



ESCUELA DE MÚSICA

COMPOSICIÓN DE TRES SOLOS, UTILIZANDO EL LENGUAJE MUSICAL
DE JORGE PARDO A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE TRANSCRIPCIONES,
EJECUTADOS EN UN RECITAL FINAL.

Autora

María Isabel Pacheco Valarezo

Año
2019



ESCUELA DE MÚSICA

COMPOSICIÓN DE TRES SOLOS, UTILIZANDO EL LENGUAJE MUSICAL
DE JORGE PARDO A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE TRANSCRIPCIONES,
EJECUTADOS EN UN RECITAL FINAL.

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

Leonardo David Eras Córdova

Autor

María Isabel Pacheco Valarezo

Año

2019

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Composición de tres solos, utilizando el lenguaje musical de Jorge Pardo a través del análisis de transcripciones, ejecutados en un recital final, a través de reuniones periódicas con el estudiante María Isabel Pacheco Valarezo, 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".

Leonardo David Eras Córdova
Licenciado en Música Contemporánea
C.I. 1104488281

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Composición de tres solos, utilizando el lenguaje musical de Jorge Pardo a través del análisis de transcripciones, ejecutados en resultado final, del María Isabel Pacheco Valarezo, en el semestre 2019-2, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Carlos Manuel Iturralde Muirragui
Master of Music
C.I.1713281556

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.”

María Isabel Pacheco Valarezo
1726739640

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, maestros, hermanos y amigos, por todo el cariño y fuerza que me han brindado para cumplir mis sueños.

DEDICATORIA

A las nuevas generaciones de
flautistas del Ecuador.

RESUMEN

Este proyecto consiste en la composición de solos para flauta en el género latin jazz, los cuales se basaron mediante el análisis de forma, armónico, melódico y motivico de las transcripciones de los solos de Jorge Pardo en Anomalía de Pies en la Tierra, Río Ancho de Paco de Lucía la versión del álbum 10 de Paco y Nardis de *Miles Davis* la versión de Jorge Pardo en el álbum Las Cigarras Son Quizá sordas. Donde se utilizó un método de investigación documental, la cual ayudó en la recopilación de información del contexto histórico de Pardo. De la misma manera, se desarrolló una breve investigación sobre dichos análisis, la improvisación, solos, lenguaje musical, junto a la historia del jazz y dos sub géneros. Con el objetivo de fundamentar la biografía de Jorge Pardo, la historia del latin jazz con las características de la rumba y el mambo, definiendo a la improvisación, solos, los análisis y composición musical. Analizar y establecer las características de los solos de Pardo específicamente en Río Ancho de Paco de Lucía la versión del álbum 10 de Paco y Nardis de *Miles Davis* la versión de Jorge Pardo en el álbum Las Cigarras Son Quizá sordas. Cuya información nos ayudó en aplicar el material del análisis a solos nuevos en A Night in tunisia y Manteca de Dizzy Gillespie y Mambo Inn de Mario Bauzá, interpretados en un recital final con una banda en vivo.

ABSTRACT

This project consists of the composition of solos for flute in the Latin jazz genre, which were based on the analysis of form, harmonic, melodic and motivic transcriptions of Jorge Pardo's solos in *Anomalía* of Pies en la Tierra, *Rio Ancho* by Paco de Lucía, the version of the album *10* by Paco and Nardis by Miles Davis, the version by Jorge Pardo in the album *Las Cigarras son quizá sordas*. Where a documentary research method was used, which helped in gathering information on the historical context of Pardo. In the same way, a brief investigation was developed on these analyzes, improvisation, solos, musical language, along with the history of jazz and two sub genres, rumba and mambo. In order to base the biography of Jorge Pardo, the history of Latin jazz with the characteristics of rumba and mambo, defining improvisation, solos, analysis and musical composition. Analyze and establish the characteristics of Pardo's solos specifically in Paco de Lucía's *Rio Ancho*, the version of Paco's album *10* and Miles Davis's *Nardis*, Jorge Pardo's version in the album *Las Cigarras son Quizá Sordas*. Whose information helped us to apply the analysis material to new solos in *A Night in Tunisia* and *Manteca* by Dizzy Gillespie and *Mambo Inn* by Mario Bauzá, performed in a final recital with a live band.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1: Fundamentación.....	3
1.1 Jorge Pardo.....	3
1.2 Improvisación.....	4
1.3 Lenguaje Musical.....	4
1.4 Análisis Musical.....	5
1.4.1 Análisis formal.....	6
1.4.2 Análisis armónico.....	6
1.4.3 Análisis melódico.....	6
1.4.4 Análisis <i>motívico</i>	7
1.5 Composición.....	7
1.6 Solos.....	7
1.7 Latin Jazz.....	8
1.7.1 Historia.....	8
1.7.2 Latin jazz Cubano.....	10
Instrumentación común en la música cubana.....	10
1.7.2.1 Mambo.....	11
1.7.2.2 Rumba.....	11
2 Capítulo 2: Análisis.....	12
2.1 Anomalía.....	12
2.1.1 Análisis de formal.....	15
2.1.2 Análisis armónico.....	17
2.1.3 Análisis melódico.....	18
2.1.3.1 Im7.....	18
2.1.3.2 bVi:.....	20
2.1.3.3 Ivmaj7.....	21
2.1.3.4 bIIImaj7.....	23
2.1.3.5 sustituto tritonal dominante del bemol tres s.t. V7/bIII.....	24

