



ESCUELA DE MÚSICA

JAZZ ES LA MADRE DEL HIP-HOP: Análisis armónico de los recursos musicales característicos y estilísticos de cuatro temas emblemáticos de Robert Glasper para adaptarlos y aplicarlos a dos arreglos y dos composiciones en un recital.

AUTOR

Joan Patricio Lomas Ortega

AÑO

2019



ESCUELA DE MÚSICA

JAZZ ES LA MADRE DEL HIP-HOP: Análisis armónico de los recursos musicales característicos y estilísticos de cuatro temas emblemáticos de Robert Glasper para adaptarlos y aplicarlos a dos arreglos y dos composiciones en un recital.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con especialización en performance.

Profesor Guía:

Marcos Merino

Autor:

Joan Patricio Lomas Ortega

2019

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, *jazz es la madre del hip-hop: Análisis armónico de los recursos musicales característicos y estilísticos de cuatro temas emblemáticos de Robert Glasper para adaptarlos y aplicarlos a dos arreglos y dos composiciones en un recital*, a través de reuniones periódicas con el estudiante Joan Patricio Lomas Ortega, en el semestre 2019-2, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Marcos Merino
C.I. 1756342638

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, *jazz es la madre del hip-hop: Análisis armónico de los recursos musicales característicos y estilísticos de cuatro temas emblemáticos de Robert Glasper para adaptarlos y aplicarlos a dos arreglos y dos composiciones en un recital, del estudiante Joan Patricio Lomas Ortega, en el semestre 2019-2, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación*".

Roberto Hurtado

C.I. 1713625299

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

Joan Lomas
C.I. 1724436389

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi maestro tutor de tesis por guiarme en este proceso de titulación.

DEDICATORIA

Dedico esta tesis a mis padres por el apoyo incondicional que me brindaron en el proceso universitario.

RESUMEN

El *jazz* es sin duda el género musical que más ha influenciado al resto de la música occidental. Esta influencia ha traspasado hasta los lugares más recónditos de los géneros musicales, uno de estos es el *hip-hop*. El *hip-hop* nace de las comunidades negras marginadas en las calles de Nueva York como un movimiento *underground*. Pero en los últimos años este movimiento ha sido alimentado con los conocimientos de la música *jazz*.

El pianista Robert Glasper revolucionó por completo el concepto de la música *hip-hop* con sus conocimientos y estudios en *jazz*, adaptando ambos géneros y plasmándolos en su manera de componer e interpretar su música a lo largo de su carrera profesional.

El enfoque de esta investigación está orientado a identificar la manera en la que Glasper utiliza recursos armónicos tradicionales, cómo los adapta a géneros musicales contemporáneos y posteriormente los aplica en sus arreglos y composiciones. Esto a través de un trabajo de análisis musical de lo más emblemático de su discografía.

Toda la información recopilada será aplicada a arreglos y composiciones para posteriormente ser ejecutada en un recital.

El proyecto brinda otro enfoque de la manera en la que las herramientas armónicas musicales tradicionales pueden ser aplicadas.

ABSTRACT

Jazz is undoubtedly the musical genre that has influenced the most to the rest of Western music. This influence has penetrated to the most recondite places of the musical genres, one of these is Hip-hop. Hip-hop emerges from marginalized black communities on the streets of New York as an underground movement. But in recent years this movement has been fueled by the knowledge of jazz music.

The pianist Robert Glasper completely revolutionized the concept of hip-hop music with his knowledge and studies in jazz, adapting both genres and expressing them in his way of composing and interpreting his music throughout his professional career.

The approach of this research is aimed at identifying the way in which Glasper uses traditional harmonic resources, how he adapts them to contemporary musical genres and then applies them in his arrangements and compositions, through a musical analysis work of the most emblematic of his discography.

All information collected will be applied to arrangements and compositions to be performed later in a recital.

INDICE

| | |
|--|----|
| Introducción..... | 1 |
| Capítulo 1: sujetos de estudio..... | 2 |
| 1.1 Robert Glasper | 2 |
| 1.2 Discografía | 3 |
| 1.3 <i>Jazz mother of hip-hop</i> | 7 |
| 1.3.1. Origen, desarrollo y estado actual de la música <i>jazz</i> y <i>hip-hop</i> | 7 |
| 1.3.1.1. <i>Jazz</i> | 7 |
| 1.3.1.2. <i>Hip-hop</i> | 8 |
| 1.3.2. Elementos musicales característicos..... | 12 |
| 1.3.2.1. Elementos Armónicos..... | 12 |
| 1.3.2.2. Elementos Rítmicos..... | 15 |
| Capítulo II: Análisis musical | 18 |
| 2.1. <i>Maiden voyage / Everything in its right place</i> : Uso de sistemas de tónicas | 18 |
| 2.2. <i>Beatrice</i> : Uso de <i>line cliché</i> | 22 |
| 2.3. <i>Afro blue</i> : Intercambio Modal..... | 24 |
| 2.4. <i>Jesus children / I don't even care</i> : Nota Pedal | 28 |
| Capítulo III: Arreglos y composiciones | 30 |
| 3.1. Arreglo: <i>So what / Everybody wants to rule the world</i> : Sistema de tónicas | 30 |
| 3.2. Arreglo <i>Nardis</i> : Uso de <i>Line cliché</i> e intercambio modal | 35 |
| 3.3. Composición <i>MissMatch</i> : Uso de nota pedal..... | 37 |
| 3.4. Composición <i>Better Place</i> : Uso de sistema de tónicas y | |

| | |
|--|----|
| nota pedal..... | 39 |
| | 39 |
| Capítulo IV conclusiones y recomendaciones | 42 |
| Referencias | 44 |
| ANEXOS | 46 |

INDICE DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 Progresión armónica de <i>Dilemma</i> | 12 |
| Figura 2 Progresión armónica de <i>Still D.R.E.</i> | 12 |
| Figura 3 Progresión armónica de <i>Lose yourself</i> | 13 |
| Figura 4 Progresión armónica de <i>Sunday candy</i> | 13 |
| Figura 5 Progresión armónica de <i>Say you will</i> | 14 |
| Figura 6 Progresión armónica de <i>Power</i> | 14 |
| Figura 7 Progresión armónica de <i>Letter to the free</i> | 15 |
| Figura 8 Corchea <i>swing</i> tomado de Ludlow, 2018 | 16 |
| Figura 9 <i>Triplet swing example</i> tomado de Ludlow, 2018 | 17 |
| Figura 10 <i>Quintuplet swing example</i> tomado de Ludlow, 2018 | 17 |
| Figura 11 <i>Septuplet swing example</i> tomado de Ludlow, 2018 | 17 |
| Figura 12 <i>Maiden Voyage</i> melodía original, elaborado por Lomas, 2019 | 19 |
| Figura 13 <i>Everything in its right place</i> melodía original | 20 |
| Figura 14 Transcripción parte A melodía de <i>Maiden voyage / Everything in its right place</i> | 20 |
| Figura 15 Transcripción melodía de <i>Maiden voyage</i> sobre <i>Everything in its right place</i> | 21 |
| Figura 16 Transcripción <i>Maiden Voyage / Everything in its right place</i> rearmonización | 21 |
| Figura 17 <i>Beatrice</i> progresión original y <i>line cliché</i> | 23 |
| Figura 18 Transcripción de <i>Beatrice</i> melodía original y adaptación de Robert Glasper | 23 |
| Figura 19 Transcripción rearmonización de progresión armónica de <i>Beatrice</i> . 24 | |
| Figura 20 <i>Afro blue</i> versión original..... | 25 |
| Figura 21 Transcripción de <i>Afro blue</i> versión de Robert Glasper..... | 26 |
| Figura 22 Transcripción y comparación de <i>Afro blue</i> versión original y Glasper parte A | 27 |
| Figura 23 Transcripción y comparación de <i>Afro blue</i> versión original y Glasper parte B | 28 |
| Figura 24 Transcripción <i>Intro</i> de <i>Jesus children</i> | 29 |
| Figura 25 Transcripción progresión armónica de <i>I don't even care</i> | 30 |

| | |
|---|----|
| Figura 26 Arreglo <i>So what / Everybody wants to rule the world</i> Parte A | 31 |
| Figura 27 Arreglo <i>So what / Everybody wants to rule the world</i> Parte B | 32 |
| Figura 28 Arreglo <i>So what / Everybody wants to rule the world</i> Parte A'..... | 33 |
| Figura 29 Arreglo <i>So what / Everybody wants to rule the world</i> Parte C primera progresión armónica..... | 34 |
| Figura 30 Arreglo <i>So what / Everybody wants to rule the world</i> Parte C segunda progresión armónica | 34 |
| Figura 31 Arreglo <i>Nardis vamp</i> | 35 |
| Figura 32 Arreglo <i>Nardis</i> Parte A | 36 |
| Figura 33 Arreglo <i>Nardis</i> Parte B | 36 |
| Figura 34 Composición <i>MissMatch Intro y Parte A</i> | 37 |
| Figura 35 Composición <i>MissMatch</i> Parte B | 38 |
| Figura 36 Composición <i>MissMatch</i> sección de solos | 39 |
| Figura 37 Composición <i>Better place</i> intro, parte A y B..... | 40 |
| Figura 38 Composición <i>Better place</i> Parte C y D | 41 |
| Figura 39 Anexo 1 Beatrice Sam Rivers | 47 |
| Figura 40 Anexo 2 <i>Afro blue</i> Mongo Santamaría | 48 |
| Figura 41 Anexo 3 <i>Everybody wants to rule the world</i> Tears for fears pag. 1 .. | 49 |
| Figura 42 Anexo 4 <i>Everybody wants to rule the world</i> Tears for fears pag. 2 .. | 50 |
| Figura 43 Anexo 5 <i>Everybody wants to rule the world</i> Tears for fears pag. 3 .. | 51 |
| Figura 44 Anexo 6 <i>So what / Everybdy wants to rule the world</i> score pag. 1... | 52 |
| Figura 45 Anexo 7 <i>So what / Everybody wants to rule the world</i> score pag. 2. | 53 |
| Figura 46 Anexo 8 <i>So what / Everybody wants to rule the world</i> score pag. 3. | 54 |
| Figura 47 Anexo 9 <i>So what / Everybody wants to rule the world</i> score pag. 4. | 55 |
| Figura 48 Anexo 10 <i>MissMatch</i> score pag. 1 | 56 |
| Figura 49 Anexo 11 <i>MissMatch</i> score pag.2 | 57 |

Introducción

Esta investigación tiene como fin determinar los recursos armónicos que caracterizan a la música de Robert Glasper. Quien es uno de los pianistas más innovadores de su generación, y quien ha aportado a la evolución y desarrollo de la música *hip-hop*. El método que se utilizará es la transcripción y el análisis del material musical del pianista para definir los motivos que lo hacen resaltar entre otros de su talla.

El material usado para la transcripción y posterior análisis pertenece a las composiciones y arreglos más característicos y representativos de la discografía de Glasper, en donde se encuentra un cúmulo de conocimientos en arreglos y composición, en un contexto armónico.

Los temas que se analizarán son: *Maiden voyage / Everything in its right place, Beatrice, Afro blue, Jesus children* y *I don't even care*, donde los recursos estilísticos y característicos de Glasper son evidentes, con respecto al resto de su discografía. Los elementos y recursos armónicos musicales que se encontraron dentro de los temas de Glasper fueron: *medley*, movimientos de acordes simétricos, *line cliché*, rearmonización de acordes (tonal y modal) y notas pedales.

