pág. 167



Ilustración 35: Charlie Parker

(Tomado de <http://jazzismoycriojazz.blogspot.com/2010/06/charlie-parker.html>)

Charlie Parker “Bird”, fue el músico más influyente del jazz, y aunque está por demás decirlo, él fue muestra viva de la realidad racista de USA, y también de las precarias condiciones sociales que el mismo sistema imponía mediante su segregación.

“Bird” sería de pequeño un curioso por la música, de hecho se dice que tocó tuba, pero su madre no creyó que fuera un buen instrumento, y con unos ahorros le compró un saxofón alto, del que por instinto y viendo a los demás saxofonistas aprendería algo de técnica del instrumento. Abandonó la escuela para dedicarse a la música, que le daría tragos amargos como el encuentro súbito con el baterista J.J. Johnson de quien recibiría un estruendoso platillo botado al suelo, por no saber en el saxofón nada más que una escala y no poder seguir la armonía adecuadamente, gran lección. Charlie Parker desaparecería durante mucho tiempo, para volver con rudeza y dulzura al escenario, la música lo llevaría a mudarse a NY en 1939, donde asombraría por su forma de tocar, su rapidez e inventiva en la improvisación, aunque debiera lavar platos para sostenerse, situación contrastante de un músico innovador y vertiginoso en sus improvisaciones.

De ahí en adelante daría de qué hablar en lo musical y él lo personal, al desarrollar su técnica, pasando por diferentes bandas donde se interpretaban

ciertos standards, siente inconformidad con los arreglos que lo llevan a buscar nuevos horizontes en el *Minton`s Playhouse*, donde los formatos pequeños encontrarían su nuevo territorio, conociendo a Max Roach, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Bud Powell, con quienes desarrollaría en definitiva el Bebop que tanto buscaba.

Sin embargo la heroína y el alcohol nunca lo abandonarían, dejaría que sufriera crisis en los bares de jazz, donde poco o nada se valoraba su forma de tocar, no en vano al final de su carrera hablaría de “el drogadicto más famoso del mundo”, su fama se daría por temas como *Night in Tunisia*, *Donna lee*, *Parker`s Mood*, *Anthropology*, *Now`s the time*, entre otros.

A lo largo de su carrera, tendría revocada su licencia lo que le dificultaría el trabajo, sumado a varios intentos de rehabilitación, sin embargo esto no dejaría que su fluidez musical se apagara, grabaciones como *Charlie Parker With Strings*, dan fe de ellos.

La importancia de Parker generó la ovación del escritor argentino Julio Cortázar en su obra *El Perseguidor* y a película “*Bird*” de Clint Eastwood, estas son evidencias de la influencia de Parker en el mundo del jazz y de cómo su Bebop abre un mundo nuevo dentro del jazz que cautiva a músicos y melómanos desde sus inicios.



Ilustración 36: Miles Davis

- Tomado de <http://www.camaronbrujo.com/201102/para-los-amantes-del-jazz-miles-davis-isle-of-wight-1970/>

Miles Davis es sinónimo de movimiento, búsqueda de nuevos caminos, porque su historia artística tendría la suerte de saborear varios estilos de jazz como el *Bebop*, el *Cool Jazz*, el *Hard Bop* y la vanguardia.

Hijo de un dentista y una profesora de música, Davis crecería en una familia negra de clase media, viviendo en St Louis Illinois, crecería entre música, y a los 12 años recibiría clases de trompeta, y 4 años más tarde ya tocaría en bares los fines de semana.

En 1944 Davis conoció y pudo tocar en la banda de Billy Eckstine, donde Parker y Dizzy eran músicos en búsqueda de su propio lenguaje, no acostumbrado a fraseos rápidos y velocidades difíciles de controlar, Davis trato de acomodarse, en ese mismo año emigró a New York donde empezó seriamente con su carrera profesional en el Institute of Musical Art, y rápidamente estaba ya tocando con Parker en los clubes de jazz de la ciudad, sin embargo abandonaría sus estudios para unirse a Benny Carter, como músico acompañante, conociendo el terreno del *Bebop*.

Cuatro años más tarde en 1948, Davis introspectivo y muy intuitivo, formaría un noneto con una formación inusual, saxofones alto y barítono, trombón, corno francés y tuba, que sería uno de los primeros pasos para lograr su tan particular sonido, los temas grabados no fueron muy trascendentales en la audiencia por su calma sonora, pero sería un buen momento de experimentación de Davis.

Aunque afectado por su adicción a la heroína, trató de seguir grabando y como bien se expresa en el documental "*Miles the story*", lucharía hasta el cansancio por manipular su sonido llegando tan dulce e identificable en cualquier momento.

Afortunado de firmar con Columbia Records, Davis pudo formar un grupo con el saxofonista John Coltrane, el pianista Red Garland, el bajista Paul Chambers y el baterista Phil Joe Jones, con quienes grabaría *Round About Midnight*, habiendo

grabado antes *Cooking, Working, Relaxing y Streaming*, una serie de discos para Capitol, donde continua su carrera en ascenso, ayudado por el arreglista Gil Evans.

Cuando graba *Kind Of Blue*, Davis ya ha pasado por varias bandas y ha conocido de cerca varios estilos, el disco *Milestones*, da fe de ello, sin embargo con su nuevo sexteto donde esta Cobb, Coltrane, Adderley, Bill Evans, se centra en experimentar la modalidad, donde prima más los sentidos escalísticos en una obra, logrando así un hito en 1959, dejando el gran legado del jazz moderno.

Davis deja un sello personal en su música y el manejo del artista frente a la industria, a la prensa, realmente se convierte en un defensor del oficio del jazzista, él mismo insistía en que no tocaba con músicos blancos por la industria si no por su nivel musical, Davis de personalidad franca y sincera, recorrió el *Cool jazz* de corte suave, recordable, participó en las fusiones del Jazz con el Rock y todo el movimiento de música electroacústica, creando así el concepto más elaborado y personal que revolucionó el jazz moderno.



Ilustración 37: John William Coltrane

(Tomado de <http://noiself.blogspot.com/2011/12/top-2011-john-coltrane-quartet.html>)

John William Coltrane, sigue siendo hoy en día uno de los más influyentes músicos de jazz, con su saxofón tenor y soprano, logró llegar a espacio del jazz

que para los años 50's sería vanguardista. Siendo él quien portaría durante mucho tiempo el estandarte de la vanguardia, y sin descuidar toda la historia que el Jazz tenía desde el Blues hasta el Bebop, lograría en un lenguaje profundo y controversial, uno de los puntos más altos de desarrollo lingüístico musical, puesto que nunca dejó de ser ajeno el tema de la segregación y lucha de derechos para los negros en Norte América, como tampoco el desarrollo espiritual plasmado en temas como *A Love Supreme*.

Un verdadero manejo de la improvisación ajustado a la necesidad del solista, marcaría su música, dejando libertad en los límites de tiempo, consecuencia de tocar con muchas agrupaciones y grabar bajo la dirección de muchos músicos de jazz.

En su familia siempre estuvo la música por parte de madre y padre, su padre tocaba instrumentos de cuerda, su madre cantaba y tocaba piano, además siempre estuvieron vinculados a la iglesia metodista, lo que siempre acompañó las inquietudes espirituales de Coltrane, prestaría su servicio militar y tocaría saxofón alto, al volver se uniría a Dizzy Gillespie Big Band tocando saxofón tenor, y este sería el paso a las grandes ligas del Jazz.

Acompañándose eventualmente de Johnny Hodges, empezaría a dar de que hablar, puesto que su genialidad aunque no se reconocería hasta mediados de los 50's, si comenzaría en terrenos del jazz de vanguardia.

Conocería a Miles Davis, y enriquecería su música grabando varios álbumes pilares de la música de Davis, en grabaciones como Milestones, se muestra la versatilidad y la búsqueda de la identidad de Coltrane. Tocaría con Monk, Cannonball Adderley, Phil Jo Jones. Y llegaría a su punto máximo con el álbum "*Kind Of Blue*" el álbum más importante de la historia del jazz, junto a Davis, lograrían dejar esa huella imborrable junto a Bill Evans, Jimmy Cobb, Paul Chambers, Cannonball Adderley, basado en formas de jazz modal. Además un

historial discográfico está lleno de verdaderas joyas del jazz, como *Giant Steps*, su versión de *My favorite things*, *Blue Train*, *Impressions*.



Ilustración 38: Charles Mingus

(Tomado de <http://mingusmingusmingus.com/mingus>)

El Hard bop en manos de Charles Mingus tiene nombre propio además de haber sido icono en el jazz, dejó marcadas diferencias en el desempeño musical y artístico de un músico de jazz. Deslumbrado por música de Parker o Ellington, encontraría caminos más allá de cualquier espacio o cualquier tendencia particular.

Mingus, el gran contrabajista de carácter fuerte en el escenario, de personalidad dura y cuestionamientos fríos acerca de su raza, sería otra de las grandes figuras del jazz, aunque nació en Arizona, muy temprano sus padres se trasladaron a Los Ángeles, y ahí él empezó en el mundo musical pasando por el trombón o el violín, para quedarse en el contrabajo y el piano, donde pondría volar su genialidad y creatividad produciendo como *The Clown*, *New Tijuana Moods*, *Blues & Roots*, *The Black Saint and the Sinner Lady* considerada como su obra maestra, o su famoso estándar *Goodbye Pork Pie Hat* en homenaje a Lester Young.

Conocería de cerca a Parker, su música Bebop, lo que le motivaría a perseverar en su propio estilo, tomaría clases con Louis Armstrong, y junto a Max Roach crearía su propio sello discográfico, fundaría un grupo interracial “The Jazz WorkShop” que busca mediar musicalmente entre el Bebop y el cool jazz.

En 1956 grabaría su primer éxito *Pithecanthropus Erectus*, con Atlantic Records, basado en la música de la religión Afroamericana y el Blues. Junto a Eric Dolphy o Duke Ellington ganaría más adeptos y renombre por sus giras de conciertos, y un tiempo justo antes de morir escribiría su biografía *Beneath The Underdog*, donde contaría como fue su vida de músico y de negro en pleno racismo y segregación en USA.

Dentro de sus acercamientos a un desarrollo de su estilo particular, como ya habíamos nombrado antes, por invitación del saxofonista Colombiano Justo Almarino, Mingus se acercaría al mundo del Latinjazz, experimentando y fusionando el jazz con la cumbia colombiana.

La Era moderna del jazz entonces se basa en varios estilos particulares que dieron paso a lo que es hoy en día el jazz en el mundo:

- Bebop: Con un carácter más solista, busca melodías más intrincadas en las armonías tonales, de sustituciones modales y tonalidad ampliada, acordes Xmaj7-9 hasta Xmaj7#11, con incrementos notables en la velocidad de piezas,
- Cool Jazz: Miles Davis y “*Birth of the Cool*”, se manifiesta como un ambiente de reposo y reflexión, derivado del Bebop, mas cerebral que dio a los músicos un impulso en la búsqueda del lenguaje musical más allá de ser músicos de entretenimiento.(ver también *West Coast jazz*)
- Hard Bop: Llevando en los solos la herencia del Bebop, buscan un retorno a la interpretación tradicional, en especial a la fluidez y espontaneidad musical que volvió este estilo especialmente intenso.

