

EL JAZZ Y SU INFLUENCIA EN LAS MÚSICAS POPULARES:
LOS GÉNEROS VOCALES Y RITMOS DEL MUNDO

CAROLINA PÉREZ PALACIO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES – DEPARTAMENTO DE MÚSICA
ÉNFASIS EN CANTO JAZZ Y MÚSICAS POPULARES
BOGOTÁ
2016

1. Introducción
2. Objetivos
 - 2.1. Objetivo General
 - 2.2. Objetivos Específicos.
3. Inicios del Jazz: El Gospel
 - 3.1. Contexto Histórico
 - 3.2. 'Take My Hand'
 - 3.3. 'I Found The Answer'
4. Jazz en Norte América
 - 4.1 Contexto Histórico
 - 4.2 'The One I Love'
 - 4.3 'Devil May Care'
5. Jazz en América Latina
 - 5.1 Introducción
 - 5.2 Contexto Histórico - Bolero
 - 5.2.1 'No'
 - 5.3 Contexto Histórico - Bossa Nova
 - 5.3.1 'En Meu Coração'
6. Jazz en Colombia
 - 6.1 Contexto Histórico
 - 6.2 'Resuena la Tambora' - Cumbia
7. Conclusiones
8. Referencias Bibliográficas
9. Anexos

1. Introducción

En este proyecto de grado se busca analizar y demostrar la influencia del jazz en diferentes géneros vocales a lo largo de la historia para mantenerse vigente. Se interpretarán arreglos y composiciones de diferentes géneros ubicados en distintos periodos históricos donde se mostrarán las características principales del jazz aplicadas a otros géneros. Como cantante, entender el jazz y los elementos que lo componen ha sido de vital importancia para mi aprendizaje como músico para poder entender diferentes géneros y adquirir versatilidad en la voz para interpretar de la manera adecuada cada parte de la música.

Este proyecto se va a enfocar en las características que para mí son esenciales en el jazz, tales como la armonía, melodía, ritmo, tensiones, improvisación, articulación y el uso de formatos instrumentales específicos. Estos elementos combinados de una manera particular son lo que compone el jazz para mí. Sin embargo, estos mismos elementos se han usado en otros géneros fusionándose de tal modo que conservan partículas originales de ambos, permitiendo que el jazz siga vigente incluso en la música comercial actual. El estudio se hace cronológicamente con la finalidad de demostrar la presencia de esas características específicas en otros géneros y además mostrar el entendimiento de otros tipos de música en mi aprendizaje a lo largo de la carrera.

Los géneros que se trabajarán serán el gospel, el jazz tradicional, la influencia en la música latinoamericana con géneros como el bolero y la bossa nova, y finalmente en la música colombiana con la música del atlántico. La razón por la cual escogí estos géneros es por su relevancia e importancia en la música universal, pero también por su influencia en mí como artista y músico, pues son géneros que de alguna forma han estado ligados con mi vida y mi crecimiento profesional.

La finalidad de hacer este trabajo es el entendimiento de la música desde la perspectiva de cantante integral. Lo anterior hace referencia a un cantante que desde su posición natural de líder esté en la capacidad de interpretar diferentes géneros adecuadamente, además de componer y arreglar música para distintos formatos, pudiendo dirigir todo desde la voz. El cantante integral de la actualidad debe estar en la capacidad de manejar diferentes formatos, organizar un concierto y liderarlo como cabeza del proyecto.

La muestra final será un concierto documentado donde se va a mostrar el trabajo realizado en orden cronológico para dar entendimiento de la evolución musical, y además donde no todo va a estar estrictamente atado a la partitura, pues se pretende demostrar la espontaneidad de la música en vivo como se hace en el jazz.

2. Objetivos

2.1. Objetivo General

Realizar un proyecto musical completo donde se demuestre la habilidad del cantante como compositor, arreglista y sobre todo, como intérprete de diferentes géneros ubicados en distintas épocas.

2.2. Objetivos Específicos

- Componer y hacer arreglos de diferentes géneros, manteniendo las características principales en estilo tanto en formatos instrumentales, como construcción de la pieza e interpretación vocal y musical.
- Establecer un contexto histórico pertinente y relevante para conectar cada género por medio del jazz.
- Definir repertorio que demuestre la versatilidad de un cantante que está en la capacidad de liderar un proyecto en distintos géneros con el entendimiento del jazz como la base de conocimiento.
- Demostrar elementos de jazz en cada tema interpretado.
- Presentar un análisis de cada pieza donde se mostrarán los elementos utilizados en el proceso de composición/arreglo para la finalidad del proyecto.
- Hacer uso de los conocimientos aprendidos en el énfasis de jazz y músicas populares de la Pontificia Universidad Javeriana, tales como la transcripción de solos y aprendizaje del lenguaje.
- Usar formatos instrumentales apropiados para la interpretación de cada pieza.
- Liderar el proceso de creación y dirección del montaje.

3. Inicios del Jazz: El Gospel

3.1 Contexto Histórico

El jazz es un género que ha existido desde hace más de 100 años. Nació en Estados Unidos al principio del siglo XX, específicamente en New Orleans. Sus inicios se dan gracias a un intercambio cultural a finales del siglo XIX entre los esclavos negros provenientes del continente africano que llegaban a la costa oeste con los americanos residentes. Ésta época marca cambios culturales para los africanos quienes eran obligados a adquirir costumbres de sus ‘dueños’ americanos, tales como el cambio de religión, el idioma y comportamiento. Sin embargo, los africanos traían sus raíces muy impregnadas especialmente cuando se trataba de cantos y alabanzas, y con éstos influenciaron el entretenimiento musical que se hacía en Estados Unidos hasta el momento.

El principal factor de la música africana que llamó la atención en Estados Unidos fue indudablemente el ritmo. Existen registros históricos de encuentros musicales donde los esclavos se reunían en una plaza a tocar percusión y cantar a voces la música de sus ancestros. Uno de estos registros pertenece a Benjamin Latrobe, quien en 1819 deja escritos detallados con dibujos sobre uno de estos encuentros en la plaza de “*Congo Square*”- lo que hoy en día es el parque de Louis Armstrong (Gioia, 2002, p.3)- y detalla el encuentro musical entre el baile y los cantos típicos africanos. Desde principios del siglo XIX se ha encontrado una gran variedad de testimonios como el de Latrobe, donde se resaltaba la importancia del uso de percusión que llevó a la fusión con música americana que hoy en día llamamos *jazz*. Sin embargo, estos encuentros de esclavos también iban acompañados de cantos en masa, donde las personas expresaban alabanzas con sus voces, y esto fue lo que marcó el origen del *gospel*.