Todas estas herramientas armónicas fueron aplicadas a dos arreglos, un *medley* de *So what* de Miles Davis más *Everybody wants to rule the world* de Tears For Fears y a *Nardis* de Miles Davis. Además se realizaron dos composiciones para posteriormente ser ejecutadas en un recital de graduación.

Capítulo 1: sujetos de estudio

1.1 Robert Glasper

Nacido en Houston, Texas, Robert Glasper es un pianista de *jazz* conocido principalmente por su don para componer canciones moderadas y relajadas pero armónicamente complejas y con una sutil influencia del *hip-hop* (Collar, 2019). El acercamiento hacia el piano y a la música en general que tuvo Glasper fue gracias a su madre quien era una cantante de *jazz*, *R&B*, *gospel* y otros géneros musicales. Glasper tiene como primeras influencias a Oscar Peterson, gracias a las grabaciones que su madre lo ponía a escuchar cuando era niño. También escuchaba a Alan Moseley quien era el pianista con el que su madre solía trabajar, quien además le regaló un *cassette* de Chick Corea con el cual el Robert Glasper empezaría a aprender a tocar el piano de una manera empírica (Regen, 2016).

Fue en el año de 1994 donde Glasper fue hipnotizado por el *jazz* cuando consiguió una beca para ingresar a la Universidad de las Artes y Performance en Houston. Estando allí estudió teoría musical, armonía, ingresó a ensambles de *jazz* y a la *big band* de la universidad junto al pianista Jason Mars, Christian McBride, Kenny Garret y otros grandes músicos (Regen, 2016).

Para el año de 1997 Glasper obtuvo una beca para estudiar en New School en Nueva York. En ese entonces empezaba un nuevo movimiento conocido como *neo-soul*, donde artistas de Nueva York junto a otros de Filadelfia como The Roots, Erykah Badu, Common y otros grandes de la escena se juntaban para realizar *jam sessions*. Glasper conoce al cantante Bilal en la universidad y lo invita a unirse a estas *jam session* donde le presentó con Questlove, baterista de The Roots, y con quien Glasper empezaría a tocar, logrando así su primera experiencia con el género del *hip-hop* (Regen, 2016).

Más tarde ese mismo año, estando en Nueva York, Questlove llamó a Glasper para que tocara en importantes presentaciones junto a The Roots. Al mismo tiempo su amigo Bilal firmó un contrato para grabar un disco en el cual Glasper participó como director musical. Además ese año Glasper estaba tocando bastante junto al trompetista de *jazz* Roy Hargrove y el bajista de *jazz* Christian McBride (Regen, 2016).

Glasper solía tocar en un lugar llamado Up Over Jazz Café en Brooklyn, Nueva York, junto a su trío de *jazz* y fue en éste lugar donde empezaría a fusionar el *jazz* con el *hip-hop* cuando iniciaría lo que él llamaba las noches de *hip-hop* conoce al *jazz* (*hip-hop meets jazz nights*). Eran noches de micrófono abierto donde dejaba que cantantes o raperos subieran al escenario e improvisaran mientras Glasper junto a su trío tocaban *grooves*. Artistas como Q-tip, Common y Ali Shaheed Muhammad de A Tribe Called Quest iban e improvisaban junto a él y su trío (Regen, 2016).

En el año de 1999, Glasper conoce a James Dewitt Yancey, mejor conocido como J Dilla, con quien tuvo la oportunidad de ir a su casa para tocar e improvisar, él tocando los *rhodes* mientras Dilla hacía los *beats* en su *Akai MPC*. Glasper se convirtió en un verdadero fanático de la banda de Dilla, Slum village, y del *hip-hop* en general, admirando principalmente estos pequeños interludios que eran muy característicos de este género. Así que incorporó estos elementos al formato del *jazz* (Regen, 2016).

1.2 Discografía

Robert Glasper estrenó su primer disco debut, *Mood*, en el año 2004 en el sello discográfico Fresh Sound New Talent (Collar, 2019). La mayoría de personas pueden pensar que se trata de un álbum con un sonido moderado y relajado. Esto es preciso si se trata de los temas que interpreta el cantante Bilal, como *Maiden voyage*, en una versión etérea y *Don't close your eyes*, la cual definitivamente es una balada relajada y volátil (AAJ Staff, 2003).

Sin embargo, la mayor parte del disco está dedicada al formato de piano trio, junto al baterista Damion Reid y el bajista Bob Hurst. Este es un combo de músicos con una unidad rítmica bastante flexible, acelerando y desacelerando gradualmente el ritmo con una sorprendente precisión, el tema *Lil tipsy* es una prueba de esta flexibilidad. Por otro lado el tema *Alone together*, durante la exposición de la melodía, tiende a sonar ciertamente al estilo del pianista Brad Mehldau, pues se aleja del estilo *bebop* original, dejando a flote un sonido más contemporáneo. Sin embargo, al momento de los solos, está claro que el tema

ya no toma la misma dirección, pues definitivamente suena a Glasper. A demás en este disco hay la participación de otros grandes exponentes del *jazz* como el guitarrista Mike Moreno, los saxofonistas John Ellis y Marcus Strickland (AAJ Staff, 2003).

Canvas es el nombre del segundo álbum del pianista, estrenado en el 2005, en esta ocasión acompañado nuevamente por el baterista Damion Reid y Vicente Archer quien reemplaza a Bob Hurst. El álbum pone en mucha ventaja a Glasper gracias a la contribución del saxo-tenor de Mark Turner en la pista *Riot* de Herbie Hancock (Adler, 2005).

Como ya era de esperar su música sigue siendo firme y gloriosa, manteniendo la tradición de Tyner, Hancock y Jarret, rica en melodía y armonía, rítmicamente vigorosa y orientada a la improvisación (May, 2005).

Todas las composiciones de este álbum son inéditas con excepción del tema *Riot*, en el cual Glasper, tocando además el *rhodes* como el piano, toma una parte insignificante de la melodía y la convierte en algo extraordinario interpretándola en una frase de cinco compases. Esto más el resto de líneas avanzadas de *jazz*, las cadencias al estilo *neo-soul* y los toques rítmicos del *hip-hop*, juegan un papel importante en la formación del sonido de Glasper (Adler, 2005).

Dos años después Glasper lanza su tercer disco a trio, *In my element*. La aceptación del *hip-hop* por parte del pianista en este álbum es notoria pero no de una manera literal si no de una forma más bien sutil. En su propio piano hay una exposición sofisticada y contemporánea del legado de Bill Evans. La conexión que se le hace a los dos géneros radica gracias al sonido del baterista Damion Reid. En temas como *F.T.B* o *J dillalude*, interpreta *grooves* o ritmos asentados y marcados característicos del *hip-hop* pero a la vez abstrayéndolos del compás más no manteniéndolos como se hace en la música *jazz* (May, 2007).

En este disco Glasper no hace *covers* de las composiciones específicamente más bien de alguna forma las *samplea*. Claro ejemplo de esto es la pista *Y'outta praise him* donde el pianista junta cuatro de sus himnos de *jazz* favoritos, rompiéndolos en pedazos y uniéndolos con un nuevo patrón musical.

De la misma manera lo hace con el tema de Radiohead, *Everything in its right place*, el cual lo fusiona con el icónico tema de Herbie Hancock, *Maiden voyage*, como resultado se consigue un *mash-up* agresivo y suave a la vez donde se puede escuchar las melodías más fuertes y características de ambos temas (Hunter, 2007).

En el 2009, Glasper lanza su nuevo disco llamado *Double booked*, esta vez con un sonido inspirado en el *post-bop* modal y en el estilo *funky* ochentero de Herbie Hancock, junto a dos de sus bandas. La primera en un trio junto al baterista Chris Dave y el bajista Vicente Archer. En este formato grabaron cinco temas originales y una versión de *Think of one* de Thelonious Monk. Estas composiciones fueron seguidas por otras cinco originales con su otra banda apodada *Robert Glasper experiment*, la cual está conformada por Chris Dave, Derrick Hodge en el bajo eléctrico, y Casey Benjamin en los saxos y *vocoder* (Collar, 2019).

En el lado acústico del disco se encuentran composiciones bastante melodiosas como *59 South*, aludiendo a una ruta en Texas la cual era territorio del pianista. Luego se halla una agresiva versión de *Think of one* con un ritmo de *rag-time* contemporáneo. Enseguida, el rapero Mos Def da apertura a la siguiente parte del disco, esta vez con un sonido electrónico, junto a Robert Glasper *Experiment*. Gracias a su versión contemporánea y electrónica de *Butterfly*, Glasper rinde homenaje a Herbie Hancock, quien es el padre de dominar lo acústico y lo electrónico (Woodard, 2009).

Black radio, con una duración de 65'18", es un álbum que fue publicado en el año 2012, por el sello discográfico Blue Note. Glasper, junto a una potente banda compuesta con músicos como Chris Dave, Derrick Hodge, Casey Benjamin y un amplio número de cantantes legendarios invitados tales como Erykah Badu, Lalah Hathaway, Mos Def, entre otros, refuerzan la idea de que el *jazz* necesita una re-generación y acercarse más a la realidad de la música hoy en día (*dístritojazz*, A.R.G. media).

Con este álbum, Glasper busca transformar las texturas y colores propios del *jazz* y mezclarlos con las melodías repetitivas y atmosféricas del *hip-hop*, "[...] me gusta la repetición en su estructura porque es algo muy africano. Hay

mucha repetición en la música africana y eso le da poder a la música” (Glasper, 2016)

Black radio no es un disco de *jazz* del todo, pues una vez que se reproducen sus 12 canciones, el mensaje es muy claro, Glasper intenta expandirse de la tradición tan lejos como un artista pueda llegar. No es la primera vez que Glasper fusiona estilos *mainstream* con recursos estilísticos del *jazz* pues lo había hecho previamente en su álbum *Double Booked* (Cummings, 2012).

Para el siguiente año, Robert Glasper experimenta vuelve con su segundo álbum, igualmente lleno de increíbles colaboraciones, *Black radio II* (Collar, 2019). El encanto de su primer disco se vuelve a capturar en esta segunda edición. Los dos temas finales *Somebody else* y *Jesus children of america*, este último con el cual el álbum ganó un Grammy al mejor performance tradicional *R&B*, junto con *I stand alone* brindan un mirada del potencial que posee este álbum (Doble, 2013).

Para finalizar con esta parte, está el último trabajo del pianista, esta vez vuelve al estilo de sus primeros proyectos con su formato acústico de piano trío junto al bajista Vicente Archer y el baterista Daimond Reid. *Covered* del 2015, grabado en vivo en el estudio Capital Records frente a una audiencia invitada, tuvo como pre lanzamiento el single *Reckoner* el cual es una versión instrumental bien lograda de la banda Radiohead (Collar, 2019).

Glasper realiza unas adaptaciones instrumentales de temas de los álbumes *Black radio* y *Black radio II*. *So beautiful* de Musiq Soulchild y *Levels* de Bilal. Del mismo modo que con Robert Glasper *Experiment*, el pianista aborda varios géneros musicales, sin embargo en *Covered*, los resultados son más concisos que con su otra banda. Para *Covered* “quería hacer un medio feliz y agradable, hacer las canciones que me gustan, básicamente desde mi *ipod*” dice Glasper en la introducción de *LP* (Moore, 2015).