- Free Jazz: Buscando la total espontaneidad, compartiendo de la música tradicional europea academia liderada por el Atonalismo (ausencia de la tonalidad), se busca libertad completa y comunicación natural de los músicos. Ornette y su disco "Free Jazz" son muestra de ellos, que alejaría incluso hasta las estructuras fraseos y estéticas sonoras acostumbradas en el Jazz.
- Post Bop: Recogiendo las texturas del Hard Bop, la libertad del Free Jazz, especialmente Coltrane busca la nueva sonoridad de los años 70`s.
- Jazz Fussion: Termina creando todo el ambiente de la historia del jazz, desde los solos melódicos del Dixieland, hasta los intrincados solos de Bebop, manejando esto como ingrediente en las nuevas manifestaciones electroacústicas. (ver *Bitches Brew- Miles Davis*)

Y muchas más Hibridaciones, resurgimiento del jazz tradicional, *Latinjazz*, *Funk*, *Jazz Contemporáneo*, *Acid Jazz*, *Avant Garde*, *Electro Jazz*, *el Smooth Jazz*, *el Jazz Étnico* y muchas más que se están creando día a día. (Ver Árbol de Jazz)

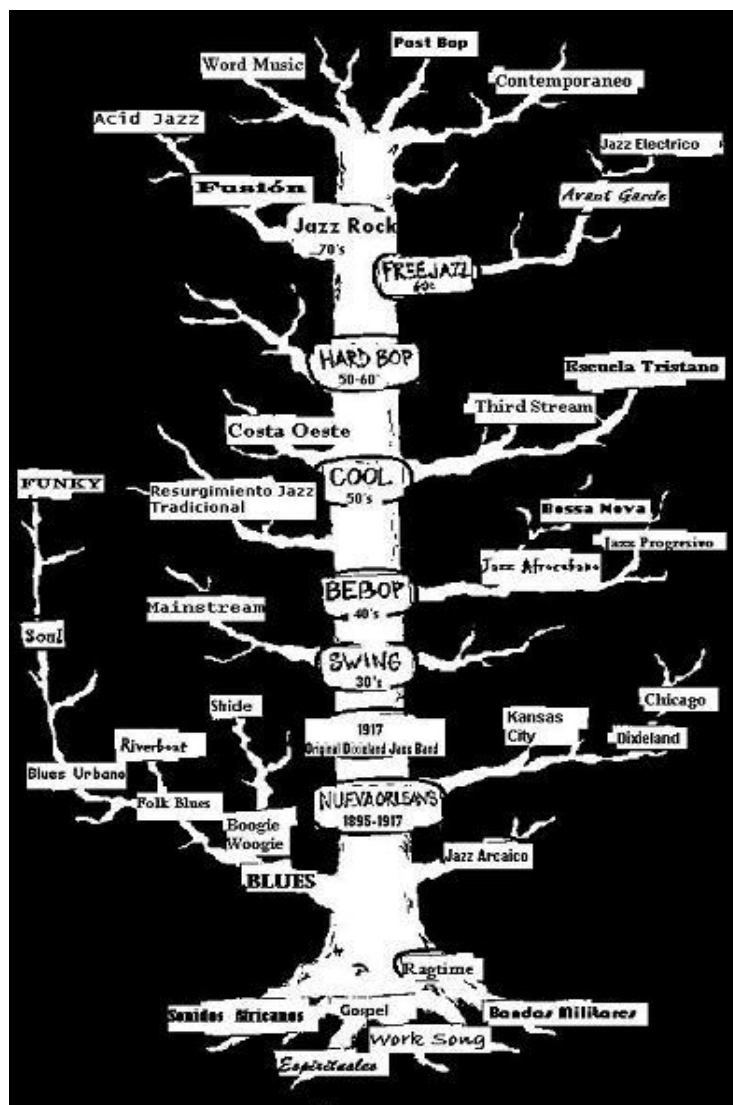
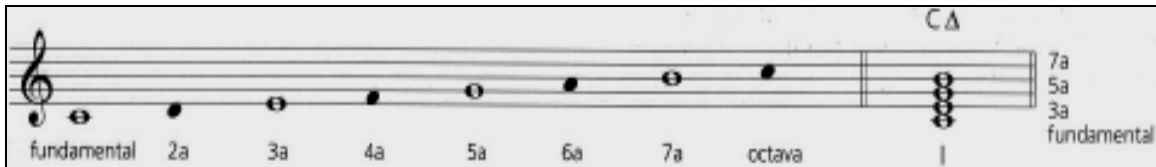


Ilustración 39:Árbol del jazz

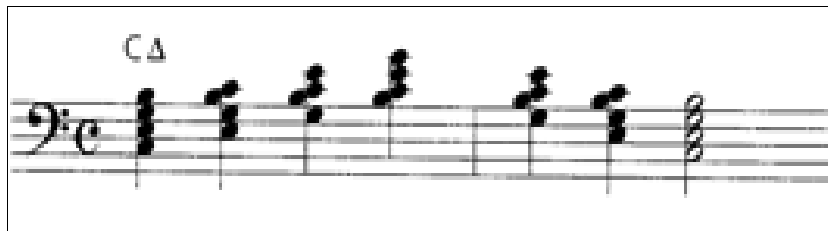
Tomado de: <http://auvijazz.blogspot.com/2011/02/la-musica-que-llamamos-jazz-surgio.html>

3.7 ANÁLISIS DEL JAZZ

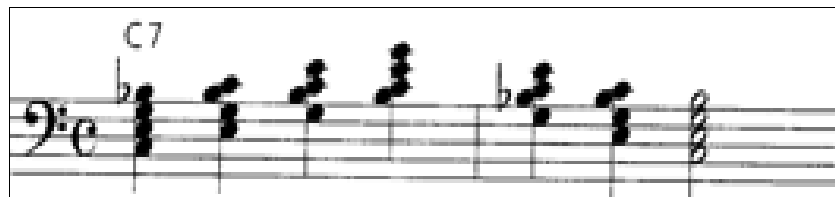
Como se ha mostrado anteriormente el jazz posee la libertad y manejo de la tonalidad ampliada, los acordes de estructuras y súper estructuras.



Se tomaran en el análisis armónico del jazz dos aspectos importantes para encaminar la implementación, como lo señala Mark Levine en su libro El libro del piano Jazz²⁰ (ver recuadro cuatriadas), el origen de los acordes de cuatro notas como estructura y Bill Dobbins en su libro “A creative Approach to Jazz Piano”²¹, existen 5 tipos de acordes básicos con estructura 1-3-5-7(b7).



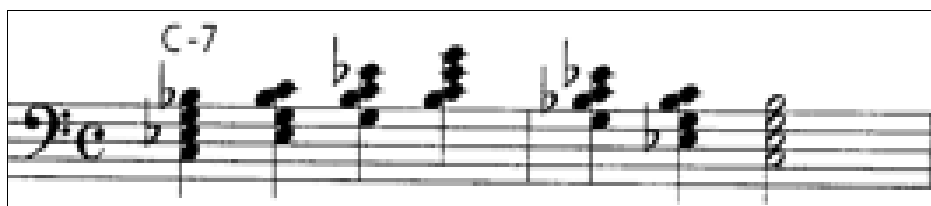
- Mayor con séptima mayor



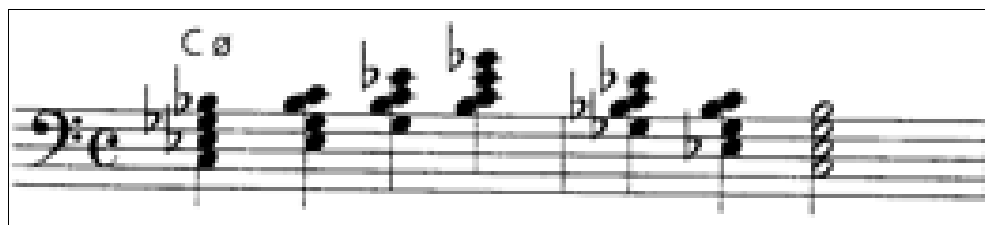
- Mayor con 7ma menor

²⁰ LEVINE Mark. The Jazz Piano Book Ed. Sher music. USA 2005

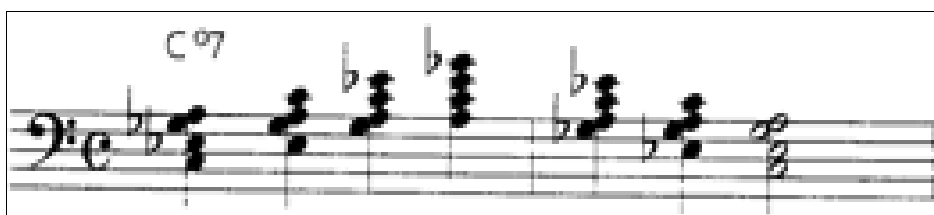
²¹ DOBBINS Bill. A Creative approach to the jazz Piano.



- Menor con 7ma menor



- Disminuido con séptima



- Disminuido con Séptima Disminuida

Después de estos acordes con sus respectivas inversiones, hay dos consideraciones fundamentales para el acercamiento a la armonía jazz, primera es el carácter armónico del Blues, que está basado en estructuras de ritmo armónico tético, formalmente compuesto por 8, 12 o más compases, donde están presentes los acordes mayores con séptima menor (X7), de estructura 1-3-5-b7.

Como se describe en el siguiente cuadro, la estructura básica del Blues, donde entran en conjunción los tres acordes principales, Tónica, Sub-Dominante, y Dominante, llamados así desde la relación tonal, pero dada la estructura de

acorde mayor con séptima menor (X7) o dominante, el carácter deja de ser tonal y se convierte en lo que universalmente se conoce como Blues, el desempeño de los grados b3, b5 y b7 dentro de la escala mayor y el empleo del modo mixolidio desde los grados I, IV y V de la tonalidad.

12 Bar Blues

Basic Blues

The diagram illustrates a 12-bar blues progression in G major. It is divided into three staves, each containing four measures. The first staff (measures 1-4) features the I7 chord (G7). The second staff (measures 5-8) features the IV7 chord (C7) in measures 5 and 6, and the I7 chord (G7) in measures 7 and 8. The third staff (measures 9-12) features the V7 chord (D7) in measures 9 and 10, and the I7 chord (G7) in measures 11 and 12. Each measure is marked with a number (1-12) and the corresponding chord symbol above it. The musical notation consists of a treble clef and a 4/4 time signature, with the notes themselves represented by diagonal lines within the staff.

Se puede pensar que la sonoridad propia del Blues insinúa la ambivalencia del modo mayor según las llamadas *Blue Notes* (b3, b5, b7).

La escala blues, se origina al agregar un intervalo de cuarta aumentada o quinta disminuida a una escala pentatónica menor, esta escala comúnmente conocida como Blues Menor²².