El *gospel* fue un género que nació de la población afroamericana después de muchos años de la llegada de esclavos a Estados Unidos. Esta población fue altamente marginada y

discriminada, y aunque conservaron sus raíces y costumbres africanas, también fueron adoptando costumbres Europeas y Americanas como por ejemplo la religión. El origen del *gospel* a su vez, viene de los *Hymns* o *spiritual songs* que eran canciones con las que buscaban evangelizar a la población afroamericana. Contenían melodías europeas que eran “transformadas y enriquecidas por la tradición africana” (Gioa, 2002, p.16). Esta tradición evolucionó hacia el *gospel*, donde se mantuvo la esencia musical y usaban textos de salmos o alabanzas que cantaban de manera prolongada con notas largas y adornos vocales:

En vez de cantar de manera individual o a modo de unísono [...] ellos fusionaban sus voces en un caudal unificado de voces. De ahí surge un tipo de armonía, en donde cada cantante realiza variaciones de la melodía en su propio rango vocal, y todos estos ornamentos contribuyen a una gran polifonía (Gioa, 2002, p.8).

Esta manera de cantar permite a cada cantante del ensamble aportar su arte personal a un “todo” creando una gran polifonía donde la música no se rige estrictamente a un arreglo, sino a tener espacio para improvisación vocal. De los cantos africanos que surgían de estos encuentros se construyen las bases de muchos géneros que conocemos a nivel mundial como el soul, el *gospel*, el R&B, musicales de Broadway, ragtime, blues, jazz, funk, y muchas vertientes de la música popular de hoy en día.

El *gospel* o *good news* (“buenas noticias”) es música que depende “principalmente de la letra para expresar un mensaje Cristiano” (Cusic, 2002, p. i). Entre sus características musicales principales, se destaca la pregunta-respuesta (*call-and-response*), el uso libre de ritmo que permitía la improvisación de melodías, notas derivadas de la escala *blues*, y el significado de la letra que llevaba mensajes de esperanza y libertad, no solamente dirigida hacia la religión, sino también a la opresión y racismo que se vivía en Estados Unidos.

El *blues* es de suma importancia a nivel musical para el *gospel* pues fue un género que se derivó especialmente en la sociedad afroamericana luego de la guerra por los derechos

civiles. Fue música que se creó por negros para expresar sentimientos especialmente melancólicos. Musicalmente el *blues* tiene cualidades de expresión como el *grasp* o *growl*, que significa rasgar tanto la voz como los instrumentos para alcanzar notas en glisando o *bend*, que pueden incluso desviarse de los estándares tonales alcanzando la microtonalidad (Oliver, s.f.). La música *gospel* usualmente contenía notas fuera de la escala mayor diatónica, tales como la tercera y séptima bemol, que tienen origen en África con influencia árabe y llegaron a Estados Unidos por el intercambio de esclavos de esa zona (Kubik, s.f.). Estas alteraciones en las notas llevaron al desarrollo de la escala blues que en una forma determinada de 12 compases que se alternaban en relación con I y IV grado se convirtió en el blues hacia el siglo XX.

A principios de ese siglo emergen diversos grupos de cantantes que interpretaban la música *gospel*, con características del blues, y volvieron popular al género a lo largo de Estados Unidos. Entre estos cantantes está Mahalia Jackson que, apadrinada por el compositor Andrew Dorsey (1899-1993), se encargó de popularizar el *gospel* no solamente por la música sino también por convertirse en una de las activistas más importantes por los derechos civiles de la población negra. Debido a su importancia, he escogido dos temas interpretados originalmente por Mahalia Jackson para esta sección del concierto: “Take My Hand, Precious Lord”, una balada lenta compuesta por Andrew Dorsey; y “I Found The Answer”, composición de John Lange, es una canción up-tempo en forma de pregunta-respuesta, otra manera muy popular del *gospel* y la alabanza en la iglesia.

3.2 “Take My Hand, Precious Lord”

Este tema lo escogí porque tiene una melodía sencilla pero con notas largas y especialmente una letra poderosa que lleva un mensaje de dolor y petición de ayuda a Dios. Es una composición de Dorsey después de que su esposa e hijo fallecieron cuando ella daba a

luz (Shearon, 2012). Después de ser interpretada por Jackson, se convirtió en uno de los himnos más característicos de la música *gospel* hasta hoy en día donde se sigue interpretado en varias iglesias cristianas por su poderoso mensaje de plegaria.

La canción original es una interpretación de voz con acompañamiento de piano, donde la voz se expresa libremente en el tiempo dando espacio a la improvisación vocal con adornos o melismas. Sin embargo, para este trabajo, yo quería mostrar la polifonía mencionada anteriormente donde este uso del coro era un factor determinante en las raíces del *gospel*. Para esto dejé a un lado la libertad a nivel rítmico, y la reflejé a través adornos vocales que hacen los cantantes del coro.

En este formato en particular, el coro reemplaza el piano y hace el papel de acompañante donde además de delinear la armonía, también se intercalan en pro de una textura vocal donde cada voz tiene líneas melódicas y no solamente cumplen la labor de acompañar la voz líder. Un ejemplo de esto son los melismas escritos para la soprano y la contralto en el compás 18 (ver *figura 1*), donde las voces no cumplen ningún papel armónico sino melódico. De igual forma, se puede ver en la partitura ejemplos de melismas escritos

The image shows a musical score for the hymn "Take my hand, Precious Lord". It features five staves: a vocal line and four harmony parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score starts at measure 16. The vocal line has lyrics: "the night, Lead me on, through the night take my". The harmony parts have lyrics: "Ah lead me on Ah take my". Dynamic markings are *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *f* (forte). Chord symbols above the vocal line are E^b, Bm⁷, A^bm⁷, A^b, and G^b/A^b. Two yellow asterisks mark melisma notes in the Soprano and Alto parts at measure 18.

Figura 1: Compases 16-19, *Take my hand, Precious Lord*: Melismas en la soprano y contralto marcados con asterisco. Partitura por Carolina Pérez

para diferentes voces con la finalidad de adornar, no solamente a nivel armónico sino también melódico como en los finales de frases (Ver Anexo 1- melismas marcados con un asterisco*).

Adicionalmente al cambio de formato, realicé cambios armónicos sencillos que dan riqueza a la interpretación pues el *gospel* es característico por usar acordes triádicos y “fáciles” de reconocer, pues esta era música designada para la interpretación de las masas en las iglesias. Quise conservar la simplicidad armónica en general, sin embargo, utilicé dos métodos para enriquecer las armonías de las voces: tensiones y sustituciones armónicas.

Las tensiones que utilicé se pueden oír y ver constantemente en la partitura pues están marcadas no solamente en el cifrado sino también con un círculo, por ejemplo en los compases 5 y 6 la melodía hace Sol bemol-Fa-Fa que son tensiones #9-9-13 respectivamente. Otro ejemplo es el uso de #5 en el dominante como en el compás 22 (contralto) o el compás 9 (soprano), o las novenas como por ejemplo compás 5 (tenor), compás 10 (contralto) o compás 12 (tenor) (Ver partitura).

Para las sustituciones armónicas usé cambios en el bajo, como por ejemplo en el compás 19 donde utilicé un Sol bemol con bajo en La bemol, en el compás 11 donde usé Fa mayor con bajo en La, y desde el compás 20 donde hice un pedal de Si bemol para adicionar tensión hacia el final (ver partitura). También utilicé intercambios modales como el v menor en el compás 16 o el bIII en el compás 19.