1.3 *Jazz mother of hip-hop*

1.3.1. Origen, desarrollo y estado actual de la música *jazz* y *hip-hop*

1.3.1.1. *Jazz*

Se puede considerar al *jazz* como un reflejo de toda la diversidad cultural e individualismo que existe en su país de origen, los Estados Unidos. A través de la improvisación, en su eje este se encuentra un espacio a todas las expresiones e influencias personales. El *jazz* a lo largo de su historia, ha recorrido varios caminos dentro de la música popular y artística, expandiéndose a diferentes estilos y abarcando así una gran cantidad de artistas los cuales pueden parecer ajenos entre sí. Interpretado por primera vez en bares en New Orleans, el *jazz* pasó a formar parte en repertorios de grandes festivales, clubes, academias, universidades y salas de conciertos (Verity, 2019).

A finales del siglo XX, New Orleans fue el recipiente de una vasta cantidad de culturas. Gracias al hecho de ser una ciudad portuaria, recibía gente constantemente, por ende, la gente estaba rodeada de la música académica o clásica, el *blues* de los afroamericanos y los ritmos sudamericanos, lo cual al mezclarse dio origen a lo que ahora se conoce como *jazz* (Verity, 2019).

La improvisación es algo indistinto del *jazz* y es a Luis Armstrong a quien se lo considera como el padre de la improvisación moderna. Sus solos de trompeta eran melodiosos y llenos de energía, los cuales solo podían darse en el momento, encima del escenario. Armstrong era el líder de varias agrupaciones en la década de los años veinte y treinta con lo cual inspiró a una incontable cantidad de músicos a que buscaran su propio sonido a través de la improvisación (Verity, 2019).

Gracias a la temprana aparición de las grabaciones, la música de Armstrong y otros de New Orleans, estaba llegando a más audiencia por medio de las radios, expandiéndose así a grandes ciudades como Kansas, Chicago, Nueva York, entre otros. Tuvo entonces aceptación entre los jóvenes de la época, los cuales iban a los grandes salones y cámaras de conciertos a escuchar a ensambles más grandes. Esta época es recordada como la época *swing* de los años cuarenta gracias al ritmoailable del mismo nombre que era proporcionado por las *big bands* (Verity, 2019).

Las *big bands* dieron espacio a los músicos a experimentar y tener un mayor acercamiento a la improvisación. Más adelante, los miembros de éstas como Charlie Parker y Dizzy Gillespie, llevaron la improvisación a un alto nivel a través del virtuosismo y la complejidad armónica, dando paso así a la nueva era del *jazz* conocida como *bebop* (Verity, 2019).

Para el año de 1944, Miles Davis se junta al grupo de Charlie Parker, pero no pasó mucho tiempo hasta que la experimentación e improvisación de Davis lo pusieran al frente de sus propios proyectos como *Kind of blue*, el cual es uno de los discos más influenciados dentro del género. Para su época en los sesenta, Miles Davis junto a su quinteto, el cual incluía a John Coltrane uno de los más nombrados saxofonistas del *jazz*, volvía a revolucionar la escena *jazz* con su música modal. La constante reinención de sí mismo y de la música *jazz*, ha colocado a Miles Davis como el más influyente músico de la segunda mitad del siglo XX (Verity, 2019).

El *jazz* hoy en día es una expresión artística altamente desarrollada y que continua en constante evolución. La música que se escuchaba en cada década es fresca y distinta a la de su predecesora. Ahora podemos encontrar al *jazz* en varios estilos como *avant-garde*, *latin jazz*, *jazz/rock* fusión, entre otros. El *jazz* de esta época es tan amplio y diverso que podemos encontrar cosas muy interesantes y únicas en cada uno de los nuevos artistas (Verity, 2019).

1.3.1.2. Hip-hop

La música *hip-hop* se empieza a desarrollar a finales de los años setenta en los distritos pobres de Nueva York por los jóvenes africanos, americanos y latinos. Esta corriente se mueve junto a otras áreas o artes como la danza o *breakdance* y el *grafitti*. La mayoría de estos jóvenes eran desempleados los cuales empezaron a trabajar como *dj's* en discotecas y antros, aprendiendo a usar tornamesas y *mixers* para reproducir los discos. Solían tocar igualmente en fiestas clandestinas en el vecindario junto a cantantes los cuales llamaban *MC's* quienes improvisaban sus letras en el escenario usando rimas creando así lo que se conoce como *rap* (English Club, 1997).

Mientras más popular se hacía la música *hip-hop*, más dúos de *dj's* y *MC's* se formaban. Gracias a esto y la creciente competencia los artistas empezaban a crear su propia música, implementando *samples* de baterías y empezando a jugar con los acetatos, rebobinándolos o acelerándolos manualmente, a esta técnica la denominaron *scratching*. Para ese entonces el *hip-hop* solo se tocaba en vivo, hasta que la agrupación The Sugarhill Gang lanzó su sencillo *Rapper's delight* en 1979, el cual llegó a los primeros lugares en las radios. Hasta ese momento la mayoría de las canciones solo se referían a la diversión y las fiestas con sus letras. Sin embargo, para 1982 la agrupación Grandmaster Flash and the Furious Five estrenaron su sencillo *The Message*, sencillo el cual su letra tocaba temas como la pobreza, la violencia y el estrés de vivir en los barrios pobres de las grandes ciudades (English Club, 1997).

Ahora vivimos en una época en donde los músicos ya no están obligados a pertenecer a un género musical en específico. La nueva ola de músicos improvisadores de la escena actual, músicos como Kamasi Washington, Kendrick Lamar y Robert Glasper, mezclan el *jazz* y el *hip-hop* en su sonido de una manera libre. Es notable esta evolución musical cuando se observa cómo un artista de *hip-hop* incorpora *riffs* de *jazz* a su canción, o de qué forma un músico de *jazz* toca sobre un *beat* de *hip-hop* y cómo un *Dj* hace *scratching* sobre un tema *bebop* (Morin, 2018).

Empezando con Louis Armstrong y Louis Jordan en la época de los veinte. Más adelante, a través de las leyendas Herbie Hancock y Quincy Jones en los años sesentas y setentas. A continuación, en la era dorada del *hip-hop*, con pioneros cómo Tribe Called Quest, Guru y el fundador del estilo *m-base*, Scott Coleman, la línea que divide al *jazz* del *hip-hop* se ha ido desvaneciendo, estando ahora ambas corrientes firmes, hombro con hombro (Morin, 2018).

DJ Kool es conocido como el creador del *hip-hop* en sí, y *Rapper's delight* como la primera canción del género, sin embargo, la verdadera influencia del concepto de *rap* se la puede encontrar en los solos *scat* de los músicos de *jazz*. Esto refiriéndose al primer solo *scat* registrado en 1926 de Louis Armstrong y los Hot Five en el tema *Heebie Jeebies* donde Armstrong deja las partituras y su trompeta de lado para improvisar con su voz (Morin, 2018).

Existen muchos momentos importantes en la historia del *jazz* que sirvieron como influencia clave para la música *hip-hop*. Desde el clásico *Soul bossa nova* de Quincy Jones hasta las innovaciones de Herbie Hancock en los años setenta, es en donde se puede encontrar varios ejemplos de la eventual incorporación de la música *hip-hop* al *jazz*. Prueba de ello está el tema *Rock it* de Herbie Hancock que para 1983, explotó en las pantallas de todos los fanáticos de la cadena *MTV*. La canción, la cual está acompañada de un video futurista, tiene incorporada rotundamente elementos de la música *hip-hop* (Morin, 2018).

Igualmente, no se puede ignorar la aportación de los artistas canadienses al *hip-hop*. Artistas como Maestro Fresh Wes, Kid Koala, Dream Warriors, son solo algunos innovadores que influenciaron a las posteriores generaciones de artistas del *hip-hop*. Como gran ejemplo de esto está Dreams Warriors de Toronto con su tema *My definition of a boombastic jazz style* de 1990, donde incorporaron fragmentos de *Soul bossa nova* de Jones a manera de *samples* (Morin, 2018).

Los años desde 1988 hasta 1993 fueron donde no solo la música *hip-hop* creció y se desarrolló, sino que además, en estos cinco se realizaron las grabaciones más exitosas de diferentes géneros musicales. No solo salieron a la luz los álbumes de los raperos BDP, De la Soul y Wu-tang, también esta época de oro es reconocida por tener las primeras grabaciones de *hip-hop* que añadieron elementos del *jazz* como el tema *Cool like dat* de The Digable Planets quienes incorporaron líneas de bajo o *walking bass*, y secciones de vientos en vivo (Morin, 2018).

A la par de esto en 1991, en Brooklyn, empezaba, más que un colectivo, un concepto creativo llamado *m-base*. Otro enfoque de la improvisación estelarizado por los saxofonistas Steve Coleman y Greg Osby, la cantante Cassandra Wilson, el pianista Andy Milne y otros músicos formaron parte de esta nueva concepción musical. Este concepto musical perdura hasta el día de hoy e influenció en artistas de todas partes del planeta como Rich Brown, entre otros. La grabación de Coleman and The Metric, *Fast lane*, es un claro ejemplo

de aplicación de este tipo de improvisación con la colaboración de un *MC* prodigio del estilo libre (Morin, 2018).

Para el inicio del año 2000 la mayoría de artistas de *hip-hop* ya habían incorporado elementos del *jazz* en sus grabaciones, con *samples* o con instrumentos en vivo, sin embargo, los músicos de *jazz* no había seguido este ejemplo. Uno de los innovadores en este ámbito fue el saxofonista británico Courtney Pine, quien añadió *funk*, *soul* y *jazz* a sus grabaciones de *hip-hop*. Tomando el clásico de Gil Scott-Heron, *Lady day and John Coltrane*, Pine da la vuelta al asunto al adaptarlo a la banda de *jazz* añadiendo efectivamente *hip-hop* al lenguaje del *jazz* (Morin, 2018).

En el año 2003 el *hip-hop* y el *jazz* continuaban evolucionando y fusionándose, y esta evolución llegó a un pico muy alto con la aparición del ya clásico álbum de RH Factor, *Hard groove*. El genio de la trompeta, Roy Hargrove, sería el encargado de crear esta obra con la colaboración de artistas como Common, Erykah Badu, D'Angelo y Marc Cary, junto a una sólida banda de *jazz/soul*, de una manera que nunca antes se había visto, por supuesto que hubo otros lanzamientos posteriores a *Hard groove*, pero este destaca, principalmente por la pista de estilo libre junto al artista Common (Morin, 2018).

Ahora, ya en el año 2017, el grupo canadiense BadBadNotGood, cuyos miembros pertenecieron al programa de *jazz* en Humber College, eran conocidos anteriormente por sus versiones *jazz* de temas de *hip-hop* las cuales publicaban en redes sociales. Uno de los primeros partidarios y colaboradores de esta agrupación fue Tyler, The Creator, quien los ayudaría a crecer en la escena gracias a su extensa base de fans. Se puede tener una idea general del sonido y estilo que maneja esta banda con su tema *Sour soul* del álbum homónimo, con la participación del rapero Ghostface Killah (Morin, 2018).

Lo que habría empezado como un jugueteo entre dos géneros musicales distintos, terminó convirtiéndose en un estilo musical que contiene lo mejor de ambos. "Ahora tenemos a toda una generación de músicos de *jazz* que han sido educados con el *hip-hop*", dice el saxofonista Kamasi Washington. "Hemos crecido junto a raperos y *DJs*, hemos escuchado esta música toda nuestra

vida. Somos tan fluidos en J Dilla y el Dr. Dre como lo estamos en Mingus y Coltrane" (Morin, 2018).