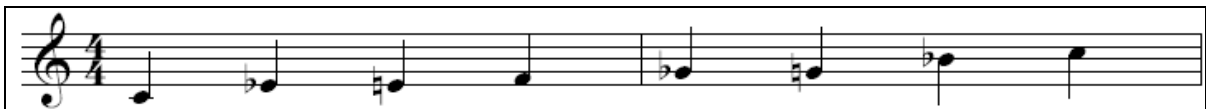
²² Diseñada por Ramón Hernández.



La escala blues mayor²³ surge entonces de la inclusión de una tercera menor en una pentatónica mayor,



Y la inclusión de la tercera mayor en la pentatónica menor genera la comúnmente llamada escala Blues Cromática²⁴.



Un ejemplo del uso de estas pentatónicas es el tradicional Blues “St. Thomas”, escrito por W.C Handy.

St. Louis Blues

Music by W.C. Handy

(Tomado de <http://www.wikifonia.org/node/2648>)

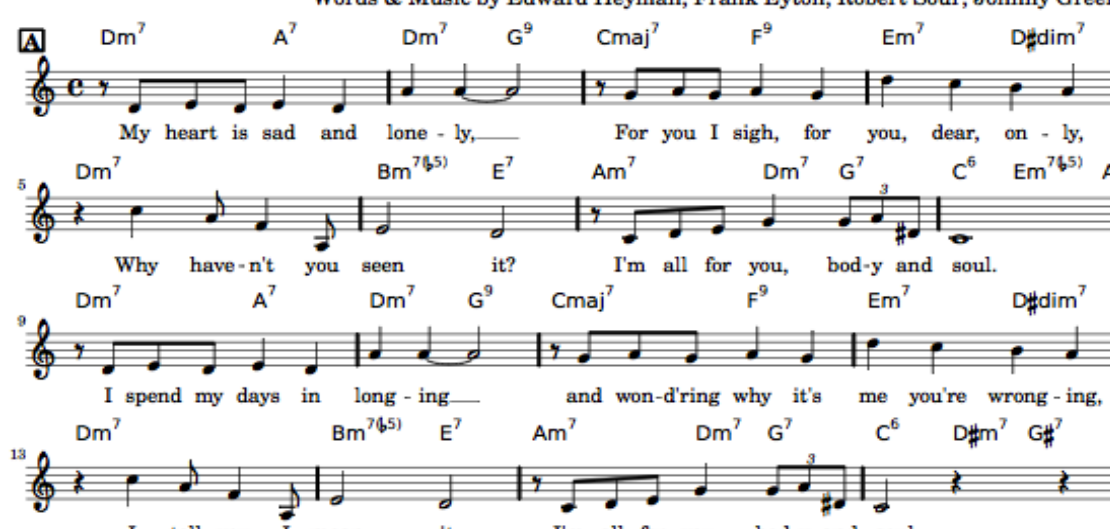
²³ Diseñada por Ramón Hernández.

²⁴ Diseñada por Ramón Hernández.

La segunda consideración, es el desarrollo tonal desde las estructuras acordicas 1-3-5-7 en todos los acordes que se desprender de una escala mayor, o sus respectivas dominantes secundarias (acordes dominantes para ir a cualquier grado mayor o menor de la tonalidad).

Body and Soul

Words & Music by Edward Heyman, Frank Eyton, Robert Sour, Johnny Green



My heart is sad and lone - ly, For you I sigh, for you, dear, on - ly,
 Why have - n't you seen it? I'm all for you, bod-y and soul.
 I spend my days in long - ing and won-d'ring why it's me you're wrong - ing,
 I tell you I mean it, I'm all for you, bod-y and soul.

En melodías conocidas y de tradición como Body and Soul, se puede observar estas relaciones acordicas, contienen en su armonía, los acordes de las regiones tonales, y usan los acordes de paso para extender la región dominante hacia los demás grados de tonalidad, sin modular.

Luego una modulación pasajera, con desarrollo melódico, y un retorno a la tonalidad primaria

B C#maj⁷ D#m⁷ E#m⁷ F#m⁶ E#m⁷ A#m⁷ D#m⁷ G#⁷ C#maj⁷

I can't be-lieve it, It's hard to con-ceive it, that you'd turn a - way ro-mance...

21 C#m⁷ F#⁷ D#m⁷ Ddim⁷ C#m⁷ F#⁷ B⁷ A#⁷ A⁷

Are you pretending? It looks like the ending un-less I could have one more chance to prove, dear,

C Dm⁷ A⁷ Dm⁷ G⁹ Cmaj⁷ F⁹ Em⁷ D#dim⁷

25 My life a wreck you're mak - ing, — You know I'm yours for just the tak - ing,

29 Dm⁷ Bm^{7(b5)} E⁷ Am⁷ Dm⁷ G⁷ C⁶ Em^{7(b5)} A⁷

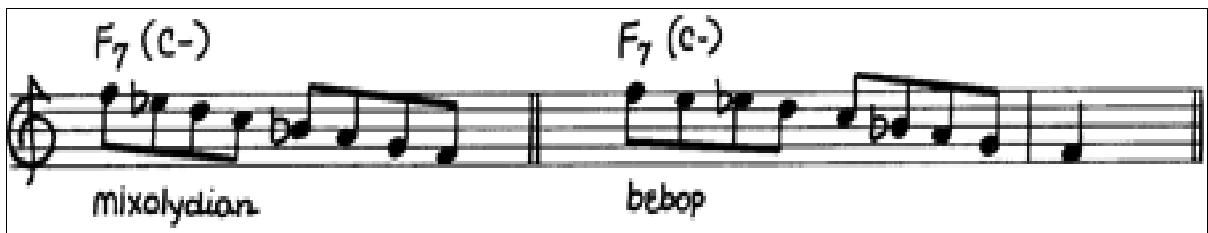
I'd glad-ly sur-ren - der my-self to you, bod-y and soul.

(Tomado de <http://www.wikifonia.org/node/1103>)

Que aunque posee gran colorido armónico, no está por encima de la visión tonal estricta con un diseño melódico no muy alejado de los acordes acompañantes, y algún acorde de paso, en su forma sigue teniendo un carácter netamente Tonal.

Puede deducirse según el libro de David Baker²⁵, que antes de Bebop no existe una revolución armónica en el jazz, pues se mantienen lineamientos tonales desde lo armónico con las escalas, los modos, y en lo armónico con los acordes antes explicados. Sin embargo, con la llegada de dos grandes como Dizzy Gillespie y Charlie Parker, armónica y melódicamente hay un cambio significativo, ya que empieza la presencia de acordes X13 (1-3-5-7-9-#11-13), o cualquiera de estas notas de la superestructura del acorde, como adición a la estructura básica (ej.: 1-3-5-7 add 13). Melódicamente con la llegada de las escalas Bebop, que implementarían un cromatismo en la 7ma, la 6ta o la 11na de la escala.

²⁵ BAKER David. Bebop 1. For all instruments. Vol. 1 Ed. Alfred



- Escala mixolidia y su variación a la escala Bebop, con las dos séptimas, mayor y menor.

Pues como insiste Baker, las corrientes que siguieron, el Cool, Funk, Contemporáneo, Thirdstream, Fusión, tomaron prestados todos los conceptos de improvisación, melodía y armonía, además de gramática, estructura del Bebop.

De ahí que el carácter armónico también se dé por el manejo del color en los acordes, lo que se convierte en un espacio de selección melódica diferente, con acordes suspendidos y demás llevados al límite teórico.

El análisis del comportamiento escalístico según las variaciones armónicas se conoce comúnmente como relación escala-acorde, esta relación tiene su origen en los modos que surgen a partir de la escala mayor. En esta escala mayor, el desfase de notas en las que se empieza generan los llamados modos.

Tomando como base la escala de C mayor, en su orden son:

- Jónico (C-D-E-F-G-A-B-C) ²⁶
- Dórico (D-E-F-G-A-B-C-D)



²⁶ Diseñada por Ramón Hernández.

- Frigio (E-F-G-A-B-C-D-E)²⁷
- Lidio (F-G-A-B-C-D-E-F)
- Mixolídio (G-A-B-C-D-E-F-G)



- Eólico (A-B-C-D-E-F-G-A)²⁸



- Locrio (B-C-D-E-F-G-A-B)

En la escala de C menor melódica existen siguientes modos:

- Melódico ²⁹



Dórico b2

- Lídio #5 ³⁰



Lidio b7

- Mixolídio b6 ³¹

²⁷ Diseñada por Ramón Hernández.

²⁸ Diseñada por Ramón Hernández.

²⁹ Diseñada por Ramón Hernández.

³⁰ Diseñada por Ramón Hernández.

³¹ Diseñada por Ramón Hernández.



Eólico b



- Súper locrio ³²

Y en C menor Armónico los modos son:

- Menor Armónica ³³



- Locrio 6
- Jónico #5 ³⁴



Dórico #4

- Mixolídio b9 b13 ³⁵

³² Diseñada por Ramón Hernández.

³³ Diseñada por Ramón Hernández.

³⁴ Diseñada por Ramón Hernández.

³⁵ Diseñada por Ramón Hernández.



- Lidio #9
- Alterado³⁶



³⁶ Diseñada por Ramón Hernández.

4 IMPLEMENTACIÓN DEL ANÁLISIS

Esta parte del trabajo trata estrictamente de los conceptos teóricos musicales asociados a la armonía funcional, la armonía modal desde la academia clásica tradicional europea, confrontada con la funcional ampliamente usada como sistema americano en el jazz, sin mantener estas dos vertientes separadas, por el contrario una consecuencia de la otra desde la universalidad de la música y de la teoría musical estándar.

Pretendiendo así, un paralelo entre el concepto melódico del festejo tradicional que obedece a la tonalidad unificada o simple, pasando a la visión tonal extendida con intercambio modal que ofrece el jazz desde la perspectiva menor eólico, armónico y melódico.

4.1 SISTEMA DE ANÁLISIS DE JAN LARUE

Puntualmente para este trabajo se aborda una parte del sistema de análisis armónico de LaRue, como herramienta de identificación de la armonía en el jazz y su posterior aplicación a la melodía de “Saca las Manos”.

La armonía según LaRue, es la interacción no solo de las notas que componen un acorde, es también la visión vertical de los elementos que intervienen en la música, entendiendo contrapunto, polifonías y demás.

Ligando aspectos melódicos, la armonía es un determinante de los esquemas estéticos de la visión horizontal en el sistema musical de tradición europea y sus adaptaciones, va generando un orden en los sonidos, en las escalas.

Analizando la historia de la música tradicional de Europa, se puede ver el desarrollo histórico desde el desempeño estrictamente melódico, a la tonalidad, y su antítesis la atonalidad, que enmarcan etapas y estilos particulares encontradas en otras músicas que se desarrollan igual, pues en el jazz este fenómeno existió, se pasó de las *Work`s Songs*, al *Blues*, pasando al *Swing*, *Bebop*, *HardBop*, *Free Jazz*, *Jazz Contemporáneo*. Lo que indica ese mismo movimiento tanto melódico (visión Horizontal) como armónico (visión Vertical).