Como se explicó en el contexto histórico, el *blues* es un elemento recurrente en el *gospel*, y en este tema se puede evidenciar especialmente en la melodía principal. Esta escala se puede ver por ejemplo en el compás 5 donde hace la tercera bemol, compás 15 la séptima bemol, o compás 17 nuevamente tercera bemol (todo con respecto a la escala en Mi bemol) notas principales de la escala blues.

El uso de textura, tensiones, y voces que improvisan libremente son recurrentes en el jazz tradicional. En ese caso la textura se realiza entre instrumentos más que todo donde cada

The image shows a musical score for the song "I Found The Answer". It consists of five staves of music. The first staff is the vocal line with lyrics: "shi - ning_ for me each day_". Above this staff are three notes: A♭, A♭/G♭, and D♭. A bracket with the number "3" is placed over the first two notes. The second staff has the lyrics "Shi - ning Uh" and a dynamic marking of *mf*. The third, fourth, and fifth staves also have the lyrics "Shi - ning Uh" and a dynamic marking of *mf*. Each of these four staves has a long horizontal line connecting the notes for "Shi" and "ning", indicating a melisma.

Figura 2 - Notas estructurales: Compases 10-12 *I Found The Answer*, partitura por Carolina Pérez.

músico aporta libremente a su manera a un “todo” y no se rigen a la partitura de un arreglo estrictamente escrito. Para este arreglo busqué imitar ese comportamiento con las voces, sin embargo escribí los melismas para mantener orden en la interpretación y estar dentro del estilo del *gospel*.

3.3 “I Found The Answer”

Este tema refleja un lado diferente del *gospel* donde no solamente se quiere mostrar la melancolía de la represión sino también una forma tradicional africana que llamamos “pregunta-respuesta” o *call-and-response* en inglés. Este tipo de forma se puede evidenciar en el blues, el jazz, y en las *work songs*, canciones que cantaban esclavos para acompañar sus horas de trabajo. Esta música se dice que es el origen del *gospel* y el blues, y tenía un uso social más que musical donde la única finalidad era integrar la gente a los cantos con algún mensaje político o religioso.

I Found The Answer es una canción pregunta-respuesta que refleja otra faceta del *gospel*. La letra espiritual se mantiene, pero en este caso el coro no solamente acompaña armónicamente, sino que hace parte de la alabanza tomando un papel más presente.

En el arreglo original solo había 2 voces respondiendo a la principal, y en este caso yo quise hacer un arreglo para 4 voces para generar cambios en armonía y ritmo. Al ampliar el número de voces se enriquece la armonía, pero en este caso, contrario a “*take my hand*”, no hice uso extenso de tensiones pues esta música debía ser básica para el entendimiento de las masas. Por el contrario, usé las voces para hacer notas estructurales y tratar en lo posible de hacer acordes completos, por ejemplo en los compases 10-12 (ver *figura 2*) donde todas las voces están haciendo notas estructurales en los 3 acordes, excepto la contralto 1 que finaliza con una novena (Mi bemol) en el último acorde Re bemol.

El uso de las voces es muy diferente en comparación de *Take My Hand*, pues en este caso las voces hacen parte de la canción al responder a la voz principal. Esto permite hacer variaciones de ritmo como acompañamiento, como por ejemplo en los compases 18-29, se usa la célula negra con puntillo-corchea (ver *figura 3*) para acompañar la voz líder. Esta célula es ampliamente usada en arreglos vocales de *gospel*, pero también es la base rítmica del acompañamiento en el jazz que usualmente lo hacen la guitarra o el piano. Ejemplos de esto se pueden oír en *That Old Feeling* de Chet Baker y *So What* del legendario *Kind of Blue* de Miles Davis, donde se hacen variaciones de la célula, pero ésta se muestra como la base del acompañamiento rítmico.



Figura 3 - Célula rítmica: Compases 18 y 19. *I Found The Answer*, partitura por Carolina Pérez

Además de las voces adicionales, se usará en el formato un piano acompañante con la finalidad de aportar un *mood* más alegre por medio de la rítmica usada por el pianista, que debe dar un toque de blues conservado del tema original.

En esta interpretación, el elemento de improvisación se hará en la voz principal haciendo cambios melódicos dentro del estilo de esta música afroamericana. La idea de este tema es reflejar la música de iglesia en un formato común del coro reducido en el que había tres voces femeninas y una masculina acompañando la voz líder.

4. El Jazz en Norte América

4.1 Contexto Histórico

La influencia afroamericana en los Estados Unidos desató la creación de diversos géneros que formaron las bases del jazz. Entre estos están los *spirituals* y el *gospel* (canciones espirituales y religiosas), o las *worksongs* o *plantation songs*, canciones utilizadas para la “integración de la ejecución musical en el tejido social” (Gioia, 2002, p. 19), donde acompañaban con cantos sus horarios de trabajo. Otro movimiento que surgió en el siglo XX fue el *blues*, el cual se dice que es la esencia del jazz y junto al *ragtime* son los géneros que dan los primeros inicios del jazz.

El *ragtime* nace de una “melodía interna que hace síncopa con un bajo rítmicamente a tempo” (Berlin, 2013) en un esfuerzo por imitar los ritmos sincopados africanos. Aunque el *ragtime* era principalmente un género aplicado al piano, también se expandió a otros ensambles instrumentales, y las canciones eran diseñadas para alcanzar grandes audiencias que fueran menos discriminantes. Sus canciones eran interpretadas en su mayoría con arreglos previamente escritos, sin embargo, del *ragtime* se da el inicio a la improvisación y los solos instrumentales que se volvieron un factor determinante y esencial en el *jazz* (Berlin, 2013).

Hacia el final de la primera guerra mundial, la población generó un cambio en su actitud de vida en la cual necesitaban de positivismo y rebeldía y esto se reflejó directamente en la música y el arte. Esto hizo popular el *jazz* en la época, pues era un género que hacía bailar a la gente, daba sensación de libertad, rebeldía, placer y expresión (Collier, s.f.). Hacia 1910 se dio la aparición de numerosas bandas en diferentes formatos como por ejemplo las *marching* o *street bands* (bandas de calle) de donde salieron importantes músicos como Buddy Bolden (1877-1931) y Louis Armstrong (1901-1971). En estas “bandas de calle” empezó el primer formato del jazz que incluía instrumentos de viento que hacían contra-

melodías, armonías, y tenían diálogos entre ellos mientras los demás instrumentos se encargaban de la base rítmica.

El formato de la banda de calle fue el inicio de lo que después evolucionó a lo que llamaban el *New Orleans Jazz Band*. Este crecimiento en el formato y ampliación del repertorio se volvió tan popular que los formatos pequeños fueron desplazados y dieron paso a experimentos como el de Alan Hickman, quien incorporó formatos de la música sinfónica a las *dance bands* de jazz. Parte de los elementos incorporados fue el famoso *call-and-response* entre los instrumentos de viento, sin embargo, la mayoría de estos arreglos eran escritos y no existía un espacio abierto para la improvisación.