1.3.2. Elementos musicales característicos

1.3.2.1. Elementos Armónicos

Al analizar armónicamente algunos de los *hits* de la música *hip-hop* de las décadas de los noventa y los inicios de los años dosmil, es normal encontrarse con que las composiciones utilizaban, por lo general, progresiones armónicas sencillas y tonalmente funcionales. Un claro ejemplo de esto se puede encontrar en el éxito conocido como *Dilemma*, del rapero estadounidense Nelly junto a la cantante Kelly Rowland (Birchmeier, 2019). El tema está montado sobre cuatro acordes, todos dentro de la tonalidad de fa mayor (F), los cuales se repiten cíclicamente durante toda la canción:

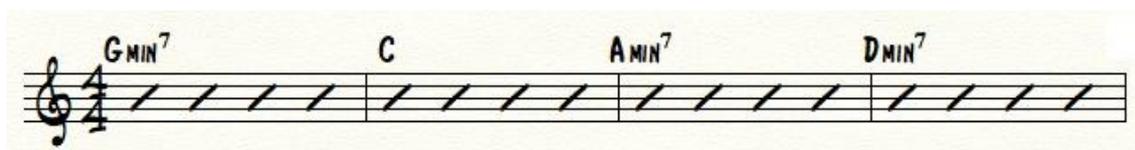


Figura 1 Progresión armónica de *Dilemma*

Otro de los grandes éxitos que contribuyen a esta teoría de progresiones simples es el alabado sencillo del rapero y productor Dr Dre junto a Snoop Dogg, *Still D.R.E.*, ocupa apenas dos acordes los cuales pertenecen a la tonalidad de si bemol menor (Bbmin):



Figura 2 Progresión armónica de *Still D.R.E.*

El reconocido rapero Eminem también cabe dentro de esta tendencia con su éxito del 2002, *Lose yourself* (Erlewine, 2019). Al igual que los anteriores, se puede encontrar una progresión bastante simple pero que le da bastante

carácter al tema, dentro de la tonalidad de re menor (Dmin), se encuentran los siguientes acordes:



Figura 3 Progresión armónica de *Lose yourself*

Sin embargo, más adelante habría artistas que empezarían a innovar armónicamente al incorporar progresiones armónicas algo más complicadas. Grant S. Knox en su publicación titulada *Closing the gap: An analysis of the musical elements contributing to hip-hop's emergence*, realiza un análisis de un tema de la agrupación de Chicago, *The social experiment* presentando a Chance the Rapper con su tema *Sunday candy*, el cual utiliza la progresión armónica del *Canon* en re mayor (D) de Pachelbel (Knox, 2017).

La canción transporta la progresión a do mayor (C):

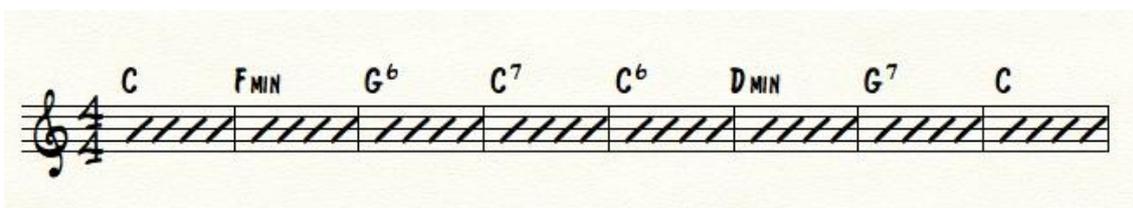


Figura 4 Progresión armónica de *Sunday candy*

Esta progresión se repite cada cuatro compases y se diferencia un poco de la de Pachelbel, pues rearmoniza la progresión original reemplazando el III grado (mi menor) por el V7/IV (do7), utilizando las inversiones de ciertos grados para generar un movimiento descendente generando en el bajo, además, añadió las tensiones como sextas y séptimas para generar un sonido *gospel* (Knox, 2017). Además de Chance the Rapper, Kanye West es uno de los muchos que han incorporado armonías avanzadas en la música *hip-hop*. El álbum *808 and heartbreak* del 2008 de Kanye, fue catalogado como uno de los más innovadores por la revista Rolling Stones. La canción con la que inicia el álbum,

Say you will, contiene una progresión que comienza en do menor (Cmin) y continúa con los siguientes acordes:

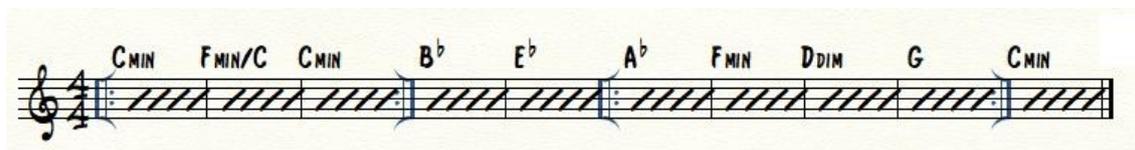


Figura 5 Progresión armónica de *Say you will*

El acorde si bemol (Bb) para el mi bemol (Eb) funciona como un dominante del tercer grado. Luego el sol (G) después de la repetición funciona como una cadencia engañosa para el La bemol mayor (Abmaj) (Knox, 2017).

Si bien estas sonoridades pueden imitar las progresiones armónicas, no expanden estas ideas lo suficiente como para ser identificadas como progresiones (Adams, 2015). Sin embargo, más adelante en la canción, la progresión se repite pero esta vez con voces a capela, añadiendo notas de paso y diferentes sonidos de sintetizadores, desarrollando a la canción de alguna manera para mantener a la audiencia y al analítico hasta el último minuto.

Se puede encontrar armonías similares en dos éxitos posteriores de West, como *Power* del 2010 y *Ultralight beam* del 2016. Por ejemplo en *Power* donde el sintetizador mantiene una progresión igualmente en Cmin:

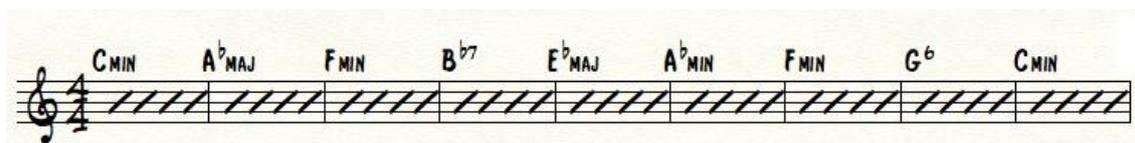


Figura 6 Progresión armónica de *Power*

El Bb7 funciona como el dominante de tercer grado, Ebmaj, al igual que en el tema *Say you will*. En la canción *Ultralight beam* utiliza igualmente los mismos acordes (Cm, Eb, Ab, G) variando las inversiones de Eb y G (Knox, 2017).

Para el 2018, el rapero Common, el baterista Karriem Riggins y el pianista Robert Glasper debutan como trío con su nuevo proyecto el cual llamaron

August Greene, donde sintetizan la música *hip-hop* y *jazz* en un solo sonido innovador (Kellman, 2019). En el tema escrito y grabado por el trío, más la participación del cantante Bilal, *Letter to the free*, se puede escuchar una progresión armónica sencilla de cuatro acordes, todo dentro de la tonalidad de Eb:



Figura 7 Progresión armónica de *Letter to the free*

Si bien no es una progresión armónica fuera de lo común, lo que en realidad hace resaltar a la composición, esta vez, es el sonido acústico que posee gracias a la participación de instrumentos típicos de un trío de *jazz*.

Reduce la cantidad de *samples* o sintetizadores, y además, los colores en los acordes están más elaborados, con tensiones, los cuales son muy característicos de la música *jazz*.

No toda la música *hip-hop* avanza de esta manera, pero si un gran número de artistas se han unido a estas nuevas tendencias armónicas avanzadas. Pues como se observó anteriormente, muchos de los músicos son influenciados por otros géneros, principalmente por el *jazz*. Por su complejidad teórica y armónica, la cual la mayoría de productores y artistas de *hip-hop* utilizan hoy en día para continuar innovando (Knox, 2017).

1.3.2.2. Elementos Rítmicos

El *swing* es la subdivisión más común dentro del género del *hip-hop*. Esta y sus variaciones, las cuales se identificarán más adelante, fueron popularizadas dentro del género por el productor J Dilla. James Dewitt Yancey, mejor conocido como J Dilla, considerado por otros como el Mozart del *hip-hop* gracias a su innovadora forma de producir *grooves* o *beats* los cuales se escuchaban bastante orgánicos a pesar de estar hechos a través de

computadora. A este concepto se le dio el nombre de *Dilla feel* (BRL Theory, 2018).

El *swing* se refiere a un tipo de ritmo donde la subdivisión tiene duraciones desiguales al alternar cada nota, creando un patrón largo-corto-largo-corto. En el *jazz*, el *swing* es la figura rítmica característica de este género y comúnmente se tocan ocho notas a diferencia del *rock* o el *hip-hop* donde por lo general se tocan 16 notas dentro de un compás de 4/4. El tipo de *swing* más común es el *triplet swing*, donde la duración de la primera nota es más larga que la de la segunda (BRL Theory, 2018). Por lo general se la ilustra de esta manera:

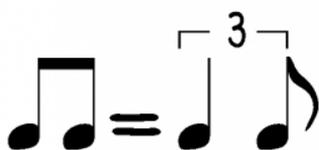


Figura 8 Corchea *swing* tomado de Ludlow, 2018

El *triplet swing*, es solo una de las muchas formas en las que se puede variar la subdivisión entre cada nota. Existe una herramienta llamada sistema de *swing MPC* el cual ayuda a medir el porcentaje de *swing* o duración entre nota y nota. Por si el porcentaje es un 50% entre cada nota, esto daría como resultado una subdivisión recta, pero si el porcentaje tiene una diferencia de 66.6%, por ejemplo, esto alargaría la duración de la primera nota generando la sensación de *triplet* (BRL Theory, 2018).

Como primer ejemplo está el *triplet swing*, como se dijo anteriormente, significa que está dividido en tres notas, donde la primera nota ocupa los primeros dos lugares. Esto corresponde a una relación de 2:1 entre cada nota, o un 66.6% (BRL Theory, 2018).

TRIPLET SWING EXAMPLE

B.R. LUDLOW

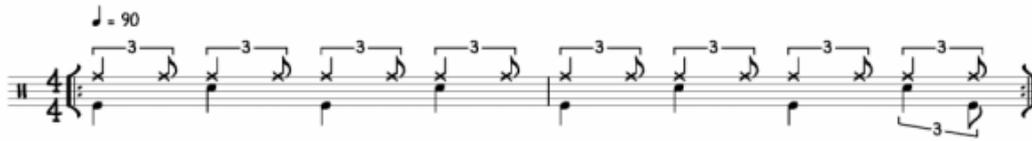


Figura 9 *Triplet swing example* tomado de Ludlow, 2018

Otro ejemplo diferente y con el cual se obtiene una sensación más potente y angular es el *quintuplet*, el cual se conforma por cinco notas, donde la primera nota ocuparía los primeros tres lugares y la segunda los dos restantes, generando una relación 3:2 o del 60% (BRL Theory, 2018).