La melodía contiene entonces este mismo desarrollo, donde las notas que la componen adquieren un carácter diferente según las intenciones del compositor y su contexto particular, mientras una escala pentafónica para un canto gregoriano tenía un carácter particular, sería algo totalmente opuesto para un compositor como *Claude Debussy*. En materia de jazz se puede hacer exactamente el mismo lineamiento, una nota puede ser de paso en un Blues o Swing, o puede ser estructural dentro la armonía de una obra del Bebop, sucede un cambio en los conceptos, para encontrar más opciones de expresión y comunicación.

LaRue ejemplifica un concepto lingüístico para la armonía, enfocando en que las palabras son las que desarrollan la gramática, y esta se usa para llegar a la sintaxis, lo mismo pasaría en la música, donde los acordes desarrollan las progresiones, y estas a su vez desarrollan la tonalidad.

Entonces la armonía tiene dos funciones:

1. **Color:** Entendido como la disposición de las notas que componente el acorde, o la distribución de estas notas en el espectro auditivo.
2. **Tensión:** Entendido como la sensación de estabilidad o inestabilidad generada desde el bloque sonoro, que en conjunción con el color, marcan los espacios musicales de forma particular.

La armonía no es totalmente absoluta, se desarrolla de acuerdo a la educación y lógica del compositor, según lineamientos históricos, como en el jazz, de ahí que

también se establece un sentido de búsqueda de estructuras armónicas estables, que se originan en la experimentación y preparación de un concepto claro del nivel armónico. Para después concretar el mayor punto de tensión posible que se pueda conseguir en la armonía, donde también entra en juego los aspectos melódicos y el aspecto de tensión rítmica. Por último la forma en la que se va a encaminar las estructuras estables hasta la máxima tensión.

Este es un desarrollo armónico visto desde LaRue, que agregado al análisis de la estructura, dan una visión clara de la intención y función que cumple la armonía en una obra.

La estructura armónica en la que se basa el jazz y el festejo, está ligada a la tradición Occidental Europea, de ahí que se manejen estructuras de sonido físicamente controlados por frecuencias, y se maneje las distancias de tonos y medios tonos. Esto deriva naturalmente en la jerarquizaron de sonidos, lo que establece la tonalidad. LaRue clasifica las etapas de esta como:

1. Tonalidad lineal: Un lineamiento melódico, que con sus primeras polifonías, generaban un ambiente armónico no establecido por los compositores, que junto con el concepto modal, da un ambiente armónico. no específicamente determinado.
2. Tonalidad Migratoria o Pasajera: Es la predecesora de la tonalidad, donde se empiezan a escuchar estructuras armónicas más estables, y sin embargo no se obtiene un punto de inicio estable que determine si existen orgánicamente los demás. acordes, pasando de entre acordes sin poseer una relación de jerarquía sonora.
3. Tonalidad Bifocal: La etapa donde las estructuras de acordes mayores o menores se establecen, y donde la melodía entra en un ir y venir en los dos modos, sin predominar alguno en particular.
4. Tonalidad Unificada o Simple Tonalidad: La etapa donde se crea un centro tonal sea mayor o menor, será el comienzo y el final de la obra,

armónicamente hablando y donde las otras estructuras acordelas estarán supeditadas a la jerarquía de la Tónica con un sentido conclusivo particular, la relación Dominante - Tónica.

5. Tonalidad Expandida: Es la más amplia de las etapas, es donde se desarrollan todos los colores armónicos, dejando como objetivo la tonalidad pasajera, junto a los acordes derivados de las escalas mayor o menor armónica, melódica y sus respectivos modos. (Intercambio modal).

4.2 SISTEMA DE ANALISIS MELÓDICO “SACA LAS MANOS”

El festejo Interpretado por Eva Ayllon, en su esquema armónico original maneja una armonía de tipo armonía lineal, aunque incluye un acorde de Ab7 (Ab-c-Eb-Gb) este posee en su séptimo grado la nota Gb que es ajena a la tonalidad de Cm. El audio de soporte fue extraído del concierto “En Vivo Desde New York” (Teatro Carnegie Hall 2008)

Texto:

“Somos la raza más pura y el mundo lo dice
Una vela se enciende
Melchorita bendice
Saca la mano, saca los pies
y saca la cabeza sino la quieres perder
Saca la mano, saca los pies
y saca la cabeza sino la quieres perder
Si quieres tú bailar, si quieres aprender
debes sacar las manos y luego sacar los pies
Si quieres tú bailar, si quieres aprender
debes sacar las manos y luego sacar los pies
Saca la mano, saca los pies
y saca la cabeza sino la quieres perder

Saca la mano, saca los pies
y saca la cabeza sino la quieres perder
Somos la raza más pura y el mundo lo dice
Una vela se enciende
Melchorita bendice
Somos la raza más pura y el mundo lo dice
Una vela se enciende
Melchorita bendice
Saca la mano, saca los pies
y saca la cabeza
sino la quieres perder
Saca la mano, saca los pies
y saca la cabeza
sino la quieres perder
Si quieres tú bailar, si quieres aprender
A Chincha, Chincha tienes que volver
Si quieres tú bailar, si quieres aprender
A Chincha, Chincha tienes que volver
Saca la mano, saca los pies
y saca la cabeza
sino la quieres perder
Saca la mano, saca los pies
y saca la cabeza
sino la quieres perder
Y saca la cabeza sino la quieres perder
Y saca la cabeza sino la quieres perder
Y saca la cabeza sino la quieres perder
Y saca la cabeza sino la quieres perder
Te puedo yo enseñar si quieres aprender
Te puedo yo enseñar si quieres aprender

Se hace un análisis de la melodía frente a cada acorde, esto proporciona la definición teórica de cada parte y da claridad en la interpretación de la misma. Para este análisis, se utilizara el siguiente cifrado:

- Notas acordales: se cifran: 1, 3, 5, 6 ó 7. Cuando en el cifrado esta solo el nombre del acorde, sin indicar la 7° , (ej.: Ab) se entiende que tiene la 6° como parte estructural del acorde o sea (Ab-C-Eb-F)
- Las notas no acordales :
 1. Tensiones - No pertenecen a la estructura del acorde, no forman tritono con las notas del acorde, normalmente resuelven por grado conjunto, caen en tiempo fuerte o se mantienen por más de un pulso. Se cifran T (9)- novena T (11) oncena T (#11), T (13) etc.
 2. Notas no acordales: Tensiones de duración menor a un pulso, y salen por salto. Se cifran (N).
- Notas de aproximación: Van hacia las notas de un acorde (1 3 5 6 o 7) a una tensión (T) o una nota no acordal (N), pueden ser: Diatónicas (d): son las mismas notas de paso, deben estar dentro de la tonalidad moviéndose por 1 tono o 1/2 tono. También si es una nota fuera de la tonalidad pero se mueve un tono es diatónica, se cifra con el acorde X°7, por ejemplo: Ab7 (Ab C Eb Gb).
- Cromáticas (C): son las notas de paso fuera de la tonalidad que se mueven únicamente por medios tonos.

En todos los casos, las anticipaciones de una nota, implican anticipación de todo el acorde. Y las notas de la melodía pueden ser parte de la estructura o de la súper estructura del acorde. Teniendo en cuenta que no todas las notas de las escalas o los modos por teoría se pueden aplicar a los acordes generados desde los modos o la tonalidad principal.

En el siguiente cuadro se puede observar que grados de la escala pueden funcionar en cada tipo de acorde de la escala mayor. Generalmente usado para la improvisación, también aplica contextualmente para re armonización.

Acorde	Tensiones Disponibles	Tensiones NO Disponibles (Dentro de la Escala Mayor)
I Maj7	9, 13	11
II - 7	9, 11	13*
III - 7	11 , 9	b9, b13
IV Maj7	9, #11, 13	-
V7	9, b9, #9, #11, 13, b13	11
VI - 7	9, 11	b13
VII - 7 (b5)	11, b13	b9

Tabla 1: Grados de la escala

(Tomado de <http://www.musiquiatra.com/viewtopic.php?f=68&t=11120>)

4.3 ANÁLISIS MELÓDICO

El siguiente análisis parte de la propuesta de re armonización, cada acorde tiene origen en una escala determinada desde los modos anteriormente explicados.

La relación entre acordes, dados los modos de las escalas mayores, menores armónica y melódica, es el aspecto fundamental de la combinación de la armonía jazz, comúnmente llamado *Intercambio Modal*, hace referencia específicamente a la extracción de acordes de un modo, para ser usados en otro, partiendo de las notas de la melodía que sean comunes entre ellos y su función dentro del acorde (estructura o súper estructura), y en la parte armónica usando los acordes q la misma escala genera.

Los acordes suspendidos se generan a partir del cambio de la tercera que define el género del acorde, cambiándolo por una cuarta justa, eso hace que el acorde no se pueda definir entre mayor o menor. Un posible origen de los acordes suspendidos se puede deducir de las escalas pentatónicas y la combinación de notas para generar acordes.

Siendo la obra “Saca las Manos”, un festejo tradicional del folklor afroperuano, implementa en su armonía esporádicamente acordes del modo eólico, pero generalmente está basado en el concepto de tonalidad menor con intercambios con la escala menor melódica y armónica, para validar desde la dominante la jerarquización de sonidos.

Las escalas que explican los acordes deben contener en sí mismas el acorde de la tónica, o por lo menos la tónica y el tercer grado, por ejemplo: En tonalidad de Cm, el acorde D7, obedece a una escala mixolidia así, que debe contener las notas de Cm7 (**C-Eb**-G-Bb), quiere decir que la escala mixolidia de D7 quedaría de la siguiente manera: D-**Eb**-F#-G-A-Bb-**C** las notas en negrilla son las que conectan a

esta escala con la tonalidad original, con esa dinámica se hace la deducción de estas escalas.

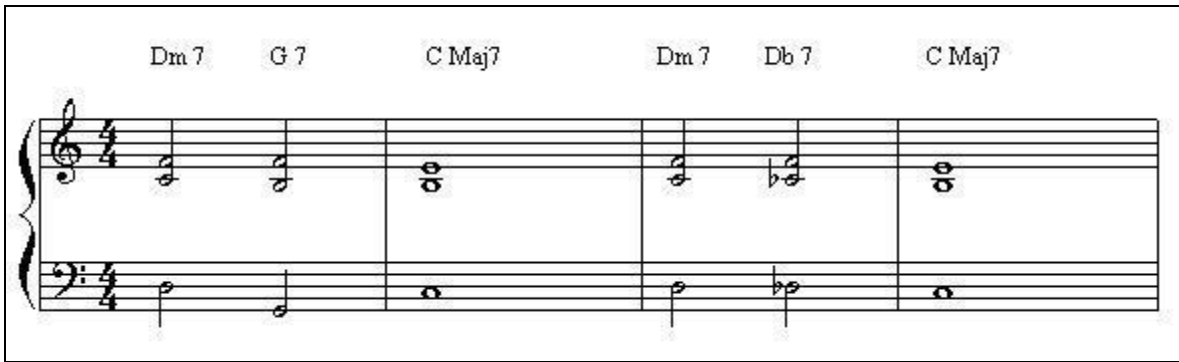
Por otro lado se emplean las llamadas sustituciones de acordes, cómo su nombre lo indica cambia un acorde por otro, sin que se pierda la esencia de la región tonal donde se encuentra.