En 1929 ocurrió la Gran Depresión Económica en Estados Unidos y esto ocasionó la búsqueda de libertad en el pensamiento americano: libertad de expresión, batalla en contra de la discriminación de género y raza, y rebeldía por las prohibiciones. Esta mentalidad se reflejó en las artes y la música, dando como resultado la era de las *Big-Band*, un formato donde se unieron instrumentos de viento para conformar una gran banda de jazz. Se destacaron principalmente la de Fletcher Henderson, la de Duke Ellington y especialmente Benny Goodman.

Hacia 1945 el *jazz* de las Big Band se convirtió en el género mainstream en Estados Unidos. Era música de los negros para el entretenimiento de los blancos, y adicionalmente la música de las “masas”. Esta “popularización” del jazz generó un impacto en los músicos quienes empezaron a componer e interpretar la música de manera más compleja, jugando con la armonía y la velocidad para ir en contra del “mainstream” y adicionalmente hacerla difícil para los blancos. De este movimiento nace el *bebop*:

El bebop es la música de revuelta: revuelta en contra de las big-bands, de los arreglistas, armonías verticales, ritmos básicos, (...) -revuelta en contra de la música comercial en general. Reafirma la

individualidad del músico de jazz como artista creativo, que interpreta música espontánea y melódica (...) (Stewart, 2007, p. 6).

Contradiendo a las *big bands*, el *bebop* buscaba mostrar una identidad libre del jazz. Incluso hasta hoy en día en el jazz se busca que “cada intérprete aporte su versión original de la música que interpreta” (Oliver, 2009, p. 33). Es así como los *standards* cobran vida de tal manera que se convierten en una interpretación única en el tiempo, sin lugar a repetición y funcionan como una “guía y no como un conjunto de órdenes inmodificables a la hora de tocar” (Oliver, 2009, p. 34). Este espacio sagrado en el jazz se llama improvisación y es su característica más importante, que aunque tuvo desarrollo en las *big bands*, fue en la era del *bebop* donde más se exploró. El *bebop* por su alta velocidad y complejidad se redujo (en términos generales) a formatos más reducidos que fueron volviéndose cada vez más populares y dejaron de lado el boom de la Big Band.

Es innegable la importancia de las *big band* en el desarrollo y difusión del *jazz*. Es por esto que para esta sección del concierto quiero mostrar ambas facetas determinantes para la historia del jazz: un formato reducido de una *big-band*, y el contraste con un formato instrumental más pequeño y de cierta manera más acústico/tradicional que buscaba libertad interpretativa con la improvisación.

4.2 ‘The One I Love’

Escogí la versión de este tema interpretada por Ella Fitzgerald y Joe Pass en el disco “Fitzgerald and Pass...Again” en su formato de voz y guitarra. Ella Fitzgerald (1917-1996) es la cantante que más estudié durante el periodo de mi carrera en la universidad por su impresionante técnica vocal, su capacidad de improvisación, pero sobre todo por su visión de la música desde el jazz en cuanto a los arreglos y numerosas interpretaciones de un solo tema.

El proceso de creación de este arreglo fue transcribir las líneas melódicas y armónicas de la guitarra y acoplarlas en instrumentos de viento para crear un formato reducido de *big band*. El formato que escogí es el mismo que utilizó Alan Hickman en su *dance band* hacia 1919: trompeta, dos saxofones, trombón y sección rítmica acompañante, formato que fue los inicios del *Big-Band Boom* (Collier, s.f.). Sin embargo, quería reflejar esta etapa crucial en el desarrollo del jazz donde los instrumentos de viento estrictamente escritos en partitura cumplen un papel importante para el desarrollo del género.

En este tema se pueden evidenciar factores del jazz tales como el ritmo sincopado, el uso de cromatismos, *call-and-response* entre los instrumentos, y ritmo *dance* que volvió popular este tipo de formato.

La sensación de síncopa o corchea atresillada es lo que genera “swing”, y fue lo que definió al *ragtime* y al jazz años después como un género nuevo. La síncopa está presente en el jazz no solamente en las líneas melódicas (tanto de la voz como de los vientos) sino también en el acompañamiento rítmico. Por ejemplo, la figura rítmica del compás 71 y 72 en los vientos, es un acompañamiento rítmico y armónico a la melodía que en este caso lo hace la voz. Este acompañamiento es una variación rítmica de una figura que no solamente ocurre



Figura 4: Motivos rítmicos y sus variaciones.

en esos dos instrumentos sino también en la base rítmica hacia el compás 84, por ejemplo. La *figura 4* muestra dos motivos o patrones rítmicos que se pueden encontrar en todos los instrumentos del arreglo en algún momento determinado, estos patrones son característicos del jazz por el uso de la síncopa y acento en el tiempo débil y algunos están marcados en el análisis de la partitura (ver anexo).

Los cromatismos son otro elemento que incorpora el jazz para el desarrollo melódico. Aproximaciones cromáticas podemos ver constantemente en la melodía y también en la armonía del tema. Por ejemplo, en el compás 38 ocurre una aproximación armónica hacia Mi bemol menor, y de igual manera ocurre en el compás 40 donde el La 7 es otra aproximación armónica hacia el La bemol 7 (dominante de la tonalidad original). Las aproximaciones melódicas ocurren en su mayoría en los vientos, por ejemplo en los compases 49 y 50 todo el motivo melódico es basado en aproximaciones cromáticas apoyadas por la armonía. En la voz también ocurren cromatismos, como por ejemplo la melodía del compás 25 donde el Si bemol no es estructural sino un adorno cromático entre dos notas (cromatismos marcados con asterisco en la partitura).

Ejemplos de *call-and-response* se pueden ver entre los vientos en numerosas ocasiones como por ejemplo en los compases 43 al 47 con frases individuales entre los instrumentos, o en los compases 86 al 91 donde existe dialogo entre la trompeta y el saxo alto, y el trombón con el saxo tenor. Este elemento es recurrente no solamente en los vientos sino también quise incorporarlo en los otros instrumentos como, por ejemplo, en la primera vuelta del tema. Hay indicaciones donde la guitarra y el piano hacen melodías que llenan los espacios donde la voz no está presente. Por ejemplo la primera indicación es para el piano en el compás 6, seguida por la guitarra en el compás 14 donde ambas son melodías libres para el intérprete. También escribí melodías obligadas pues en este formato especial había poco espacio para la improvisación y casi todo estaba escrito para los músicos, como por ejemplo en los compases 21 y 22 para la guitarra hay una melodía, y en los compases 25 y 26 para el piano (ejemplos marcados en la partitura).

El propósito principal de este arreglo era no solamente reflejar la época de las *big band*, sino también demostrar mi capacidad desde el canto para arreglar y dirigir un ensamble grande y aunque fue un gran reto estoy contenta con el resultado pues el tema pasó de ser un

tema para voz y guitarra a ser un tema que por su formato particular provoca la sensación *dance* que llamaban en la época.

4.3 ‘Devil May Care’

Este tema fue compuesto por Bob Dorough (1923-) y dio nombre a su primer disco Devil May Care lanzado en 1957. La versión de referencia es la que hace Diana Krall en su disco en vivo *Live in Paris* del 2002, y utilicé el mismo formato original con voz, piano, guitarra, contrabajo y batería.