QUINTUPLET SWING EXAMPLE

B.R. LUDLOW

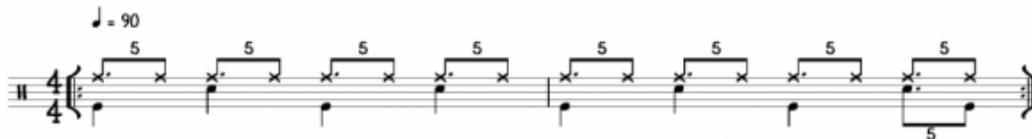


Figura 10 *Quintuplet swing example* tomado de Ludlow, 2018

Continuando con esta línea, existe la posibilidad de *septuplets*, que en relación al anterior, este poseería siete notas, donde la duración de la primera ocuparía los cuatro primeros lugares y la segunda los tres restantes, obteniendo una relación de 4:3 y un porcentaje de 57% (BRL Theory, 2018).

SEPTUPLET SWING EXAMPLE

B.R. LUDLOW



Figura 11 *Septuplet swing example* tomado de Ludlow, 2018

Claramente existen muchas posibilidades de relaciones y porcentajes entre notas si se sigue esta lógica. Aunque esta teoría no abastece toda la historia del *hip-hop*, si es en gran parte de lo más característico del género y con lo que toda una generación de grandes artistas se vieron influenciados.

Capítulo II: Análisis musical

2.1. *Maiden voyage / Everything in its right place*: Uso de sistemas de tónicas

Según la publicación de Kyle Adams, *The musical analysis of hip-hop*, existen varios problemas al tratar de analizar este tipo de música utilizando las técnicas tradicionales (Adams, 2015).

El *hip-hop* se resiste a los modelos tradicionales de análisis musical. Las técnicas desarrolladas por la música académica occidental, incluso cuando estas pueden proveer una descripción precisa del *hip-hop*, a menudo dejan un vacío en el sentido de profundidad de como el *hip-hop* funciona y por qué se comunica eficientemente con la audiencia. No hay duda de que el *hip-hop* funciona de acuerdo a ciertos principios musicales, pues claramente esta música no es un remolino de sonidos aleatorios, sino, una agrupación de sonidos y palabras orientados de forma deliberada (Adams, 2015).

La diferencia que existe en la naturaleza de la música artística occidental y el *hip-hop* es la razón principal por el cual estas herramientas analíticas no funcionan del todo bien. Ya que la música *hip-hop* es cíclica. Por lo general, un patrón de batería se repite a cada compás y otros elementos como *samples*, *scratches* y sintetizadores pueden estar yendo y viniendo a lo largo de la composición pero son prescindibles, pues si se los eliminara, esto no perjudicaría al carácter de la canción (Adams, 2015).

Entonces, si bien algunas canciones tienen armonía como principal elemento, esto no necesariamente significa que pertenezca a alguna progresión armónica. Pero los problemas para los analíticos musicales no acaban ahí, pues como se sabe a finales de la época de 1980 y el comienzo de la era de oro del *hip-hop* en los 90's, los temas de *hip-hop* se creaban a partir de

samples de grabaciones preexistentes, lo cual va en contra del argumento tradicional de los analíticos musicales (Adams, 2015).

“Maiden voyage / everything in its right place” es el séptimo tema del disco *In my element* del 2007 de Robert Glasper. Es un *medley* entre el clásico de Herbie Hancock y uno de los temas más populares de Radiohead. Esta es una de las primeras veces en las que Glasper trae elementos del *pop* al mundo del *jazz*, esta vez obteniendo una propuesta bastante innovadora que daría bastante reconocimiento al pianista. Glasper optó por tomar dos composiciones con armonía modal, esto le facilitaría la manipulación de melodías y acordes.

Maiden voyage como se mencionó anteriormente es un tema modal, su métrica es 4/4 y utiliza apenas 4 acordes a lo largo de la forma, la cual es AABA. La sección A tiene 2 acordes suspendidos, re siete sus (D7sus) y fa siete sus (F7sus), los cuales duran 4 compases cada uno, y es la sección con la que Glasper inspiró su arreglo.

SCORE

MAIDEN VOYAGE

HERBIE HANCOCK

D⁷⁽⁹⁾SUS

F⁷⁽⁹⁾SUS

5

Figura 12 *Maiden Voyage* melodía original, elaborado por Lomas, 2019

El segundo tema, *Everything in its right place*, también utiliza una progresión modal, esta al igual que el tema de Hancock posee cuatro acordes, tres de ellos en los versos y después todos los acordes en el coro. La composición está escrita en 5/4:

SCORE

EVERYTHING IN ITS RIGHT PLACE

RADIOHEAD

Verso

C D^bMAJ⁷ E^b C D^bMAJ⁷ E^b



Coro

F C D^bMAJ⁷ E^{bb} F C D^bMAJ⁷ E^{bb}

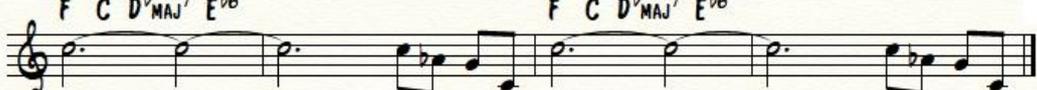


Figura 13 *Everything in its right place* melodía original

Glasper empieza el arreglo con el tema de Radiohead, cambiando la métrica a 6/4 pero manteniendo la melodía y armonía. Más adelante transporta la progresión armónica un tono ascendentemente, movimiento con el cual se transporta a la tonalidad de *Maiden voyage*.

MAIDEN VOYAGE/EVERYTHING IN ITS RIGHT PLACE

SCORE

HERBIE HANCOCK/RADIOHEAD
ROBERT GLASPER

Tonalidad original

C D^bMAJ⁷(^{b5}) E^{bb}/⁹ C D^bMAJ⁷(^{b5}) E^{bb}/⁹



Tonalidad transportada

D E^bMAJ⁷(^{b5}) F^b/⁹ E^b D E^bMAJ⁷(^{b5}) F^b/⁹



Figura 14 Transcripción parte A melodía de *Maiden voyage / Everything in its right place*

Más adelante el pianista introduce la melodía del tema *Maiden voyage*, la cual estaría en su tonalidad original. A continuación, mantiene la melodía de *Maiden voyage* esta vez sobre la armonía de *Everything in its right place*:

MAIDEN VOYAGE/EVERYTHING IN ITS RIGHT PLACE

SCORE HERBIE HANCOCK/RADIOHEAD
ROBERT GLASPER

Melodía de Maiden Voyage

The score shows the melody of Maiden Voyage in 4/4 time. The first line of music is in D major, with chords D, E^bMAJ^{7(b5)}, F^{6/9}, E^b, D, E^bMAJ^{7(b5)}, and F^{6/9}. The second line shows the melody continuing with chords C, D^bMAJ^{7(b5)}, E^{b6/9}, and then two endings: 1. C, D^bMAJ^{7(b5)}, E^{b6/9}; 2. C, D^bMAJ^{7(b5)}, E^{b6/9}. A small '5' is written below the first line.

Figura 15 Transcripción melodía de *Maiden voyage* sobre *Everything in its right place*

A continuación Glasper retoma la melodía del coro de *Everything in its right place* en su tonalidad original y posteriormente realiza algunos cambios en la armonía:

MAIDEN VOYAGE/EVERYTHING IN ITS RIGHT PLACE

SCORE HERBIE HANCOCK/RADIOHEAD
ROBERT GLASPER

Melodía y armonía original

The score shows the original melody and harmony of Maiden Voyage in 4/4 time. The first line of music is in C major, with chords C, D^bMAJ^{7(b5)}, E^{b6/9}, F, C, D^bMAJ⁷, and E^{b6}. The second line shows two rearranged versions: Rearmonización 1 with chords B^bMAJ⁷, D^bMAJ⁷, G^bMAJ^{7(#11)}, GMI^{7(ADD9)}; and Rearmonización 2 with chords B^bMIN⁷, D^bMAJ⁷, E^bMA^{7(ADD9)}, and F[#]MAJ⁷. A small '5' is written below the first line.

Figura 16 Transcripción *Maiden Voyage / Everything in its right place* rearmonización

Como se puede observar, Glasper rearmoniza la progresión armónica utilizando armonía modal. Usa principalmente dos calidades de acordes, “maj7” y “min7”, agregando algunas tensiones a cada acorde. Se puede apreciar que el pianista aparentemente no sigue ninguna lógica tonal funcional, pues la manera en que rearmoniza la progresión, a simple vista, no parece ser diatónico (que pertenece a una tonalidad). Esto al momento de pensar como

una progresión armónica en sí, pero si se observa a cada acorde de manera independiente, estos son reemplazados a través de intercambios modales o incluso tonales funcionales. Por ejemplo, en la primera rearmonización, el F es reemplazado por el IV que es Bb. El segundo acorde, C, es reemplazado por el segundo grado bemol mayor (bII), o sea Dbmaj7 (#11), el cual es un intercambio modal con C frigio (que es el tercer modo de la escala mayor). El tercer acorde, al igual que el primero, re bemol (Db) es reemplazado por el IV sol bemol (Gb). Por último, el acorde Eb es reemplazado por el iii, o sea, sol menor (Gm).

Por otro lado, se puede observar esta nueva progresión armónica de una manera diferente. Por lo general Glasper genera sus progresiones armónicas utilizando una combinación de saltos interválicos, en su mayoría, de terceras menores, terceras mayores, tonos y semitonos, usando apenas dos calidades de acordes como se mencionó anteriormente (maj7 y min7).

Tomando lo anterior en cuenta, como se observa en la segunda rearmonización, cambia el primer acorde como lo hizo anteriormente, el F con su cuarto grado Bb, a partir de este haciendo un intervalo de tercera menor, hacia Db, luego un intervalo de un tono, Eb, y por último otro intervalo de tercera menor hasta fa sostenido (F#).

2.2. *Beatrice*: Uso de *line cliché*

Un *line cliché* es un movimiento de voces cromático que puede ser ascendente o descendente. La voz que se mueve puede estar por encima, en medio o debajo de un acorde estático, aunque en ocasiones pueden moverse todas las voces (Tesseract, 2017).

Beatrice es el sexto tema del álbum *In my element*, en esta ocasión Robert Glasper trae de vuelta una composición del saxofonista Sam Rivers en una versión totalmente renovada pero manteniendo el espíritu de la original. Esto es algo que Glasper acostumbra hacer desde trabajos anteriores, adaptar *standards* de jazz a su estilo, cambiando métricas y armonías. Este caso no es la excepción, pues empieza con el cambio de métrica que realiza, alterando el

4/4 a 7/4, adaptando la melodía y cambiando la progresión armónica con un *line cliché* en la línea del bajo.

BEATRICE

SAM RIVERS
ROBERT GLASPER

SCORE

Progresión Original

The image shows a musical score for 'Beatrice' in 7/4 time. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Progresión Original' and contains four measures with chords: F^{MAJ7}, G^{bMAJ7(911)}, F^{MAJ7}, and E^{bMAJ7}. The bottom staff is labeled 'Line Cliché' and contains four measures with chords: C^{7sus}, D^{bMAJ7}, D^{MIN7}, and E^{bMAJ7}. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat (Bb).

Figura 17 *Beatrice* progresión original y *line cliché*

BEATRICE

SAM RIVERS
ROBERT GLASPER

SCORE

Original

The image shows a musical score for 'Beatrice' in 7/4 time. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Original' and contains a melody line with four measures. Above the notes are chords: F^Δ, G^{bΔ+4}, F^Δ, and E^{bΔ+4}. The bottom staff is labeled 'Glasper' and contains an adapted accompaniment line with four measures. Above the notes are chords: C^{7sus}, D^{bMAJ7}, D^{MIN7}, and E^{bMAJ7}. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat (Bb).

Figura 18 Transcripción de *Beatrice* melodía original y adaptación de Robert Glasper

Más adelante re armoniza la siguiente progresión de acordes mediante una línea ascendente del bajo, que se mueve por tonos.