Esta sustitución en los acordes dominantes (entiéndase por acorde dominante un acorde mayor con séptima menor, por ejemplo: C7 compuesto por las notas: C-E-G-Bb) contiene dos notas características llamadas por su distancia Tritono, es el intervalo que le da la sonoridad característica a este acorde.

Un recurso básico de la armonía es la sustitución de acordes, que precisamente pretende cambiar los acordes base por otros diferentes, sin que se pierda armónicamente la región tonal. En una tonalidad mayor, apoyado en la serie armónica, se encuentran en la tónica, sub dominante y dominante, acordes que puede sustituirse. La tónica por el sexto grado, la sub dominante por el segundo grado y la dominante por el séptimo grado, desde las notas comunes de la estructura del acorde.

La sustitución en acordes dominante, se basa en el intervalo de tritono característico de este acorde, inestable por naturaleza, este intervalo debe resolverse en primera instancia desde la jerarquización del sonido, quiere decir que dichas notas vuelven al acorde de tónica. Sobre este intervalo, pensando en las mismas notas y usando la enarmonía, se busca otro acorde dominante que posea estas mismas notas. La comúnmente llamada *Sustitución Tritonal*.

Como ejemplo se tomará la tonalidad C mayor, el acorde de dominante está compuesto por las notas G-B-D-F, el tritono en las notas B y F (3 tonos de distancia), para sustituirlo se usa el acorde Db7 que posee las notas Db-F-Ab-Cb (por enarmonía llamado B), y su resolución se realiza dirigiéndose a las notas de la tónica más cercana, como se observa en la siguiente gráfica.



(Tomado de <http://www.elmusicoenforma.com/teoria/2008/05/el-sustituto-tritonal/>)

La re armonización como herramienta parte de la explicación teórica, pero la implementación se da desde la práctica y es el creador quien decide el uso, ya que entra en juego la percepción auditiva del músico y su entrenamiento teórico-práctico, la exploración y la creatividad. Por esto mismo no se plantea como único camino, es una posibilidad de infinitas que pueden emplearse en esta obra representativa del festejo Afroperuano.

El festejo “Saca las Manos” (Eva Ayllon) posee las siguientes características:

- Tonalidad: Cm
- Compás : 6/8

ANÁLISIS MELÓDICO "SACA LAS MANOS"

POR:EVA AYLON

A

5 Cm 7 Ab7 3

B

5 7 3 Cm 5 6 7 6

13 Cm7 3 Bb T9 3 5 1 1.

C

17 2. 5 1 3 1 3 5 T9 6 T11 Cm

22 Eb T9 1 7 1 1 7 6 T9 1. 1 5 2.

D

31 1 5 T9 1 5 6 1 9 6 Bb 2.

36 3 T9 1 7 1 7 T13 T9 1. 1 5 2.

41 1, 2, 3. T9 6 4. 1 1 5. Fine

Bb Cm Bb Cm Cm Cm Cm

Análisis melódico

Pregón

- Cm: Eólico (**C**-D-**Eb**-F-**G**-Ab-Bb)
- Ab7: Lídio b7 (Ab-**Bb**-**C**-D-Eb-F-Gb)
- G7: Mixolídio b9 b13 (G-Ab-B-**C**-D-**Eb**-F)

Tema A

- Cm: Eólico (**C**-D-**Eb**-F-G-Ab-Bb)
- Bb: Mixolídio (Bb-**C**-D-**Eb**-F-G-Ab)
- Ab: Lídio (Ab-Bb-**C**-D-**Eb**-F-G)

Tema B

17 2. Cm Eb Bb

22 Eb F G7 Cm 1. 5.

- Cm: Eólico (**C**-D-**EB**-F-G-Ab-Bb)
- Eb: Jónico (**EB**-F-G-Ab-Bb-**C**-D)
- Bb: Mixolídio (Bb-**C**-D-**EB**-F-G-Ab)
- F: Mixolídio (F-G-A-B-**C**-D-**EB**)
- G7: Mixolídio b9 b13 (G-Ab-B-**C**-D-**EB**-F)

Tema B' (variación melódica)

26 2. Cm 2 Eb 2 Bb

31 Eb F G7 Cm 1.

- Cm: Eólico (**C**-D-**EB**-F-G-Ab-Bb)
- Eb: Jónico (**EB**-F-G-Ab-Bb-**C**-D)
- Bb: Mixolídio (Bb-**C**-D-**EB**-F-G-Ab)
- F: Mixolídio (F-G-A-Bb-**C**-D-**EB**)
- G7: Mixolídio b9 b13 (G-Ab-B-**C**-D-**EB**-F)

Coda:

The musical score for the Coda section consists of two staves in 3/4 time, key of B-flat major (three flats).
 Staff 1 (measures 37-41):
 - Measure 37: Rest, quarter note G4, quarter note F4. Chord: Cm.
 - Measure 38: Quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4. Chord: Cm.
 - Measure 39: Quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Chord: Bb.
 - Measure 40: Quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Chord: Cm.
 - Measure 41: Quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Chord: Bb.
 Staff 2 (measures 42-44):
 - Measure 42: Quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4. Chord: Cm.
 - Measure 43: Quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Chord: Cm.
 - Measure 44: Quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Chord: Cm.
 The piece ends with a double bar line and the word "Fine".

- Cm: Eólico (**C**-D-**Eb**-F-G-Ab-Bb)
- Bb: Mixolídio (Bb-**C**-D-**Eb**-F-G-Ab)

Planteado el análisis melódico - armónico, se presenta la re armonización de la melodía, buscando las herramientas armónicas del jazz antes mencionadas, lo que conlleva a un análisis de Relación Escala acorde.

A

B

C

D

E

F

G

4.4 IMPLEMENTACIÓN ARMÓNICA

En la re armonización del festejo “Saca las Manos”, se puede observar la sustitución tritonal en el compás 4 del pregón (Ab7), compas 7 y 8 tema A (Ab7),

Pregón

The musical score for the Pregón section is written for Saxofon Alto and Piano. It consists of four measures. The chords indicated above the staff are Cm7, Bbmaj7, D7, and Ab7. The Saxofon Alto part has a melodic line, and the Piano part provides harmonic support with chords and bass lines.

- Cm: Eólico
- Bbmaj7: Intercambio modal C Dórico.
- D7: Dominante del quinto grado (se aplica la escala D Mixolídio b9 b13)
- Ab7: Lidio b7 (sustituto tritonal de D7)

The musical score for the Tema A section is written for Saxofon Alto (S.A.) and Piano (Pno.). It consists of four measures. The chords indicated above the staff are Gm7, F7, and Cm7. The Saxofon Alto part has a melodic line, and the Piano part provides harmonic support with chords and bass lines.

- Gm7: Intercambio modal de C Mixolídio
- F7: Intercambio modal C Dórico.
- Cm7 :Eólico

Tema A

- Cm: Eólico
- F7: Intercambio modal de C Dórico
- Eb6: Jónico

- Cm7: Eólico

9

S.A.

Pno.

Cm7 F7 Eb6 Eb6

Detailed description: This musical score is for a system with Soprano Alto (S.A.) and Piano (Pno.) parts. The S.A. part begins at measure 9 with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The piano accompaniment consists of block chords in both hands. Chord labels above the staff indicate Cm7, F7, and Eb6. The system concludes with a double bar line.

- Am7b5: Intercambio modal de la escala de C menor melódica.
- Ab7: Lidio b7 #11

17

S.A.

Pno.

Cm7 Am7b5 Ab7

1. 2.

Detailed description: This musical score continues from the previous system at measure 17. The S.A. part has a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a first and second ending. The piano accompaniment features block chords for Cm7, Am7b5, and Ab7. The piano part also includes first and second endings, with the second ending leading back to an earlier section. The system ends with a double bar line.

TEMA B

17

S.A.

Pno.

Eb6 Fm7

1. 2.

Detailed description: This musical score is for 'TEMA B' and starts at measure 17. The S.A. part features a melodic line with eighth and quarter notes, including a first and second ending. The piano accompaniment consists of block chords in both hands. Chord labels above the staff indicate Eb6 and Fm7. The system concludes with a double bar line.

- Eb6: Jónico

- Fm7: Eólico
- G7sus4: Dominante suspendida

26

S.A.

Pno.

G7sus4

D°

1. Cm7add9

1.

2.

- D°: Intercambio modal de la escala de C menor armónica.
- Cm7add9: Eólico

TEMA B' (variación melódica)

- Cm7: eólico

31

S.A.

Pno.

Cm7

Bb7

Eb6

F6

- Bb7: Mixolídio
- Eb6: Jónico
- F6: Intercambio Modal C Dórico

35

S.A.

Pno.

Cm7

Bb7

G7sus4

1. Cm7

1.

2.

- Cm7: Eólico
- Bb7: Mixolídio
- G7sus4: Dominante Suspendida
- Cm7: Eólico

Coda section musical score. The top staff features a melodic line with a repeat sign and first/second endings. The bottom staves show a piano accompaniment with chords C7sus4, D7sus4, C7sus4, and D7sus4. The key signature has two flats (Bb and Eb).

- C7sus4: Tónica suspendida
- D7sus4: Segundo grado suspendido

Final section musical score. The top staff is for the Saxophone (S.A.) and the bottom staves are for the Piano (Pno.). The key signature has two flats. The section includes chords F7, Eb6, Bb7, and Cm6, ending with a 'Fine' marking. The piano part has a first ending marked '2.'.

- F7: Mixolídio (intercambio de Cm Dórico)
- Eb6: Jónico
- Bb7: Mixolídio
- Cm6: Intercambio modal de Cm Dórico

Se puede tomar este análisis como herramienta básica para el desarrollo de un lenguaje improvisativo acorde al estilo planteado, teniendo en cuenta siempre las escalas sugeridas.

El uso de las escalas Bebop mencionadas, quedan a consideración del instrumentista, ya que si bien tiene definido un terreno armónico determinado por la teoría, esto no implica que sean de estricto uso, mientras no se apropie bien el color y la tensión de las escalas Bebop.

Finalmente, luego del proceso de análisis y re armonización de este festejo, se entrega un score tipo estándar de jazz, para el manejo de la interpretación según el requerimiento de quien quiera adentrarse en la música Afroperuana con jazz, o la implementación de los elementos armónicos de este.

CONCLUSIONES

El jazz en el mundo cumple un papel fundamental a la hora de articularse con lenguajes musicales locales y se deja moldear según estas manifestaciones particulares, esto no está mediado en principio por las reglas teóricas, va más allá, es la herencia cultural que posee el jazz en su naturaleza.