Este tema es un *standard* que pretende mostrar la habilidad de los músicos para improvisar dentro de una forma determinada y también en el sistema de 4s (cuatro compases por músico alternado con batería). Este formato es en donde más se desarrolla el jazz y surgen grandes improvisadores como Louis Armstrong, Charlie Parker o John Coltrane quienes abrieron la posibilidad de improvisar sobre temas que “retaban su capacidad musical e intelecto” (Oliver, 2009, p. 35).

En la partitura se especifica una introducción a piano y voz a modo de balada y melodía libre para luego convertirse en un swing up-tempo a partir de la B. En este caso no hay nada estrictamente escrito ni especificado para los músicos aparte de cortes rítmicos, pues se pretende demostrar la espontaneidad colectiva en el ensamble.

Mi rol en este tema es, además de liderar el arreglo, demostrar mis capacidades como cantante para improvisar sobre un tema como cualquier otro instrumento en el ensamble. Este ha sido un elemento de aprendizaje recurrente en la carrera donde fui evolucionando y aprendiendo para poderlo lograr sobre este tema a alta velocidad.

En la improvisación se destacarán motivos, cromatismos, tensiones melódicas, así como el delineamiento de la armonía en *guide lines* y arpeggios. Todos estos son elementos que aprendí en lo que le llamamos “carpintería”, un término que usamos para describir el

proceso de desglosar en detalle toda la armonía del tema para cantar no solamente a oído sino improvisar dentro del estilo y articulando correctamente elementos esenciales del jazz.

5. El Jazz en América Latina

5.1 Introducción

Para esta sección quería mostrar el impacto del *jazz* en la música latina, y en el proceso de investigación no sólo me di cuenta que el *jazz* impactó la música en Latinoamérica sino también es uno de los elementos más importantes en la creación del jazz, con influencia de ritmos y claves. Estas influencias de la música latinoamericana dan pie a un sub-género del jazz llamado hoy en día *Latin Jazz*. Hacia 1940 músicos como Dizzie Gillespie surgieron con novedosas fusiones de ritmos caribeños hasta dar pie al término ‘*Cubop*’, género que se diferenciaba fuertemente del *jazz* que se estaba tocando en general en Estados Unidos. Este término se tuvo que remplazar por *Latin Jazz* gracias a la influencia de otros ritmos, no solamente cubanos, como por ejemplo ritmos provenientes del Brazil (Washburne, 2014).

Definitivamente la cultura cubana y brasileña fueron en gran medida responsables por la creación de este nuevo género llamado *Latin Jazz*, sin embargo, en este capítulo se busca investigar lo contrario: ¿Cómo influyó el *jazz* en la evolución de géneros latinoamericanos en la época?

5.2.1 Contexto Histórico - Bolero

La distancia geográfica entre Cuba y Estados Unidos es de 90 millas, factor que convirtió a Cuba en un punto de interés económico para E.E.U.U. desde el siglo XIX. Esta cercanía fue lo que ocasionó que en 1898 Estados Unidos ocupara la isla hasta 1959 cuando ocurre la revolución cubana y en medio de la guerra fría Fidel Castro declara a Cuba un país Comunista (1961), exiliando a los americanos y volviéndose aliado de la Unión Soviética (BBC, 2012). Durante estos años de ocupación e influencia americana, miles de cubanos y norteamericanos viajaban constantemente entre ambos países a modo de negocio e

intercambio cultural, entre ellos los músicos que intercambiaban música e instrumentos desde y hacia la isla. Hacia 1920 a Estados Unidos había llegado el son y la rumba, géneros que empezaron a fusionarse con el *jazz* de New Orleans, y simultáneamente se incorporaron las *jazz bands* en La Habana, haciendo shows en hoteles y bares de la ciudad (Atkins, 2003, p. 5) .

Músicos cubanos como Machito, Mario Bauzá, Chico O'Farrell y Graciella Grillo empiezan a fusionar el jazz con géneros típicos de la isla haciendo arreglos jazzeros a boleros tradicionales generando impacto internacional con la Machito Band. Este comportamiento de fusión da comienzo a un término que llamaron *feeling* en Cuba, que describe la nueva sensación de interpretar la música cubana influenciada por el jazz:

En la década de los 40 estos dos géneros [la canción y el bolero] alcanzaron su auge. (...) con acordes disonantes, melodías cromáticas, y otros aspectos formales que denotaban cierta influencia de la música norteamericana. Esto condujo a un nuevo estilo de interpretar canciones que se llamó *feeling* (Atkins, 2003, p.14).

Este movimiento se desarrolló especialmente por trovadores, y los líderes y principales exponentes fueron José Antonio Mendez (1928-1989) - compositor de La Gloria Eres Tú-, César Portillo de la Luz (1922-2013) - compositor de Contigo en la distancia-, y Omara Portuondo (1930-) - cantante desde los 60 en Buena Vista Social Club. José Antonio decía:

(...) feeling quiere decir sentimiento, (...) si enviaba un mensaje o decía algo ya tenía feeling. (...) Cada vez que uno ponía más de la tónica y la dominante establecida, una novenilla, una séptima, se decía "Ah, esa cosa tiene feeling". Y es que nosotros buscábamos espontaneidad (...) (Ecured, s.f.)

En este fragmento se denominan 3 cosas esenciales del bolero de la época y de este movimiento *feeling*: el mensaje, las tensiones, y la espontaneidad. Estos tres elementos transformaron el bolero cubano, influencia que tomaron del *jazz* el cual se encontraba en su máximo apogeo en Estado Unidos. La letra de los boleros cubanos, característicos por llevar

un mensaje de sentimientos (usualmente amor o des-amor), las tensiones incorporadas a los acordes que antes sonaban triádicos, y la espontaneidad en acompañamientos melódicos y libertad improvisada en la música. Estos 3 elementos fueron los que utilicé para acompañar mi composición del bolero: 'No'.

5.2.2 'No'

Este tema es una composición que hice basada en el estudio previo de los boleros clásicos de los años 40 donde se mezcló la armonía y melodía cromática del *jazz*, manteniendo la esencia y el ritmo latino.

Así como sucede en el *jazz*, es común encontrar boleros con forma AABA, donde hay un juego de tonalidades entre las partes. En el bolero existe una estrecha relación entre el I y IV grado de la tonalidad, y usualmente entre estos dos grados ocurren las modulaciones. Esto se puede ver en boleros tales como 'La Gloria Eres Tú' de José Antonio Méndez donde por ejemplo se alternan las tonalidades de Sol mayor (IV grado) y Re Mayor (I grado) (Anexo 5.1, ó en 'Los Aretes Que Le Faltan A La Luna' de Vicentico Valdés donde nuevamente se alterna la parte A en I y la parte B en IV (Anexo 5.2). En mi composición, las modulaciones se manejan igualmente en la parte A entre el I (Re mayor) y IV (Sol Mayor), y luego en la parte B hacia Si bemol Mayor para generar contraste entre ambas partes (Ver Anexo 5).