SCORE

BEATRICE

SAM RIVERS
ROBERT GLASPER

Original

The image shows two musical staves for the piece 'Beatrice'. The top staff, labeled 'Original', is in 3/4 time and features a melody with four measures. Above the notes are the chords D-7, EbΔ, D-7, and Bb-7. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it in the fourth measure. The bottom staff, labeled 'Glasper', is in 7/4 time and shows a rearranged harmonic progression for the same melody. The chords are D MIN7, E MIN7, Gb MAJ7(9,11), and Ab7sus. The melody is written in a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Glasper

Figura 19 Transcripción rearmonización de progresión armónica de *Beatrice*

Como se puede observar, Glasper vuelve a usar el recurso anteriormente visto. Esta vez utiliza unos saltos de intervalos de un tono, dándole sentido a la progresión por la simetría de esta.

2.3. Afro blue: Intercambio Modal

Afro blue es la segunda pista y una de las más icónicas del disco de Robert Glasper *Experiment*. El tema es una versión renovada del clásico del percusionista Mongo Santamaría de 1956, junto con la letra de la versión de Abbey Lincoln de 1958.

El tema original está escrito en 3/4, en la tonalidad de Ab, con la forma AB de 32 compases.

SCORE

AFRO BLUE

MONGO SANTAMARIA

The image displays a musical score for 'Afro Blue' by Mongo Santamaria. The score is written in 4/4 time and features two sections, A and B. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Section A (measures 1-12) and Section B (measures 13-29) both feature a consistent harmonic progression: F^{MIN}7, G^{MIN}7, A^bMAJ⁷, G^{MIN}7, and F^{MIN}7. The bass line in both sections consists of a sequence of notes: E^b, D^b, E^b, and F^{MIN}7. The melody in section A is a simple, rhythmic line, while section B features a more complex, syncopated melody. The score is presented on ten staves, with measures 1-12 in section A and measures 13-29 in section B.

Figura 20 *Afro blue* versión original

En esta nueva versión de *Afro blue* se encuentran cambios significativos en cuestión a la métrica y la armonía. Para empezar, el arreglo de Glasper adapta la melodía original que está escrita en 3/4 a 4/4.

SCORE

AFRO BLUE

MONGO SANTAMARIA

A

ROBERT GLASPER

A

Flute

Figura 21 Transcripción de *Afro blue* versión de Robert Glasper

Para la parte A, Glasper cambia el ritmo armónico a dos compases, pero reemplazando y añadiendo acordes a la progresión original. En primer lugar cambia el acorde de Fm (vi) por el de Cm (iii) y el Ab (I). En segundo lugar intercambia el Ab (I). En el siguiente compás reemplaza el Gm (vii) por el Eb y por el acorde de Db (VI). Más adelante, Glasper agrega dos compases más con la misma progresión, acompañados de una melodía que responde a la melodía original, interpretado por una flauta. En los siguientes compases se utiliza la misma progresión para reemplazar la otra melodía, cambiando el primer acorde Cm11 por Gm:

AFRO BLUE

ORIGINAL

[A] F_{MIN}^7 G_{MIN}^7 $A^b_{MAJ}^7$ G_{MIN}^7 F_{MIN}^7

REARMONIZACION

[A] C_{MIN}^{11} $A^b_{MAJ}^7$ $E^b_{MAJ}^7$ $D^b_{MAJ}^7$ $A^b_{MAJ}^7$ F_{MIN}^9 $E^b_{MAJ}^7$ $D^b_{MAJ}^7$ C_{MIN}^{11}

Flute

ORIGINAL

E^b D^b E^b F_{MIN}^7

REARMONIZACION

G_{MIN}^{11} $A^b_{MAJ}^7$ $E^b_{MAJ}^7$ $D^b_{MAJ}^7$ $A^b_{MAJ}^7$ F_{MIN}^9 $E^b_{MAJ}^7$ $D^b_{MAJ}^7$ C_{MIN}^{11}

Flute

Figura 22 Transcripción y comparación de *Afro blue* versión original y Glasper parte A

Todos estos cambios que se realizan en esta primera parte, los cuales son de menor a mayor en su mayoría, le dan al tema una sonoridad y carácter que se inclina más hacia lo cálido o alegre, a diferencia del tema original el cual gracias a sus acordes menores, tomaba un carácter más oscuro.

A continuación en la parte B, igual que la anterior, se reduce el ritmo armónico a dos compases en lugar de cuatro. El primer cambio que realiza es en el acorde de Fm, el cual cambia por su relativo mayor, Ab. El siguiente acorde, Gm, lo mantiene como en el original. Más adelante, el Ab (I) lo cambia por un Em y el Gm (vii) por un Eb. Para la siguiente parte, mantiene el Ab (I) reemplazando al Eb (V) del original, Después el Db (IV) y el Eb (V) por Fm (vi) y Gm (vii) respectivamente, terminando con C (I) en lugar Fm, el cual funciona como otra tónica una tercera mayor ascendente. A continuación repite lo mismo, pero esta vez concluye añadiendo un compás de 2/4 para los acordes Fm y Gm, y termina con el acorde de Db (IV) reemplazando al Fm (vi):

AFRO BLUE

ORIGINAL

Musical notation for the original Afro Blue piece, showing two staves with chords FMIN7, GMIN7, A♭MAJ7, GMIN7, and FMIN7.

REARMONIZACION

Musical notation for the reharmonized Afro Blue piece, showing a single staff with chords A♭MAJ7, GMIN7, EMI¹¹, E♭MAJ7, A♭MAJ7, GMIN7, EMIN7, and E♭MAJ7.

ORIGINAL

Musical notation for the original Afro Blue piece, showing two staves with chords E♭, D♭, E♭, and FMIN7.

REARMONIZACION

Musical notation for the reharmonized Afro Blue piece, showing two staves with chords A♭MAJ7, FMI7, GMI7, C/E, A♭MAJ7, D⁷⁽⁹⁾, FMIN7, GMI7, and D♭MAJ7.

Figura 23 Transcripción y comparación de *Afro blue* versión original y Glasper parte B

2.4. *Jesus children / I don't even care*: Nota Pedal

La nota pedal se la conoce como aquella que se mantiene presente durante toda una progresión armónica, por lo general esta se encuentra en el bajo, sin embargo hay quienes prefieren ubicarla en las voces superiores de los acordes generando *voicings* o calidades de acorde inusuales (Devesa, 2009). Robert Glasper ocupa bastante este concepto en sus composiciones hasta el punto de ser algo ya característico de su sonido.

Utiliza esta herramienta musical en muchas canciones a lo largo de toda su discografía, a continuación se ha apartado un par de ejemplos de dos de sus temas de distintos álbumes.

El primer ejemplo del uso de esta herramienta se encuentra en la introducción del tema *Jesus children* del álbum *Black radio II*, el cual es una versión del exitoso tema del pianista Stevie Wonder.

SCORE

JESUS CHILDREN

STEVIE WONDER
ROBERT GLASPER

G^{M11} D^{M11} E^bMAJ⁷ F^{SUS}² G^{M11} D^{M11} E^bMAJ⁷ F^{SUS}²

Figura 24 Transcripción *Intro* de *Jesus children*

Como se puede apreciar, el pianista mantiene la nota C durante toda la progresión armónica, mientras el bajo se mueve a través de la escala de Gm, agregando de esta manera tensiones a los diferentes acordes.

Como segundo ejemplo está el tema inédito de Glasper, “I don’t even care”, del álbum *Covered*. En esta ocasión el pianista juega con dos notas como pedal, las cuales posiciona en medio de las voces, generando de igual forma, *voicings* con una sonoridad algo más contemporánea y apegados al estilo *hip-hop*.

I DON'T EVEN CARE

ROBERT GLASPER

The musical score for "I Don't Even Care" by Robert Glasper is presented in two staves. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The top staff contains the melody, and the bottom staff contains the bass line. The chords are: Dsus (above the first measure), C^b (above the second measure), B²_{sus}/F# (below the first measure), and B^b_{MAJ} (below the second measure). The melody consists of quarter notes and eighth notes, while the bass line consists of quarter notes.

Figura 25 Transcripción progresión armónica de *I don't even care*

En esta ocasión, Glasper consigue una sonoridad minimalista por la poca cantidad de voces con las que construye sus acordes.

Capítulo III: Arreglos y composiciones

3.1. Arreglo: *So what / Everybody wants to rule the world*: Sistema de tónicas

Para este primer arreglo se utilizó el concepto de Robert Glasper de hacer un *medley* entre dos canciones: *Maiden voyage* de Herbie Hancock y *Everything in its right place* de Radiohead.

Al igual que el pianista, se optó por ocupar una canción de *jazz* modal, *So what*, del trompetista Miles Davis, y el tema *Everybody wants to rule the world* del grupo británico de *pop rock* Tears for Fears. Mírese el anexo 3-5 para observar el *lead sheet* completo.

So what es un tema modal que se caracteriza por ocupar apenas dos acordes y una línea de bajo de las más icónicas y reconocibles de la historia del *jazz*. Este tema está D dórico y modula a Eb dórico en la parte B.

“Everybody wants to rule the world” es el tercer tema del álbum *Songs From The Big Chair* de 1985 de la banda británica Tears For Fears. El tema está en la tonalidad de D, está escrito en 12/8 tiene forma AB.

Este arreglo tiene forma AABAC. Para la parte A, se ocupó la armonía y la tonalidad del tema del grupo británico y se adaptó la línea de bajo del tema de

Davis. Además se mantuvo el *riff* (término que se le da a una idea rítmica o melódica repetitiva, principalmente en la guitarra) de guitarra original de *Everybody wants to rule the world*.

SO WHAT/EVERYBODY WANTS TO RULE THE WORLD

SCORE MILES DAVIS/TEARS FOR FEARS

riff de guitarra JOAN LOMAS

A

línea de bajo de *So what*

B

7

Figura 26 Arreglo *So what / Everybody wants to rule the world* Parte A

En la parte B, se moduló un medio tono ascendientemente manteniendo la idea original del tema de Miles Davis y se añadió la melodía del tema de Tears for Fears.

2
B SO WHAT/EVERYBODY WANTS TO RULE THE WORLD
 melodía de *Everybody wants to rule the world*

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 11 to 14, and the second system covers measures 15 to 18. Each system includes a vocal line (S), a piano accompaniment (P), and a bass line (BA22). The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of eighth notes and chords, with chord changes from B \flat to A \flat . The bass line provides a steady accompaniment. The score is divided into two systems, with measures 11-14 and 15-18.

Figura 27 Arreglo *So what / Everybody wants to rule the world* Parte B

La A' vuelve a la tonalidad principal y se mantiene la melodía de *Everybody wants to rule the world*.

SO WHAT/EVERYBODY WANTS TO RULE THE WORLD 3

A melodía de *Everybody wants to rule the world*

tonalidad original

19

23

Figura 28 Arreglo *So what / Everybody wants to rule the world* Parte A'

Para la parte C se ocupó la melodía y la armonía del coro de *Everybody wants to rule the world* pero re armonizándolo utilizando el recurso de sistema de tónicas. Para la primera parte, o sea los primeros cuatro compases, se utilizó la progresión de acordes original.