Desde sus inicios el jazz se ha manifestado como una búsqueda de identidad, de rechazo a particularidades sociales de índole racista, lo cual lo lleva a reinventarse desde cada músico negro (así como cada individuo que lo interprete), y desde cada conocedor de estas situaciones, desligándose de las estructuras formales establecidas.

Del Latinjazz al jazz Afro Peruano, existe una larga fila de músicos, de producciones, compositores y demás profesionales dedicados al estudio de las implementaciones musicales, sean rítmicas, melódicas, armónicas, tímbricas, en sí, a una apropiación del lenguaje jazzístico, que desencadene junto a lo local; un viaje exótico.

Las músicas suramericanas no son ajenas a la dinámica musical que plantea el jazz, con sus colores, sentimientos, emociones e interacción entre los intérpretes, la historia del jazz en cada parte de Suramérica, está por escribirse, es un joven retoño que empieza a dar pasos para ser en unos años, el centro de atención de los protagonistas universales del jazz.

Las músicas suramericanas manifiestan en su parte más orgánica, el sentimiento de las culturas históricamente establecidas en este territorio, es así que el sentimiento negro con su aporte rítmico, el indígena con sus pentáfonías y el

aporte tonal legado de los españoles, dan idea de una hibridación musical primigenia.

El jazz Peruano lleva varios años de existencia, sus rasgos negros llevan las raíces del África, dejando al descubierto una necesidad de retorno, y de encuentro musical mediado por una correcta preparación desde sus protagonistas.

El proceso que se sigue para interiorizar un estilo musical ajeno a su contexto, incluye el conocimiento armónico universal y el estándar. Con el fin de esquematizar y sistematizar las sonoridades particulares de cada estilo.

En esta preparación es necesario adentrarse en las relaciones teóricas escalísticas que se desprenden de cada acorde, soportado desde la música escrita tradicional, y desde ahí llevada al nuevo rol, planteado como Glocalización del lenguaje musical.

El proceso de implementación de elementos armónicos del jazz en el festejo Afroperuano comienza por documentar los contextos de cada música, el jazz y el festejo. Seguido de un análisis melódico y armónico sistematizando la función que cumple cada componente de la melodía frente a la armonía. Este trabajo es un comienzo para seguir realizando análisis e implementaciones de las músicas suramericanas y el aporte significativo al abordaje de las músicas híbridas.

El festejo Afroperuano, maneja una armonía tonal que eventualmente usa intercambios de acordes desde los modos de origen menor. El diseño melódico está compuesto por intervalos simples de carácter cantáble, de fácil entonación y fácil seguimiento rítmico.

El jazz ha desarrollado los elementos tonales tradicionales y los ha expandido dentro de su estilo a una estructura básica de acordes cuatriada (1-3-5-7) siendo mayores, menores, dominantes, aumentados y disminuidos. Siendo esta la

particularidad de color dentro de la melodía, en función de la estructura, súper estructura, cromatismos y notas de paso.

La vinculación de la armonía de jazz en el festejo Afroperuano, cambia la perspectiva de la melodía y su interpretación. Entregando otros colores y tensiones antes no visualizados.

El desempeño acústico que posee una escala, o una nota musical cuando interactúa con el jazz, radica en la función que cumple esta según el contexto armónico, esto plantea un movimiento de las estructuras formales académicas, en una etapa diferente de desarrollo. Esto es lo que se vislumbra ahora como elementos armónicos del jazz.

El proceso de implementación de elementos armónicos del jazz en el festejo Afroperuano comienza por documentar los contextos de cada música, el jazz y el festejo. Seguido de un análisis melódico y armónico sistematizando la función que cumple cada componente de la melodía frente a la armonía. Este proceso fue de vital importancia porque puntualiza el carácter teórico de la melodía en el festejo y de la armonía en el jazz.

El protagonismo del desarrollo en un estilo musical, se plasma desde los músicos que plantean un movimiento de este, procurando un respeto por la tradición e interactuando con otros elementos ajenos al contexto, teniendo como principio una perspectiva diferente del objeto musical.

Son los músicos y su intuición los que logran sistematizar los elementos musicales dentro de un género en pro del mantener tanto la tradición como la hibridación musical.

El presente trabajo es una invitación a volver en la identidad sonora del continente Suramericano, apartándose de las fronteras geopolíticas, y a re descubrir todas las similitudes de cultura local, con el gran lenguaje universal llamado Jazz.

Por último desligar el lenguaje musical y su análisis de los estereotipos académicos, promoviendo el aprendizaje musical desde el folklore propio de cada país.

BIBLIOGRAFÍA

BARBERO, Jesús Martín "De los medios a las mediaciones" Bogotá 1983 Editorial Paidós

BAKER David. Bebop 1. For all instruments. Vol. 1 Ed. Alfred USA 1988.

BAKER David. Bebop 2. For all instruments. Vol.2 Ed. Alfred USA 2006.

BURNS Ken. Documental "Jazz". CBS 2001.

CHAPARRO Valderrama Hugo. Lo viejo es nuevo y lo nuevo es viejo y
Todo el Jazz de New Orleans es bueno. Ed. Laboratorios Frankenstein. 1992.

DELANNOY Luc. Caliente "Una historia del Jazz Latino" Ed. Fondo de cultura
Económica. México 2001 Edición en Español.

DELANNOY Luc. Carambola "Vidas del Jazz Latino". Ed. Fondo de Cultura Económica.
México 2005 Edición en Español.

DOBBINS Bill. A Creative approach to the jazz Piano. Ed. Advance Music. USA 1995

EL MURO Revista Artículo N° 02 / Enero 2011 <http://www.revistaelmuro.com/>

GARCIA Canclini Néstor, Culturas híbridas: Estrategias para entrar
y salir de la modernidad. Ed. Paidós 2001

GIOIA Ted. Historia del Jazz. Ed. Turner Fondo de cultura Económica. USA 2003

LARUE Jean. Análisis del estilo musical. Ed. Idea Música España 2004.

LEVINE Mark. The Jazz Piano Book Ed. Sher music. USA 2005

OLALQUIAGA, Celeste Megalópolis Madrid, 1996 Monteávila Editores.

PAYTON Nicholas Por qué el jazz ya no es cool. Junio 2012 Revista El Malpensante.
http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=2567&pag=2&size=n

ROBERTSON, R. Glocalización: Tiempo-Espacio y Homogeneidad-Heterogeneidad. 2003

SANTACRUZ Rafael. El cajón Afro Peruano. Ed. Cocodrilo Verde. Perú Enero 2004.

ANEXOS

Para finalizar se entregan dos partituras, una versión escrita del festejo con re armonización tipo estándar de jazz, con la guía melódica y su forma, la segunda es una muestra de improvisación pensando en la estructura, forma y desempeño armónico. Las Dos desde un Formato de sexteto, integrado por Batería, Congas, Cajón Peruano, Bajo Eléctrico, Piano y Saxofón Alto, con una introducción de percusión y una coda acorde a lo analizado anteriormente.

Adicional a esto se entregan unas cortas entrevistas donde se manifiestan algunos de los más representativos músicos del actual jazz suramericano, especialmente el jazz Peruano, con el fin de dar a este trabajo una perspectiva de la actualidad de los músicos y su pensamiento.

ENTREVISTAS

Las siguientes entrevistas se realizaron por medio de comunicación virtual, desde la Red Social Facebook y vía Skype.

El objetivo es tener un acercamiento a los protagonistas del jazz en suramericana, especialmente a los músicos peruanos que hoy en día están animando el movimiento del Jazz Afroperuano. Se compartieron algunas preguntas acerca del jazz de su región, en este caso música del folklore argentino, boliviano y peruano con el jazz.

Andrés Beeuwsaert

(Pianista y Compositor)

1. ¿Dónde cree que nace la necesidad de intercambiar elementos musicales de la chacarera con el jazz?

No creo que esto una necesidad particularmente, y tampoco creo que haya elementos específicos del jazz dentro de la chacarera. Lo que define al jazz básicamente es la improvisación, y a veces se confunde y se piensa que un determinado tipo de acorde o voicing pertenece al jazz cuando en realidad son armonías que vienen de compositores como Ravel, Satie, Debussy, Stravinsky, etc. En ese caso diría que la chacarera toma elementos de la música académica europea cuando se incorporan armonías más sofisticadas.

2. ¿Cuál cree que es el camino a recorrer en la apropiación de otros lenguajes musicales dentro del folklore?

Creo que esto es algo natural hoy en día ya que con el uso masivo de internet tenemos acceso a una cantidad casi infinita de música en cuestión de minutos. Entonces los músicos de hoy conviven casi sin querer con una diversidad de

música antes impensable. El camino es muy vasto e impredecible felizmente para mí y a la vez es un desafío lograr que la música incorpore elementos de otros lugares y culturas y encima conserve la cosa local, más tradicional.

3. ¿Para Ud. cuáles cree que son los elementos melódicos y armónicos del jazz?

Pienso que como dije anteriormente el elemento primordial es la improvisación, y el jazz es una música bastante dinámica que felizmente también está constantemente incorporando elementos de otras culturas, de otros folclores y de la tradición europea en lo que se refiere a la armonía.

4. ¿Qué tanta distancia hay entre artistas como el “Chaqueño Palavecino” y Acá Seca?

La misma distancia que hay entre cualquier artista pienso. Cada uno tiene lo propio y en el mejor de los casos lo que valoro es la autenticidad en lo que se haga, me guste o no.

5. ¿Qué proceso siguieron para concretar la propuesta musical de Acá seca trío?

Nosotros nos conocimos en la Universidad, y primero se generó una fuerte amistad y hermandad entre nosotros. Un día coincidimos en un escenario y sin ensayar hicimos una canción de Fandermole que conocíamos los tres. A partir de ese momento notamos que había una gran conexión entre nosotros para hacer música y decidimos juntarnos informalmente para armar un repertorio que en esa época (1999), estaba compuesto mayormente por músicas de Juan Quintero. Naturalmente el grupo continuó y luego vinieron los discos, y las giras y la inesperada respuesta del público y de grandes músicos que nosotros admiramos mucho como Juan Falú, Gismonti, Pat Metheny, Pedro Aznar, Mono Fontana y la lista sigue.

6. ¿Qué validez tiene este intercambio musical en las expresiones artísticas?

En nuestro caso el intercambio es en gran medida el valioso aporte humano y la entrega total de parte de todos los integrantes del grupo. En este trío al no haber un líder o un solista, realmente adquiere la dimensión de un grupo funcionando orgánicamente y cada uno aporta su experiencia personal con la música.

7. ¿Que aporte se puede dar a estas músicas desde las investigaciones universitarias?

Los aportes tienen que ver con la intención y las ideas de personas determinadas más que con el lugar de donde provienen. En mi caso, lo que rescato de haber estado en la universidad fue haber conocido algunos docentes muy interesantes. Haber tenido acceso a música y partituras que quizás nunca más tuve a disposición, y por sobre todo haber conocido a mis compañeros de Acá Seca.

8. ¿Cómo se han organizado elementos del jazz y del folklore argentino hasta llegar a un lenguaje propio?