A nivel melódico, se quiso destacar el uso de cromatismos, saltos disonantes y énfasis de tensiones. Todos estos elementos son usados en melodías de *jazz*, especialmente en baladas. Por ejemplo, se usan las aproximaciones cromáticas en el compás 9 con notas no-estructurales, y lo mismo sucede en el compás 25. Ejemplo de saltos disonantes se pueden ver en el compás 19 donde hace un salto de 4a aumentada, y los énfasis en tensiones se pueden ver especialmente en lugares notorios como notas largas. Por ejemplo, la primera nota de la melodía es un Do sostenido, séptima del acorde Re; y en el compás 7, la melodía termina en un Mi, la sexta mayor de Sol.

El uso de la coda es muy común en el jazz, se le denomina “*tag ending*”, y fue incorporado también en el bolero. En el bolero cumple su función de reiterar alguna parte de la letra usualmente el final de la forma. Esto se puede ver en boleros como ‘Contigo en la distancia’ también de José Antonio Mendez o ‘Con los Años que me quedan’ de Gloria Estefan, un bolero más actual. En esta coda quise repetir los últimos 8 compases pero re-armonizándolos para generar clímax hacia el final tanto en la melodía como en la armonía.

La letra la compuse pensando en los temas comunes del bolero tradicional, que hablan en su gran mayoría de amor y des-amor. Éste se destacó como un género melancólico, y quería resaltar eso en mi composición al tener la temática de decepción amorosa.

La base rítmica es un elemento que resalté incorporando el bongó, un instrumento que nace en Cuba alrededor de 1900 como una respuesta a la necesidad de una percusión más práctica en tamaño que la tumbadora para ensambles reducidos de la música tradicional (Kahl & Katz, S.f.). El formato instrumental para esta composición es la guitarra como instrumento principal, el contrabajo, y los bongós para hacer un ambiente un poco más íntimo que destaque la melodía y la letra.

5.3 Contexto Histórico: Bossa Nova

La Bossa Nova (“estilo nuevo” o “la voz nueva”) es un término que se utilizó por primera vez en *Desafinado*, composición de Antonio Carlos Jobim en 1959, canción que según los expertos fue la creadora del nuevo género (Béhague, s.f.). Fue un movimiento popular en Brasil que afectó no solamente la música sino también la cultura, y el término se utilizaba para describir todo aquello que fuera novedoso, así como lo fue este tipo de música que transformó la samba en algo nuevo y diferente.

La gran conexión del Brasil con el jazz se resume a la importancia de África, la misma que se mencionó capítulos anteriores con el intercambio de esclavos. En este caso, los

esclavos se mezclaron con los nativos brasileños que adoptaron sus ritmos sincopados para desarrollar la música folklórica que gobernó durante muchas décadas el Brasil: la samba. Este género se destacaba por su complejidad rítmica y por usar el canto como su principal característica, con melodías sencillas que se alternaban con un coro (en modo *call-and-response*) en intervalos sencillos de tercera. Ritmos en métrica binaria y armonías sencillas también acompañaban la samba para crear un género que pretendía mostrar principalmente una danza en pareja. Se crearon distintos subgéneros de la samba en su auge desde 1920 a 1950 como por ejemplo la samba urbana, *samba de morro* o la *samba de breque*. La gran importancia de la samba, es que sin ella no podría existir la bossa nova, pues éste último fue una transformación de la samba urbana ya existente.

La Bossa Nova o “estilo nuevo” se resume en sus inicios a las composiciones de Antonio Carlos Jobim y Luis Bonfá, quienes incorporaron un formato más sencillo de la samba que combinaba texturas y ritmos brasileños con características del jazz y la música clásica. Era como interpretar una “samba en ritmo lento de una manera ligera, sin acentos, comparable con el ‘cool jazz’, popular en los Estados Unidos en los años 50” (Kirchner, 2000, p. 548). Fue la gran conexión de la música de Brasil con el jazz americano, y fue el género que llamó la atención de los músicos estadounidenses, pues era en un sentido más minimalista y menos complejo rítmicamente, hecho que lo hacía más fácil de interpretar para las personas no-nativas. Este género se dio a conocer al mundo gracias a la película *Black Orpheus* (1959) que fue muy popular y ganadora de varios premios como el BAFTA, Golden Globe y el Festival de Cannes. La película fue filmada en Rio de Janeiro y su música fue compuesta por Jobim, Bonfá y Joao Gilberto y de esta manera se ‘exportó’ el bossa nova fuera de Brasil por primera vez.

Sus principales características musicales son acordes más “sofisticados” y progresiones armónicas novedosas que propusieron compositores como Jobim, Bonfá y Joao

Gilberto quien además de ser compositor, hizo de la guitarra acústica su principal instrumento por su libertad interpretativa casi improvisada, muy parecida al *jazz* (Kirchner, 2000, p. 554). Además del uso de la guitarra y el formato más reducido, otra de las principales características contrastantes con la samba fue la melodía, que en este caso no era tan *cantabile* sino que contenía intervalos de 4 disminuída o 6ta menor difíciles de interpretar, como por ejemplo en *desafinado* (ver figura 5).



Figura 5: Compases 1-8, *Desafinado*, Carlos A. Jobim. Intervalo de 4 disminuída y 6ta menor.

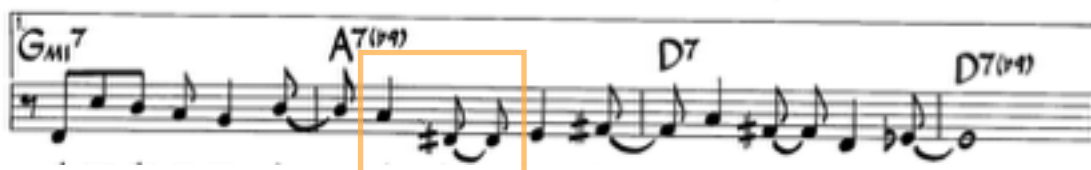
Otra novedad comparada con la samba fue la manera de cantar, que cambió y ya no primaba el volumen de la voz ni los altos registros, sino todo lo contrario, se buscaban registros bajos y cómodos donde la voz sonara prácticamente hablada y donde la sonoridad de las palabras jugaba un importante papel. Esto se puede ver en canciones como *Samba de uma nota só* y *A Garota de Ipanema*, ambas composiciones de Jobim.

La conexión del *jazz* con el bossa nova está principalmente en la dificultad melódica, sumada a la novedad del uso de tensiones en la armonía y sus progresiones, fusionadas con ritmos brasileros. Estos factores convirtieron al bossa nova en un género tan popular que tuvo su propio boom en Norteamérica, como lo tuvieron en su época las Big Band. En 1962 sale en Estados Unidos *Jazz Samba*, álbum que incluía varias composiciones de Joao Gilberto y era interpretado por el guitarrista Charlie Byrd y saxofonista Stan Getz (Kirchner, 2000, p. 555). Este álbum dio inicio a un intercambio cultural interminable entre músicos brasileros y

americanos jazzistas, que dio pie a un desarrollo amplio del bossa nova y la fusión con el jazz que luego entraría a la gran categoría del Latin Jazz.