SO WHAT/EVERYBODY WANTS TO RULE THE WORLD

Melodía de *Everybody wants to rule the world*

The figure shows a musical score for the song 'So What / Everybody wants to rule the world'. It features a melody line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Below the melody are two harmonic progressions. The first, labeled 'Rearmonización', consists of four measures with chords E^{MIN}7, F#^{MIN}7, G#^{MIN}7, and F#^{MIN}7. The second, labeled 'Progresión original', consists of four measures with chords E^{MIN}7, F#^{MIN}7, G, and F#^{MIN}7. The original progression's second measure (F#^{MIN}7) is crossed out with diagonal lines, and the third measure (G) is also crossed out with diagonal lines.

Figura 29 Arreglo *So what / Everybody wants to rule the world* Parte C primera progresión armónica

La segunda progresión de la parte C se la rearmonizó utilizando el recurso de sistemas de tónicas. La progresión original que es mi menor (E^{MIN}), fa sostenido menor (F#^{MIN}), sol mayor (G), la mayor (A) y la sobre re (A/D) fue reemplazada con un sistema de tónicas por tonos desde E^{MIN}, luego F#^{MIN}, sol sostenido menor (G#^{MIN}), la sostenido menor (A#^{MIN}) y C^{MIN}, continuando con la melodía del tema de la banda británica.

SO WHAT/EVERYBODY WANTS TO RULE THE WORLD

Melodía de *Everybody wants to rule the world*

The figure shows a musical score for the song 'So What / Everybody wants to rule the world'. It features a melody line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Below the melody is one harmonic progression labeled 'Progresión original'. It consists of four measures with chords E^{MIN}7, F#^{MIN}7, G, and F#^{MIN}7. The second measure (F#^{MIN}7) is crossed out with diagonal lines, and the third measure (G) is also crossed out with diagonal lines.

Figura 30 Arreglo *So what / Everybody wants to rule the world* Parte C segunda progresión armónica

3.2. Arreglo *Nardis*: Uso de *Line cliché* e intercambio modal

Para este arreglo se optó por los recursos de *line cliché* e intercambio modal como fueron encontrados en el análisis. El tema *Nardis* pertenece al trompetista Miles Davis. El tema tiene como forma AABA y está en la tonalidad de G. La canción tiene un carácter oscuro, por el uso de acordes menores. Sin embargo, con las técnicas de intercambio modal que utiliza Robert Glasper, se le dio un carácter algo diferente al rearmar algunos acordes, consiguiendo un sonido más alegre como Glasper consigue hacer con *Afro blue*.

El arreglo está sobre la forma original de *Nardis*. Empieza con un *vamp* (una sección de por lo general cuatro compases, con pocos acordes que funciona como *intro* o interludio) de dos acordes, Dbmaj7 y Dmaj7.

NARDIS

SCORE MILES DAVIS
JOAN LOMAS

Vamp

DbMAJ7 DMAJ7 DbMAJ7 DMAJ7

Figura 31 Arreglo *Nardis vamp*

En la parte A se utilizó un *line cliché* que empieza desde Em y desciende cromáticamente hasta el acorde de Cmaj7 reemplazando al B7 y se aumenta un *kick over time* (un acento que realiza la banda en unísono) en el cuarto tiempo con el acorde de Ebmaj7. En el compás 11 se reemplaza al Emaj7 por el Dbmaj7 y Dmaj7 del *vamp* y se repite la parte A para pasar a la segunda casilla y la parte B.

line cliché

A

5

9

Figura 32 Arreglo *Nardis* Parte A

En la parte B se reemplaza los acordes de Am por un Amaj7 y el Fmaj7 por Dmaj7. Y en los siguientes compases se puso un ii-V-I a Amin7. Luego vuelve a la última A que es igual a las anteriores y termina con el *vamp* del principio.

B

14

18

22

26

30

vamp

Figura 33 Arreglo *Nardis* Parte B

3.3. Composición *MissMatch*: Uso de nota pedal

En la siguiente composición se incorporó el recurso de nota pedal como lo hace el Robert Glasper.

El tema está en la tonalidad F. La forma es: Intro AABACD. Para la introducción se escribió un *riff* de guitarra el cual está en 7/8. Este *riff* se mantiene durante toda la parte A del tema funcionando como una nota pedal. La línea de bajo se mueve a través de la escala, generando distintos *voicings*.

MISS MATCH JOAN LOMAS

♩ = 110

INTRO X1: GUITAR ONLY, X2: GTR. & PIANO

riff de guitarra como nota pedal

A

Chord voicings for Part A:

- 5: F_{sus4}, D^b_{MAJ7}(ADD13), A^b_{6/9}, G_{MIN}¹¹
- 9: F_{sus4}, B^b_{sus2}, F_{sus4}/A, D^b_{MAJ7}(ADD13) (1), G^b_{MAJ7}(b11) (2)

Figura 34 Composición *MissMatch* Intro y Parte A

En la parte B se cambia a otra progresión armónica y la métrica modula cambiando la unidad de tiempo a 4/4 durante 8 compases. Para esta progresión armónica, igualmente se ocupó el recurso de sistema de tónicas. Empieza con un B_{min}, luego sube una tercera menor a D_{min}, luego una tercera mayor a F_{min} y finaliza descendiendo un medio todo a E.

Los siguientes cuatro compases empiezan con un Bbmin y continúan con un *line cliché* descendente (D7, Dbmaj, Csus,).

nueva progresión armónica

14

18

FINE

Figura 35 Composición *MissMatch* Parte B

Luego modula otra vez a 7/8 y entraría la última A para comenzar los solos sobre C, D, y finalizar el tema desde el *Capo* hasta el *FINE* en la B.

The image shows a musical score for the 'Miss Match' section of solos. It is divided into three main sections: A, C, and D.

- Section A:** Starts at measure 22. The first staff contains notes with chords F_{SUS4} , $D^b_{MAJ7(ADD13)}$, $A^{b6/9}$, and G_{MIN}^{11} . The second staff contains notes with chords F_{SUS4} , B^b_{SUS2} , F_{SUS4}/A , and $G^b_{MAJ7(11)}$.
- Section C:** Starts at measure 30, marked 'SOLO'. It contains two staves of whole rests. Above the first staff are the chords F_{SUS4} , $D^b_{MAJ7(ADD13)}$, $A^{b6/9}$, and G_{MIN}^{11} . Above the second staff are the chords F_{SUS4} , B^b_{SUS2} , F_{SUS4}/A , and $G^b_{MAJ7(11)}$. The section ends with a double bar line and a 4/4 time signature.
- Section D:** Starts at measure 38, marked 'SOLO'. It contains two staves of whole rests. Above the first staff are the chords B^b_{MIN7} , D^b_{MIN6} , F_{MIN7} , and E_{MAJ7} . Above the second staff are the chords B^b_{MIN7} , $D^{7(9)}$, D^b_{MAJ7} , C_{SUS4} (with a first ending bracket), and C_{SUS4} (with a second ending bracket). The section ends with a double bar line, a 7/8 time signature, and the instruction 'D.S. AL FINE'. Below the staff, it says 'ON CUE' and 'FIRST SOLO ON C, SECOND SOLO ON D'.

Figura 36 Composición *MissMatch* sección de solos

3.4. Composición *Better Place*: Uso de sistema de tónicas y nota pedal

La siguiente composición está en la tonalidad de Eb, tiene como forma Intro ABCD y está escrita en 4/4.

La *Intro* funciona como nota pedal para la parte A y B. En el compás 9 de la introducción se incorporó un modulación de negra con punto y se usó una

progresión tonal funcional (Cmin – D7alt – Ebmaj). Esta misma modulación está presente al final de la sección A y B.

SCORE **BETTER PLACE** JOAN LOMAS ARRANGER

INTRO Nota pedal

Modulación métrica

5 **A** G MIN¹¹ A^b MAJ⁷⁽⁹¹¹⁾ G MIN¹¹ A^b MAJ⁷⁽⁹¹¹⁾

11 Modulación métrica G MIN¹¹ A^b MAJ⁷⁽⁹¹¹⁾ C MIN⁷ D^{7ALT} E^b MAJ⁷

15 To CODA

OPEN SOLOS G MIN¹¹ A^b MAJ⁷⁽⁹¹¹⁾ G MIN¹¹ A^b MAJ⁷⁽⁹¹¹⁾

20 Modulación métrica G MIN¹¹ A^b MAJ⁷⁽⁹¹¹⁾ C MIN⁷ D^{7ALT} E^b MAJ⁷

24 D.S. AL CODA

Figura 37 Composición *Better place* intro, parte A y B

Para la parte C se cambia la progresión armónica a una modal. Y se hacen diferentes saltos de tónicas. Empieza en Emaj7 luego baja una quinta bemol

hacia Bbsus luego una tercera menor hasta Gbsus y luego otra tercera bemol hasta Ebmaj7.

El primer solo será en B y el segundo en D y *Fine*.

The image shows two parts of a musical score for 'Better Place'. Part C (measures 29-33) is in G major with a key signature of two flats (Bb, Eb). It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Chords are E MAJ7, Bb sus, Gb sus, and Eb MAJ7. Part D (measures 37-41) is in D major with a key signature of two flats (Bb, Eb). It shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. Chords are E MAJ7, Bb sus, Gb sus, and Eb MAJ7.

Figura 38 Composición *Better place* Parte C y D

Al final, se interpretaron estas dos composiciones y dos arreglos en un recital, con un formato de cuarteto de jazz. El objetivo fue darle una estética de *hip-hop* acústico y orgánico para los temas, tal cual lo hace Robert Glasper en su disco *Covered*. Al igual que Glasper, no se utilizaron *samplers* ni sintetizadores. Más bien, todos los sonidos fueron ejecutados en escena, cumpliendo de esta forma el objetivo

Capítulo IV Conclusiones y recomendaciones

Al terminar esta investigación se ha llegado a varias conclusiones. En primer lugar, los temas analizados de Robert Glasper, están dentro del género *jazz* y *hip-hop*. Después de haberlos analizado, se concluyó la manera en la que Glasper mezcla ambos géneros. El pianista utiliza recursos armónicos típicos del *jazz* en sus composiciones o arreglos de *hip-hop*. Recursos como sistemas de tónicas, *line cliché*, intercambio modal y nota pedal.

Lo que diferencia a Glasper del resto de músicos es la manera sutil en la que utiliza estas herramientas armónicas. Pues como se puede observar, estas herramientas son de lo más comunes, pero es la innovadora forma en la que Glasper las utiliza en sus arreglos la que lo caracterizan. Por ejemplo con los sistemas de tónicas. Robert Glasper en lugar de crear progresiones armónicas simétricas como comúnmente se hace, por intervalos de terceras, segundas, y otras. Glasper mezcla los diferentes intervalos dejando de pensar en una simetría coherente y más bien escribiendo a favor de la melodía.

Lo mismo se puede ver reflejado con el *line cliché*, los intercambios modales y las notas pedales, pues estos no tienen una lógica tonal funcional, sino que funcionan a favor de la melodía.

En conclusión esta investigación ha sido un aporte positivo para el *jazz* y el *hip-hop* contemporáneo, en cuanto nuevas maneras de implementar recursos armónicos de un género al otro, para crear un sonido o estilo nuevo.

Las dificultades que se presentaron al momento de realizar esta investigación fueron principalmente con las transcripciones de las obras.

Glasper utiliza un lenguaje musical sofisticado el cual es difícil de analizar. Para poder analizar su armonía o sus progresiones armónicas se recomienda empezar por escuchar detenidamente las voces por separado. Primeramente las voces graves o los bajos. Posteriormente identificar las voces superiores, de esta manera se generará un espectro abstracto de los acordes. Esto servirá

como guía para descubrir el resto de notas o voces que componen el *voicing* y el acorde en sí, para su posterior análisis.