Si te referís a Acá Seca, yo creo que justamente el lenguaje propio es la comunión de nuestros lenguajes personales que volcamos al grupo en el momento de hacer música. Nuestro lenguaje está directamente ligado con nuestra experiencia como personas y como músicos. Lo sentimos como algo totalmente natural y que fluye sin cuestionamientos estéticos o intelectuales muy profundos. Simplemente sentimos la química musical en el hacer la música, sin planteos previos. Hay de alguna manera un acuerdo tácito en lo que hacemos y sabemos que eso es un tesoro y es muy difícil que se de esa afinidad entre 3 personas de lugares tan distintos como es nuestro caso.

Hugo Quiroga

(Pianista y Folclorista argentino)

1. ¿Dónde cree que nace la necesidad de intercambiar elementos musicales afroperuanos con el jazz?

Para mí la necesidad de fusionar la chacarera con el jazz nace de la necesidad de

enriquecer la primera, en mi caso con acordes y frases que a mi juicio son interesantes, aparte el jazz es una música que en lo popular tiene una preponderancia notabilísima.

2. ¿Cuál cree que es el camino a recorrer en la apropiación de otros lenguajes musicales dentro del folklore?

El camino a recorrer en lo que se llama apropiación, aunque para mí sería mejor llamarlo

Incorporación de otros lenguajes musicales, sería el conocimiento sino total por lo menos sobrado del lenguaje a incorporar, siempre es enriquecedor.

3. ¿Para Ud. cuáles cree que son los elementos melódicos y armónicos del jazz?

Los del mismo Jazz, escalas blues, extensión de los acordes en la melodía, y los que viene de tradición académica europea.

4. ¿Qué proceso siguió para concretar su propuesta musical?

El proceso que seguí no es tal. Es solo mezclar cosas que tengo adentro que son inherentes a mi cultura, con cosas que he ido incorporando en mis viajes.

5. ¿Qué validez le das este intercambio musical en el actual movimiento del jazz?

El enriquecimiento, propio de la cultura, entendida como apertura hacia nuevas cosas.

6. ¿Que aporte se puede dar a estas músicas desde las investigaciones universitarias?

No lo sé, no soy universitario.

7. ¿Cómo se han organizado elementos del jazz y del folklore Argentino hasta llegar a un lenguaje propio?

Acá en Argentina en Buenos Aires sobre todo, hay una larga tradición de jazz,

conste que yo no soy de Buenos Aires, realmente creo que a partir de los años 60 con el auge del folklore argentino en el mundo, habrá empezado la fusión, pero concretamente no tengo precisión al respecto.

Laura Andrea Leguia

(Saxofonistas del Sexteto Afroperuano-Saxofón Criollo)

1. ¿Dónde cree que nace la necesidad de intercambiar elementos musicales afroperuanos con el jazz?

Bueno, yo no fui parte de este momento en sí. Cuando yo empecé a tocar, ya había músicos (Gabriel Alegría, Hugo Alcázar, Alex Acuña, Richie Zellon, Jean Pierre Magnet) que venían fusionando los ritmos afro-peruanos con el jazz. La diferencia para mí está en que el resultado que obtenían Acuña y Magnet, por ejemplo, resultaba en un sonido "fusión" más que en un sonido "Jazz". Creo que en el Perú los músicos fusionamos porque no podríamos no intercambiar los elementos musicales. Si has vivido toda tu vida con el festejo y el landó, de pronto encuentras un 6/4 en el Real Book como Footprints, y es natural que en todos los jam sessions en Lima lo toquen como landó. Es lo más natural que Caravan se toque como festejo, etc.

2. ¿Cuál cree que es el camino a recorrer en la apropiación de otros lenguajes musicales dentro del folklore?

Como a mí me parece que la mezcla es lo natural, lo inevitable, más bien la pregunta sería cómo podemos hacer para preservar los lenguajes musicales como son en su manera original... Hay músicos Afro-Peruanos o jazzistas muy conservadores que se oponen, o niegan la validez, o critican las mezclas. Para mí que me dedico a un género mezclado, estos maestros son valiosísimas fuentes de conocimiento. Si ellos no estuvieran para preservar las formas tradicionales, los demás que venimos siempre fusionando, terminaríamos mezclando todo sin saber nada.

3. ¿Para Ud. cuáles cree que son los elementos melódicos y armónicos del jazz?

Depende de qué jazz. Cuando se inició el uso del término "jazz" la música llamada jazz tenía armonía occidental convencional. Movimientos por cuartas, pocas modulaciones, melodías diacrónicas. Con el tiempo, el jazz empezó a adoptar armonías con cambios de tonalidad rápidos y novedosos, sonidos cada vez más estridentes y atonales hasta llegar al free jazz, la negación completa de la tonalidad y la métrica.

4. ¿Qué proceso siguió para concretar su propuesta musical?

No estoy consciente de mi proceso. Sé que he escuchado mucha música criolla en mi vida, y es mi música favorita. Desde los 14 años vengo escuchando también jazz, y estudiando armonía en el contexto del jazz. Cuando comencé a componer, naturalmente mis composiciones aparecían siempre en métrica triple, y por lo general con melodías con ciertos quiebres de vals criollo. La fusión de géneros en mi caso, sucedió dentro de mí.

5. ¿Qué validez le das este intercambio musical en el actual movimiento del jazz?

El arte no puede reclamar en sí validez, tiene sólo validez para quien lo disfruta.

6. ¿Que aporte se puede dar a estas músicas desde las investigaciones universitarias?

El mejor aporte que las universidades pueden dar es preservar las formas tradicionales, y documentar las fusiones como tales, para conocer las fechas en que ciertos movimientos fueron cambiando, y cual fue su trayectoria. La música que se sigue gozando de acá a cincuenta años genera su propia historia de origen, que puede ser muy distinta a la realidad, y pueden venir muy útiles las verdaderas historias de la música. Si yo fuera musicóloga, por ejemplo, estaría ahorita interesada en catalogar e investigar el fenómeno del reggaetón o la cumbia.

7. ¿Cómo se han organizado elementos del jazz y del folklore peruano hasta llegar a un lenguaje propio?

Todo se cristaliza mediante la práctica. Vas creando frases que te gustan, practicándolas, haciéndolas parte de tu lenguaje. Al principio practicaba sólo jazz, pero no estaba feliz con mi sonido, porque esas frases eran artificiales para mí. Sólo cuando empecé a tocar las cosas que a mí me gustan me di cuenta que mi música tenía más de vals criollo que de jazz, y me quedé muy tranquila con eso. Ahora practico ejercicios y conceptos que he desarrollado yo desde transcripciones que he hecho de sobre todo guitarristas Peruanos.

8. ¿Cómo ve Ud. la producción actual de jazz en Perú y en otras partes del mundo?

No hay suficiente mercado para colocar todo el producto musical que se genera. Se genera producto bueno y malo, pero inclusive el bueno no encuentra mercado suficiente. Creo que más gente quiere ser músico y crear música que escuchar música.

9. ¿Cuál es su visión del origen del jazz peruano??

Los peruanos crecemos oyendo mucho folklore, y cuando nos volvemos músicos y compositores profesionales, lo más normal es que la música que produzcamos no sea completamente jazz, sino que tenga bastante de vals, festejo, marinera, landó, huayno, etc.

Cesar Peredo

(Flautista Peruano)

1. ¿Dónde cree que nace la necesidad de intercambiar elementos musicales

afroperuanos con el jazz?

Nace de la simple evolución de la música que es buscar nuevos recursos y herramientas para expresar lo que sentimos. Mi formación clásica con la flauta, la convivencia con la música popular y los estudios de composición que realice, así como el impulso para contribuir en la reforma de la música negra del Perú, son lo que me llevaron a desarrollar el proyecto "Cosas de negros"

2. ¿Cuál cree que es el camino a recorrer en la apropiación de otros lenguajes musicales dentro del folklore?

En primer lugar conocer de manera profunda el folklore para luego poder llevar a cabo las innovaciones pertinentes que se deseen hacer.

3. ¿Para Ud. cuáles cree que son los elementos melódicos y armónicos del jazz?

El jazz actualmente es una fusión de distintos tipos de música, ya no como en décadas anteriores donde los estilos como el Bebop o el swing eran los que dominaban la escena. Básicamente en la actualidad el jazz es visto como música para improvisar. A pesar de los nuevos enfoques creo que siempre es importante conocer y de cierta manera aplicar el lenguaje del Be bol, sobre todo en sus características melódicas y rítmicas.

4. ¿Qué proceso siguió para concretar su propuesta musical?

En el caso de la producción "Cosas de negros" como en la de cualquier proceso creativo, primero saber qué es lo que deseamos comunicar, en mi caso fue claro que lo que deseaba como prioridad era hacer que la producción fuera íntegramente dedicada al folklore afroperuano. Luego elegir el repertorio, ya sea componiendo nuevas canciones o arreglando y adaptando otras.

5. ¿Qué validez le das este intercambio musical en el actual movimiento del jazz?

En todo el mundo se desarrollan actualmente fusiones con las distintas vertientes folklóricas, en el arte y en la música todo es válido. Lo importante es encontrar una forma de expresar lo que deseamos comunicar.

6. ¿Que aporte se puede dar a estas músicas desde las investigaciones universitarias?

Entregan un poco de a ardua investigación que la música misma pide.

7. ¿Cómo se han organizado elementos del jazz y del folklore peruano hasta llegar a un lenguaje propio?

Haciendo un estudio a conciencia del folklore y el jazz para luego buscar un tipo de lenguaje personal al hacer la fusión.

8. ¿Cómo ve Ud. la producción actual de jazz en Perú y en otras partes del mundo?

Es algo que va en constante crecimiento, en el Perú cada día hay más escuelas de música, lo cual permite que cada día más personas puedan recibir una formación seria en este campo. Ello conlleva a que los resultados sean cada día mejores, el jazz fusionado con el folklore no son una excepción.

9. ¿Cuál es su visión del origen del jazz peruano?

Te invito a leer mi blog donde hay un artículo titulado, la flauta y el jazz afroperuano

<http://cesarperedo.blogspot.com/>

José Luis Madueño

Pianista -Productor

1. ¿Dónde cree que nace la necesidad de intercambiar elementos musicales afroperuanos con el jazz?

Personalmente tanto la música Afroperuana como el jazz me cautivaron así como muchos otros géneros musicales. Creo que el hecho de integrarlos no es una necesidad ni tampoco un deber. Simplemente es un proceso visceral, es decir algo natural que se da de esa manera porque no puede darse de otra. Paralelamente todo lo que haya absorbido anteriormente, así sea una canción de Shakira, va a influir en el proceso creativo ya que todo está unido en el interior, en la vivencia.

2. ¿Cuál cree que es el camino a recorrer en la apropiación de otros lenguajes musicales dentro del folklore?