5.3.1 ‘En Meu Coração’

En esta composición me centré específicamente en cumplir con las características melódicas y armónicas que tiene el bossa nova. Para esto, tomé como referencia la composición pionera del género: *Desafinado* por A. Carlos Jobim (partitura en Anexo 6.1).



Compases 10-13: *Desafinado* por A. Carlos Jobim

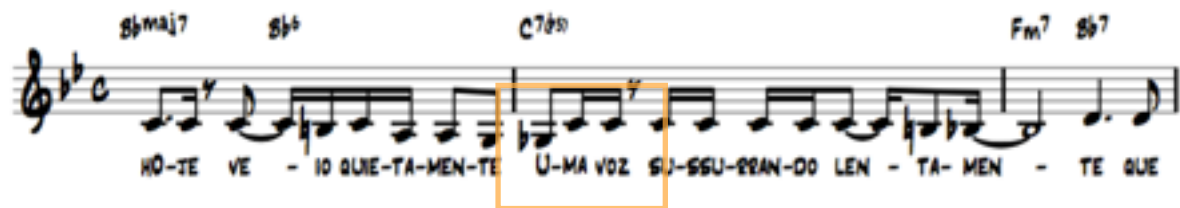


Figura 6: Comparación salto de tritono

En primera instancia, quise resaltar saltos melódicos y énfasis en tensiones parecidos a los que hace Jobim en su melodía. Por ejemplo, en *Desafinado*, Jobim hace un salto de tritono en el compás 10, y en mi canción hice algo similar en el compás 2 y 7, donde resalté la 5 bemol del acorde (ver *figura 6*). Esta composición es además influenciada por el standard “Take the A-Train” por los saltos melódicos y exaltación de las tensiones.

No sólo busqué imitar saltos complejos para la voz, sino también el mismo comportamiento de las tensiones melódicas. Por ejemplo en el Anexo 6.1 se encuentra la partitura de *Desafinado* analizada a nivel melódico y gracias a ese análisis pude construir mi



Figura 7: Compases 14 y 15 de ‘En Meu Coração’ por Carolina

melodía con varios de esos elementos. Por ejemplo, en la *figura 7*, están resaltadas las tensiones así: en el compás 14 se acentúa la tensión 11 en el Mi menor, y tensiones 13 y #9 en el La mayor. En el compás 15 se acentúa la tensión bemol 9 en Si mayor 7, comportamiento recurrente en el bossa nova donde la tensión b9 es usada y acentuada en los dominantes.

En cuanto a la armonía, quise usar dos aspectos de *Desafinado* en mi composición: acorde mayor con quinta bemol (Ejemplo: c.2 y 7 Do Mayor 7 bemol5) y el dominante con novena bemol (compases 14, 15, 17, 21 y 29). También utilicé una progresión armónica característica del bossa por ser cromática, y es la que se explica en la *figura 8a*. Esta progresión se puede ver en mi composición de igual manera para empezar el coro que está en la C, sin embargo con una melodía diferente como se muestra en la *figura 8b*.

Figura 8a: Desafinado cc. 17-20

Figura 8b: En Meu coração, cc. 18-20

Una característica principal del bossa nova era la manera como la melodía dejó de destacarse en registro agudo como se hacía en otros géneros, pues se buscaba todo lo contrario, que fuera casi con “voz hablada”:

La personalidad del cantantes se evita en su mayoría. Contrastes fuertes, gran volumen [de la voz], fermatas o registro agudo eran excluidos del estilo para cantar bossa nova, (...) el canto debe ser (..) en un tono casi como la voz hablada (Béhague, s.f.).

Es por esto que decidí usar una tonalidad cómoda en mi registro, no sólo para mostrar esta faceta del bossa sino un color diferente en mi voz.

El ensamble que quise utilizar es buscando simplicidad, tomando como referencia a Rossa Passos y Ron Carter en el disco *Entre Amigos*, donde se usa la guitarra como instrumento principal del bossa nova y el contrabajo acompañante como únicos instrumentos además de la voz.

6. El Jazz en Colombia

6.1 Contexto Histórico

El Jazz llega a Colombia en repetidas ocasiones en el siglo XX y con un proceso muy similar al que se originó en Estados Unidos: por medio de las ciudades costeras con gran tráfico de culturas y viajeros. En este caso las ciudades eran Barranquilla y Cartagena, y los viajeros no eran esclavos provenientes de África sino extranjeros que se establecieron en la alta sociedad de las ciudades costeras.

Indiscutiblemente se genera un choque cultural tal como ocurrió en New Orleans donde los locales asimilaban constantemente culturas y costumbres extranjeras, en especial la música, que generó impacto hasta transformar la música tradicional colombiana. El jazz llega a Colombia como un género popular a nivel mundial desarrollado por las pequeñas colonias extranjeras que estaban instaladas en la costa de nuestro país. El proceso inicia con la conformación de *jazz bands* como la Orquesta Jazz Band, y con manifestaciones artísticas en clubes, bares y lugares donde la alta sociedad costeña se concentraba:

“La interpretación del jazz en clubes y salones de baile respondían a un fenómeno particular: las clases altas de las ciudades costeñas preferían las modas extranjeras y, en este caso, la música extranjera a las manifestaciones locales” (Oliver, 2009, p. 42)

Este “fenómeno” permitió que el jazz evolucionara en el país con gran rapidez hasta el punto de tener un propio *boom* de las *jazz bands* (tal como sucede en Estados Unidos) que duró desde los años veinte hasta los años 50 con especial auge hacia la década de 1940. Una de estas *jazz band* fue la Jazz Band Lourdy, banda del músico Adolfo Mejía que se convierte en un ícono luego de un viaje a Estados Unidos en 1929 donde trae con él las mayores influencias del *ragtime*. Al volver, Mejía no sólo interpreta sus aprendizajes de la música americana que estaban tocando todas las demás *jazz bands* en Colombia, sino que fusiona el jazz con ritmos caribeños y música del interior como los bambucos y pasillos. Estas fusiones

de Mejía establecen las bases para que músicos como Lucho Bermúdez y Pacho Galán aparecieran en la escena y se convirtieran en los máximos exponentes y desarrolladores de la música en el país. Integrantes de la Atlántico Jazz Band, Bermúdez y Galán no solamente interpretaban jazz en su repertorio sino que usaron el formato de *big band* para desarrollar el folklor nacional, donde alternaban ritmos nacionales y norteamericanos. Aunque el punto donde realmente se da esta fusión de la música nacional con el jazz es en la costa, fue en Bogotá y Medellín donde el género se consolidó no solamente a nivel nacional sino también a nivel internacional.

Para esta sección del concierto quisiera rendir homenaje a la música colombiana y a esta evolución del jazz en nuestro país desde el lugar donde inició todo: el caribe.

6.2 Resuena la tambora

Este tema es una cumbia de la costa caribe del país. Es una composición mía donde no solamente quería rendir homenaje al puerto donde se inició la fusión de nuestro folclor con el jazz, sino también a una cultura que ha sido muy influyente para mí por herencia.

Principalmente quise mostrar un formato de percusión tradicional con los instrumentos típicos del caribe que son la tambora, el tambor alegre, el llamador y el maracón.