Para un futuro, se podría ampliar esta investigación apuntando a las características melódicas del pianista. Indagando más en la técnica del mismo, en su improvisación y en su sonido.

Referencias

- AAJ Staff. (21 de Abril de 2003). *All About Jazz*. Obtenido de Robert Glasper: Mood: <https://www.allaboutjazz.com/mood-robert-glasper-blue-moon-review-by-aaj-staff.php>
- Adams, K. (2015). The musical analysis of hip-hop. *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge University, Cambridge.
- Adler, D. (1 de noviembre de 2005). *Jazz Times*. Obtenido de Robert Glasper: Canvas: <https://jazztimes.com/reviews/albums/robert-glasper-canvas/>
- Birchmeier, J. (2019). *All Music*. Obtenido de Nelly biography: <https://www.allmusic.com/artist/nelly-mn0000861351/biography>
- BRL Theory. (29 de Abril de 2018). *brltheory*. Obtenido de THE DILLA FEEL: <https://www.brltheory.com/analysis/dilla-part-i-history-j-dilla-the-soulquarians/>
- Collar, M. (2019). *All Music*. Obtenido de Robert Glasper: <https://www.allmusic.com/artist/robert-glasper-mn0000288985/biography>
- Devesa. (2 de septiembre de 2009). *El sapo sabio*. Obtenido de Nota Pedal: <https://www.elsaposabio.com/musica/?p=1776>
- Doble, S. (29 de Octubre de 2013). *Jazzline*. Obtenido de Robert Glasper Experiment: Black Radio 2: <https://news.jazzline.com/reviews/albums/robert-glasper-experiment-black-radio-2/>
- English Club. (1997). *English Club*. Obtenido de History of Hip-Hop music: <https://www.englishclub.com/vocabulary/music-hip-hop.htm>
- Erlewine, S. (2019). *All music*. Obtenido de Eminem biography: <https://www.allmusic.com/artist/eminem-mn0000157676/biography>

- Hunter, J. (8 de Junio de 2007). *All About Jazz*. Obtenido de Robert Glasper: In My Element: <https://www.allaboutjazz.com/in-my-element-robert-glasper-blue-note-records-review-by-j-hunter.php>
- Kellman, A. (2019). *All Music*. Obtenido de August Greene Biography: <https://www.allmusic.com/artist/august-greene-mn0003708757/biography>
- Knox, G. (2017). Evolution of Harmonic Language Within Hip-Hop Music. *Closing the Gap: An Analysis of the Musical Elements Contributing to Hip-Hop's Emergence*. Murray State University, Murray.
- May, C. (29 de Septiembre de 2005). *All About Jazz*. Obtenido de Robert Glasper: Canvas: <https://www.allaboutjazz.com/canvas-robert-glasper-blue-note-records-review-by-chris-may.php>
- May, C. (1 de Agosto de 2007). *All About Jazz*. Obtenido de Robert Glasper: In My Element: <https://www.allaboutjazz.com/in-my-element-robert-glasper-blue-note-records-review-by-chris-may.php>
- Moore, M. (18 de Junio de 2015). *Pitchfork*. Obtenido de Robert Glasper Trio Covered: <https://pitchfork.com/reviews/albums/20573-covered/>
- Morin, S. (16 de Febrero de 2018). *CBCMusic*. Obtenido de The convergence of jazz and hip-hop, from Louis Armstrong to Kendrick Lamar: <https://www.cbcmusic.ca/posts/19652/jazz-meets-hip-hop-badbadnotgood-kendrick-lamar>
- Regen, J. (22 de Diciembre de 2016). *Keyboard*. Obtenido de Interview: Robert Glasper: <https://www.keyboardmag.com/artists/interview-robert-glasper>
- Verity, M. (28 de Enero de 2019). *ThoughtCo*. Obtenido de An Introduction to Jazz Music: <https://www.thoughtco.com/an-introduction-to-jazz-music-2039582>
- Woodard, J. (1 de Noviembre de 2009). *Jazz Times*. Obtenido de Robert Glasper: Double Booked: <https://jazztimes.com/reviews/albums/robert-glasper-double-booked/>

ANEXOS



4. Beatrice



PLAY 9 TIMES (♩ = 132)

By Sam Rivers

The main musical score consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). Chords above the staff are: FΔ (above G4), GbΔ+4 (above A4), FΔ (above Bb4), and EbΔ+4 (above G4). The second staff continues with notes: Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), Bb4 (quarter). Chords above are: D-7 (above Bb4), EbΔ (above A4), D-7 (above G4), and Bb-7 (above F4). The third staff has notes: Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), Bb4 (quarter). Chords above are: A-7 (above Bb4), BbΔ (above A4), EØ (above G4), A7+9 (above F4), and D-7 (above E4). The fourth staff has notes: Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), Bb4 (quarter). Chords above are: G-7 (above Bb4), GbΔ+4 (above A4), F-7 (above G4), and GbΔ+4 (above F4). A triplet of three eighth notes (G4, A4, Bb4) is marked with a '3' and a slur.

SOLOS

The solo section consists of four staves, each with a chord diagram above it. The first staff has chords: FΔ, GbΔ+4, FΔ, and EbΔ+4. The second staff has chords: D-7, EbΔ, D-7, and Bb-7. The third staff has chords: A-7, BbΔ, EØ, A7+9, and D-7. The fourth staff has chords: G-7, GbΔ+4, F-7, and GbΔ+4.

For Ending, play last 4 bars
3 times and end on GbΔ+4

© 1967 RIVBEA MUSIC CO.
All Rights Reserved Used By Permission

Figura 39 Anexo 1 Beatrice Sam Rivers

Afro Blue

(Medium Fast)

Mongo Santamaria

The musical score for 'Afro Blue' is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of a main melody and accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked '(Medium Fast)'. The composer is 'Mongo Santamaria'. The score is divided into two sections, A and B. Section A starts with a key signature change to B-flat major. The main melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The solo section is marked '(solos)' and is indicated by a thick line. The score ends with a double bar line.

Chords indicated in the score:

- Section A: Fm⁷, Gm⁷, A_bMaj⁷, Gm⁷, Fm⁷
- Section B: Fm⁷, Gm⁷, A_bMaj⁷, Gm⁷, Fm⁷
- Accompaniment: E_b, D_b, E_b, Fm⁷

Figura 40 Anexo 2 Afro blue Mongo Santamaria

EVERYBODY WANTS TO RULE THE WORLD

Words and Music by
ROLAND ORZABAL, IAN STANLEY
and CHRIS HUGHES

The musical score is written for piano and voice. It begins with an 8-measure introduction in D major, 12/8 time. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase. The main body of the score includes two verses of lyrics. The piano accompaniment consists of a consistent eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. Chord diagrams for A/D and G/D are provided above the vocal line. The score concludes with a final piano accompaniment section.

(INTRO)

A/D G/D (x 4)

A/D G/D A/D G/D

1. Wel - come to your life
2. It's my own de - sign

A/D G/D

There's no turn - ing back ev - en while we
It's my own re - morse help me to de - cide

Copyright © 1985 VIRGIN MUSIC (PUBLISHERS) LTD./10 MUSIC LTD./AMUSEMENTS LTD.
VIRGIN MUSIC (PUBLISHERS) LTD./10 MUSIC LTD. Published in the U.S. and Canada by NYMPH MUSIC INC.

Figura 41 Anexo 3 *Everybody wants to rule the world* Tears for fears pag. 1

(CHORUS)

sleep we will find you act - ing on your help me make the most of free - dom

best and be - hav - iour you turn your back on moth - er na - ture of pleas - ure noth - ing ev - er lasts for ev - er

Eve - ry - bo - dy wants to rule the world.

Chord diagrams: F#m, G, F#m, Em7, F#m, G, A, A/D, G/D, A/D, G/D.

Figura 42 Anexo 4 *Everybody wants to rule the world* Tears for fears pag. 2

2

There's a room where the light won't find you hold-ing hands while the

walls start tumb - ling down when they do I'll be right be - hind you

Chorus: So glad we've almost made it
 So sad they had to fade it
 Everybody wants to rule the world

Instr: ||: G / D / A :||: Bm / C :|| G / A

Intro: (Repeat)

Chorus: I can't stand this indecision
 (x 2) Married with a lack of vision
 Everybody wants to rule the world
 Say that you'll never never never need it
 One headline why believe it?
 Everybody wants to rule the world

Instr: G / D / A / G / D / A

Chorus: All for freedom and for pleasure
 Nothing ever lasts forever
 Everybody wants to rule the world

Intro: (Repeat) - Gtr. Solo

Figura 43 Anexo 5 *Everybody wants to rule the world* Tears for fears pag. 3

SO WHAT/EVERYBODY WANTS TO RULE THE WORLD

SCORE

MILES DAVIS/TEARD FOR FEARS

JOAN LOMAS

The image shows a musical score for two pieces: 'So What' and 'Everybody Wants to Rule the World'. The score is written for guitar, bass, and piano. It begins with a single melodic line for guitar in the key of D minor and 4/4 time. The first system is labeled 'A' and contains two measures of music. The second system contains two measures of music, with guitar chords 'A' and 'G' indicated below the notes. The bass line is written in the bass clef and features a simple rhythmic pattern. The piano part is written in the treble clef and consists of a single line of music. The score is divided into two systems, each with a measure number (3 and 7) at the beginning.

Figura 44 Anexo 6 So what / Everybdy wants to rule the world score pag. 1

2
B

SO WHAT/EVERYBODY WANTS TO RULE THE WORLD

The musical score is arranged in two systems. Each system consists of four staves: a saxophone staff (labeled 'S'), a piano staff (labeled 'P'), a piano staff (labeled 'P'), and a bass staff (labeled 'BASS'). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The first system begins at measure 11, and the second system begins at measure 15. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes and chords, with specific chord voicings for B^b and A^b. The bass part provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

Figura 45 Anexo 7 *So what / Everybody wants to rule the world* score pag. 2

4
C SO WHAT/EVERYBODY WANTS TO RULE THE WORLD

5

E MIN⁷ F# MIN⁷ G# MIN⁷ F# MIN⁷

BASS

27

5

E MIN⁷ F# MIN⁷(9 11) G# MIN⁷(9 11) A# MIN⁷(9 11) C MIN⁷(9 11)

BASS

31

Figura 47 Anexo 9 So what / Everybody wants to rule the world score pag. 4

MISS MATCH

JOHN LOMAS

J-110

INTRO

5

9

14

18

22

26

30

34

Figura 48 Anexo 10 *MissMatch* score pag. 1

MISS MATCH

The image shows a musical score for a piece titled "MISS MATCH". It consists of two staves of music in 4/4 time, with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff starts at measure 32 and contains four measures of whole notes with the following chords: Bb MIN7, Db MINb, F MIN7, and E MAJ7. A "SOLO" instruction is placed above the first measure. The second staff starts at measure 42 and contains five measures. The first three measures have whole notes with chords Bb MIN7, D 7(b9), and Db MAJ7. The fourth and fifth measures are marked with a "C" and "2" above them, indicating a solo on the C instrument. The staff ends with a double bar line and the instruction "D.S. AL FINE". Below the second staff, there is a note: "FIRST SOLO ON C, SECOND SOLO ON D ON CUE".

Figura 49 Anexo 11 *MissMatch* score pag.2

Link recital final:

<https://drive.google.com/drive/folders/1okZTlwM0vT6XWlEqJT9zNPbBFzo77ERw?usp=sharing>