Pienso que el folklore siempre ha estado en constante transformación. Yo busco que el encuentro de las texturas de un género con las de otro género se dé con comodidad y esto se puede experimentar tocando algún instrumento y/o cantando. La utilización de elementos típicos de algún género musical como el blues con cualquier ritmo para mí es algo muy atractivo. Es así que puedes utilizar la estructura de 12 compases del blues y su armonía pero con un ritmo afro latino, afro brasilero o afroperuano.

3. ¿Para Ud. cuáles cree que son los elementos melódicos y armónicos del jazz?

El jazz es como el rock. Son géneros musicales que adoptan distintas identidades. El jazz no es "un estilo". Lo que hay son diversos estilos como: blues, ragtime, boogie woogie, bigband, swing, Bebop, entre otros: todos agrupados dentro del jazz. Armónicamente y melódicamente "el jazz" adopta las armonías de los compositores europeos del período impresionista de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Sus acentuaciones cambian de acuerdo a los ritmos que adopten. Así podemos decir que el jazz afroperuano tiene en sus melodías acentuaciones muy particulares.

4. ¿A partir de que conceptos musicales empieza a moldear Wayruro y Chilcano?

Chilcano es una producción que contiene géneros de origen afroperuano como el landó, la zamacueca, el festejo. También está el vals criollo y algunos géneros latinoamericanos como joropo, biao, son y bossa-nova. En Wayruro la dirección fue hacer un disco de música andina con elementos contemporáneos provenientes de otros géneros como el jazz y el rock trabajando con una banda de 2 músicos conformada por: saxofones, queñas, zampoñas, charango, guitarras, teclados, bajo, percusión y batería.

5. ¿Que aporte se puede dar a estas músicas desde las investigaciones universitarias?

No sé qué pueda aportar una investigación universitaria al desarrollo musical de las culturas. Creo que son dos caminos que no se encuentran necesariamente.

6. ¿Qué validez le das este intercambio musical en el actual movimiento del jazz?

No estoy tan actualizado en el tema del jazz pero te puedo decir que este "género" se ha nutrido de muchos géneros en el mundo como la bossa-nova, la samba, la música tropical y estos a su vez se han nutrido de elementos del jazz. Creo que es algo muy natural que haya intercambios, ya que así siempre ha sucedido. Todo está en constante cambio.

7. ¿Cómo se han organizado elementos del jazz y del folklore peruano hasta llegar a un lenguaje propio?

Hablar de lenguaje propio para mí es algo que no está muy claro en la música del mundo. Sin embargo podemos establecer algunos puntos generales. Para hablar de jazz afroperuano es preciso contar con los elementos rítmicos propios del folclor afroperuano dentro de la estructura clásica "melodía - improvisación - melodía" que hay en el jazz. Esa es una forma, podemos hacer distintas combinaciones existentes y crear nuevas.

Yuri Juárez

(Guitarrista Peruano)

1. ¿Dónde cree que nace la necesidad de intercambiar elementos musicales afroperuanos con el jazz?

Creo que se debe al interés de tener un sonido propio un jazz desde la otra orilla en otra perspectiva, el jazz es la libertad y un lenguaje en el cual el músico no tiene barreras ni límites y no sólo pasa con la música Afroperuana para en varios de nuestro países, donde hemos asimilado el jazz a nuestros propios sonidos para tener una expresión mucho más auténtica. Es decir hacemos folklore con forma de jazz o con estilo de jazz, ya que el jazz norteamericano es algo muy distinto.

2. ¿Cuál cree que es el camino a recorrer en la apropiación de otros lenguajes musicales dentro del folklore?

El término "apropiación" no es algo que utilizaría, tal vez "utilización" me suena mejor. El folklore es flexible y siempre responde a cambios acorde a las épocas recordemos que lo que conocemos como folklore se ha consolidado durante el siglo XX y ha contribuido a la identidad de nuestros países. Así que hablar de que el folklore no cambia no es algo exacto...lo único eterno es el cambio dicen por ahí.....Creo que la identidad la defiende un hilo conductor que no pasa por la forma sino por el fondo.

3. ¿Para Ud. cuáles cree que son los elementos melódicos y armónicos del jazz?

Los que son pues...la melodía y la armonía. La utilización de más sonidos e los acordes y la utilización de melodías con tensiones y la relación interválica en la interpretación melódica como también el fraseo de las mismas. Esto define un jazz convencional como lo escuchamos pero en lo que a nosotros respecta podemos decir que el jazz tiene otro elemento importante que lo ha llevado a ser lenguaje en todas las culturas y es la plasticidad. Hay un jazz brasileño, un jazz argentino, colombiano, flamenco, manouche etc. Es una música que puede penetrarlo todo gracias a esa libertad que es su parámetro principal si podemos así decirlo.

4. ¿Qué proceso siguió para construir su lenguaje musical?

Bueno la construcción de un lenguaje musical va de la mano con la construcción de las propias influencias de la vida y esto pasa por la música que he escuchado desde pequeño, antes durante y después de haberme convertido en músico. Todas esas experiencias suman en la construcción de un sonido además de las influencias directas de maestros o músicos que se admiran.

Yo crecí en un entorno familiar donde se escuchaba la música criolla peruana , la Afroperuana, la salsa, el tango, los boleros, todo esto influenciado directamente por los padre y el entorno familiar y por el entorno social lo que los niños y jóvenes escuchaban....yo crecí en los 80s en 1980 tenía 7 años así que me escuché todo eso, Toto, Micheal Jackson, Van Halen, Alan Parson Project, Iron Maiden, Darry Hall y John Oats, The Police, Sting además de lo de más atrás, Beatles, Led Zepellin, Rolling Stones, Santana y todo eso. Era una época en que se escuchaba mucho la música en inglés, luego en los 90s la música latina empezó a ganar espacio a mediados de los 80s y ya en los 90s el rock en español hizo el boom con soda estéreo, Charlie García y muchas bandas argentinas, también llego el Tris de México (todas bandas rociaras) del 2000 para adelante la explosión latina se consolidó, empezamos a escuchar música con nuestras raíces no más por o rock foráneo...aparece el pop latino y el latín beat.

Todo esto influye en la construcción de una conciencia musical. Mis influencias directas vienen desde J.S. Bach, Astor Piazzolla (un héroe para mí), Miles Davis, George Ben son, Des Montgomery, mucha música del Brasil, Tom Joven, la bossa-nova, la música cubana, el filin, los boleros, el son.

Pero siempre con esa identidad, ese hilo conductor que fue desde siempre que tenga memoria la música peruana y el sentimiento del sabor afroperuano. A nivel local me influenciaron guitarristas y músicos como Carlos Hayre, Óscar Avilés, Álvaro Lagos y Roberto Arguedas.

5. ¿Qué validez tiene este intercambio musical en las tendencias actuales del jazz?

Bueno, todo esto parte de una nueva conciencia mundial, que es la globalización, esto va más allá de ser un mero fenómeno económico, nos hemos acercado por la tecnología y nuestra forma de pensar es hacia el mundo. El intercambio musical es lo más lógico que puede suceder no sólo con el jazz. Yo vivo en una ciudad como nueva York donde están todos, es decir, todo el mundo de todas partes...que allí a Sofía Tosello y a mí se nos haya ocurrido hacer "Tangolandó" no es una casualidad o un capricho, responde a una necesidad. Siempre he pensado que la fusión es la música del siglo XXI y se va a seguir manifestando de esa forma. Para poder comunicarte al mundo debes mirar primero hacia a dentro. Carlos Vives lo hizo a fines de los 90s, Alejandro Sanz, Orishas, Ketama...son bandas y artistas que utilizan sus propias raíces para hacer un producto internacional, es decir, tienen identidad, innovación y lenguaje propio.

Si la pregunta es qué validez tiene....bueno mucha....validez y solvencia....es lo que pasa a nuestro alrededor en estos momentos.

6. ¿Que aporte se puede dar a estas músicas desde las investigaciones universitarias?

El aspecto sociológico es importantísimo, los fenómenos musicales como por ejemplo la llamada "Cumbia peruana" que es una especie de mala imitación de la cumbia colombiana con elementos andinos ha tenido un éxito tremendo en el Perú. Una música que en los 70s y 80s era marginal hoy ocupa las mejores audiencias televisivas y las primeras planas de los diarios. Una música que ascendió socialmente. Una clase social que se incluyó de manera contundente en el esquema social del Perú.

La fusión nos da también puntos de vista de cómo sonidos de diferentes orígenes dan vida algo nuevo. Ejemplos muchos desde el reggaetón hasta el pop latino. Lo que pasa es que la música no es una manifestación aislada para el divertimento. La música es parte del ser humano y es una experiencia vital para todos. La música transforma, trasmite emociones, sentimientos, la música cura, la música hace la vida mejor.

7. ¿Cómo se han organizado elementos del jazz y del folklore peruano hasta llegar a un lenguaje propio?

Se han organizado acorde las bandas y agrupaciones lo organizan con su propio trabajo, un trabajo puede influir en el otro y así. Desde Perú Jazz en los 70s hasta lo que hay hoy en día han pasado muchos músicos con sus propios proyectos y creo que está empezando en esta época una cosecha que aún es pequeña pero que va a generar un cultivo más profundo del género creo que el jazz afroperuano es una marca joven pero prometedora en la escena musical internacional.

Creo que para integrar u organizar elementos de dos músicas tienes que ser bilingüe, no puedes fusionar u organizar lo que no conoces, cuanto más te metas en los géneros cuanto más conozcas los elementos creo que obtendrás mejores resultados.

8. ¿Cómo ve Ud. la producción actual de jazz en Perú y en otras partes del mundo?

Es interesantísima el jazz es un género que se trascendió a sí mismo el mundo está lleno de nuevos artistas de jazz con perspectivas diferentes...hoy podemos hablar de world jazz o jazz del mundo, de flamenco jazz, tango jazz y cuanta fusión sea posible. Claro es distinto cuando se logra un producto nuevo a raíz de una fusión que una fusión misma o un experimento. La música es cada vez más mestiza dependiendo que elementos tengan y cuáles se le agreguen.

Hay mucha producción musical que hay hoy en día que tienen elementos de jazz mucha fusión es decir hay mucha producción que no es exactamente jazz pero que tiene un 50% en o más o posiblemente menos en sus composición.

9. ¿Cuál es su visión del origen del jazz peruano?

Viene de esa misma necesidad de los músicos de agregar elementos que no tiene el folklore para poder expresar esa libertad de manera auténtica de una necesidad de tocar música más honesta con uno y que podamos comunicarnos mejor con

nuestra música y en nuestro lenguaje.

Eso no quiere decir que el folklore no los posea es simplemente una necesidad expresiva de los músicos de jazz en el Perú.

Ahora es muy distinto lo que se hace en estados unidos a lo del resto del mundo, el verdadero jazz está en allí....lo que hacemos en nuestros países es un jazz distinto acomodado a las necesidades expresivas de cada lugar no pretendamos en Lima ni en Bogotá sonar como en New Orleans o New York, debemos reconocer que tenemos otras realidades sonoras y en base a ellas creamos y nos expresamos.

PARTITURA DE RE ARMONIZACIÓN.

PARTITURA CON SOLO ESCRITO.