Como se menciona en el contexto histórico, la música de nuestro país es desarrollada en cierta medida a partir de influencias norteamericanas, las cuales destaqué en mi composición por medio de la armonía especialmente. El tema está construido basándose en movimientos constantes de ii-V hacia mayor y menor, elemento armónico característico del jazz. Por ejemplo, esto se puede ver en el compás 12 y 13 donde se hace un ii7-V7 hacia Fa mayor, o en el compás 25 y 26 donde se hace un ii7b5-V7 hacia Re menor (Ver Anexo 6 – ejemplos marcados en la partitura).

Adicionalmente, quise adoptar la forma tipo *standard* para interpretar el tema tal como se hace en el jazz. En este caso se deja el tema a la libre interpretación de los músicos, adoptando una forma de jazz AAB, donde se interpreta el tema con introducción y se deja espacio de improvisación para el piano y la percusión para volver al tema en la B.

Otro elemento incorporado de la música tradicional es el *call-and-response* usado a lo largo de este trabajo de grado. Este elemento se usa en la música colombiana no solamente en la del caribe, sino también en los cantos del pacífico, donde un coro o grupo de personas responde un texto repetitivo mientras el cantante canta a modo de pregón.

7. Conclusión

A lo largo de mi carrera en la universidad estudié diferentes géneros dentro del énfasis de “músicas populares” y sabía que de algún modo estaban conectados con el jazz. Gracias a este estudio pude profundizar en el tema y llegar al detalle de lo que exactamente los une con el jazz, y no solamente encontré el “qué” sino el “por qué”.

El jazz existe en la música popular mundial por diferentes contextos y eventos históricos como las migraciones y viajes de personas desde y hacia Estados Unidos, y el intercambio cultural que estos viajes implicaban fue lo que ha evolucionado el arte y la música en el mundo. Este estudio no solamente buscaba un recuento histórico cronológico, sino que permitía también profundizar en características específicas musicales y el entendimiento como compositora y arreglista de cómo aplicar estos elementos en la música fuera del jazz.

Este trabajo de grado no solamente resume la influencia del jazz en los géneros estudiados, sino también como ha cambiado mi visión de la música la cual aprendí a entenderla desde este gran género con todas sus características principales. El entender el jazz con profundidad me ha formado como una artista integral y me ha permitido explorar

otros géneros como el pop, el rock y la música latina fusionándola con elementos que caracterizan la música como 'diferente'.

Como cantante estuve en la capacidad de no solamente entender e interpretar la música desde mi instrumento, sino como un músico integral, como artista capaz de liderar distintos formatos, componer en estilos fuera de mi zona de confort y hacer arreglos desde mi conocimiento del jazz. Pero principalmente y más allá de todo el marco teórico que se describe en este documento, he podido explorar como cantante distintas maneras de interpretar de acuerdo a cada estilo de música, sin encasillarme, sino siendo yo como artista manteniendo mi esencia en cada pieza del trabajo y dejando un poco de mi en cada una de estas 7 piezas.

7. Referencias Bibliográficas

Anónimo (October 11, 2012). Timeline: US-cuba relations. *BBC News*. Retrieved Oct 20/16

<http://www.bbc.com/news/world-latin-america-12159943>

Atkins, T., & Camargo, A. (2003). Brazilian jazz and friction of musicality. In E. T. Atkins (Ed.), *Jazz planet* (pp. 41). Mississippi: University Press of Mississippi.

Adkins, T. (Ed.). (2003) *Jazz planet*. Mississippi: University Press of Mississippi/Jackson.

Berlin, E.A. Ragtime. (2013). *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 29 Oct. 2016. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2252241>>.

Blades, J., & Holland, J. Bongos. (S.f.) *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 29 Oct. 2016.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03514>>.

Borgo, D. Free jazz. (2014). *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 29 Oct. 2016.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2256589>>.

Béhague, G. (S.F.). *Bossa nova. Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed October 29, 2016,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03663>.

Béhague, G. (S.F.). *Samba. Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 29 Oct. 2016.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24449>>.

Collier, J.L. Jazz (i). (s.f.) *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed. Ed. Barry Kernfeld. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 29 Oct. 2016.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J223800>>.

Cusic, D. (2002). Introduction. *The sound of a light: History of gospel and christian music* (pp. i-iv). Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

EcuRed. (S.f.) *José antonio mendez*. Retrieved Oct. 20, 2016, from https://www.ecured.cu/José_Antonio_Méndez#Composiciones

Fernandez, R. A. (2003). "Si no tiene swing, no vaya' a la rumba": Cuban musicians and jazz. In E. Taylor Adkins (ed.) *Jazz Planet*. Jackson MS: University Press of Mississippi.

Gioia, T. (2002). *History of jazz*. New York, New York: Oxford University Press.

Kahl, W. & Katz W.J. (s.f.) *Bolero*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*.

Oxford University Press, accessed October 29, 2016,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03444>.

Kirchner, B. (2000). *The Oxford Companion of Jazz*. New York, United States: Oxford University Press, Inc.

Kubik, G. (S.f.) Blue note (i). *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*.

Oxford University Press, accessed November 10, 2016.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03310>>.

Oliver, R. I. (2009). *Travesía: Hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local* (tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Oliver, P. (S.f.). Blues. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*.

Oxford University Press, accessed November 10, 2016.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03311>>.

Sánchez, A. L. (2003). *La música popular en cuba*. Ediciones El Gato Tuerto.

Shearon, S., Eskew, H., Downey, J. C., & Darden, R. Gospel music. (2012) *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 29 Oct. 2016. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2224388>>.

Stearns, M. W. (1956). Pre-history of jazz : Jazz and western african music. *The story of jazz* (pp. 1-15). New York, New York: Oxford University Press.

Stewart, A. (2007). Intro. *Making the scene: Contemporary new york city big band jazz* (pp. 1-157). Los Angeles, California: University of California Press.

Washburne, C. Latin jazz (2014). *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 29 Oct. 2016. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2262587>>.

DISCOGRAFÍA

Baket, C. (1954). *Chet Baker Sings*. Pacific Jazz Records

Davis, M. (1959). *Kind of blue*. New York: Columbia Records

Fitzgerald, E. & Pass, J. (1995). *Fitzgerald & Pass... Again*. Original Jazz Classic.

Jackson, M. (1953) *Bless this house*. Columbia Records

Jackson, M. (1961) *Complete Mahalia Jackson, Vol. 13*. Frémeaux

Jobim, C. A. (1963) *The Composer of Desafinado*. Verve Records

Krall, D. (2002) *Live in Paris*. Verve/Universal

9. ANEXOS

1. Take My Hand, Precious Lord
2. I Found The Answer
3. The One I Love
4. Devil May Care
5. No – Análisis y partitura
 1. La Gloria Eres Tú - José Antonio Mendez (Análisis armónico)
 2. Los Aretes Que Le Faltan A La Luna – Vicente Valdés (Análisis armónico)
6. En Meu Coraçao – Análisis y partitura
 1. Desafinado - Carlos A. Jobim (Análisis melódico y armónico)
7. Resuena la tambora