2.1.3.6	Im7.....	26
2.1.3.7	bVImaj7.....	27
2.1.3.8	IVmaj7.....	28
2.1.3.9	bIIImaj7.....	29
2.1.3.10	s.t. V7.....	30
2.1.4	Análisis motivico.....	33
2.2	Río Ancho.....	36
2.2.1	Análisis de forma.....	39
2.2.2	Análisis armónico.....	41
2.2.3	Análisis melódico.....	42
2.2.3.1	bIIImaj7.....	42
2.2.3.2	bVImaj7.....	44
2.2.3.3	IIIm7(b5).....	45
2.2.3.4	V7/I.....	47
2.2.3.5	Im7.....	48
2.2.3.6	IVm7.....	49
2.2.3.7	IIIm7 seguido por subV7/VI.....	51
2.2.3.8	IVm7 seguido por V7/bIII:.....	52
2.2.3.9	bIIImaj7.....	56
2.2.3.10	bVImaj7.....	57
2.2.3.11	IIIm7(b5).....	58
2.2.3.12	V7/I.....	59
2.2.3.13	Im7.....	60
2.2.3.14	IVm7.....	61
2.2.3.15	IIIm7 – SubV7/VI.....	62
2.2.3.16	IVm7 – V7.....	62
2.2.4	Análisis motivico.....	63
2.3	Nardis.....	67
2.3.1	Análisis de Forma.....	68
2.3.2	Análisis armónico.....	70
2.3.3	Análisis melódico.....	71
2.3.3.1	I (triada del primer grado).....	71

2.3.3.2	bIIImaj7	73
2.3.3.3	IIIm7(b5) y V7/I	74
2.3.3.4	IIIm7	75
2.3.3.5	IVm7 y bIIImaj7	76
2.3.3.6	bIIImaj7 y V7/I	78
2.3.3.7	IIImaj	81
2.3.3.8	bIIImaj7	82
2.3.3.9	IIIm7(b5)- V7/I	83
2.3.3.10	IIIm7	84
2.3.3.11	IVm7 – bIIImaj7.....	85
2.3.3.12	bIIImaj7 – V7	86
2.3.4	Análisis motivico.	86
3	Capítulo 3: Labor compositiva	91
3.1	A night in Tunisia - Dizzy Gillespie.....	91
3.1.1	Análisis	92
3.2	Mambo Inn	93
3.2.1	Análisis.	94
3.3	Manteca	95
3.3.1	Análisis	96
4	Capítulo 4: Conclusiones.	97
4.1	Conclusiones y Recomendaciones.....	97
	Referencia.....	98
	ANEXOS.....	102

Introducción

El resultado de esta investigación tiene como fin establecer los elementos melódicos, motivicos musicales, que utiliza Jorge Pardo en la flauta para la creación de solis.

En primer lugar Pardo, quien ha sido agalardonado en reconocimiento en Europa y el mundo, por sus composiciones y musicalidad la cual ha brindado en la parte flautística y compositora en el jazz. En la presente se utilizarán las transcripciones de solos de Pardo, los cuales se analizarán de las siguientes formas: análisis formal, análisis melódico y motivico.

Se transcribirán tres solos que Pardo participó tocando la flauta en su grabación, Anomalía de Pies en la Tierra, Río Ancho de Paco de Lucía la versión del álbum 10 de Paco y Nardis de *Miles Davis* la versión de Jorge Pardo en el álbum Las Cigarras Son Quizá sordas, cuyos solos representan habilidad, dedicación y conocimiento musical, armónico y flautístico de Jorge.

Además, la composición de los solis serán sobre temas en el género Látin jazz con sub género en rumba, Night in tunisia la versión de Arturo Sandoval y Manteca de Dizzy Gillespie y Mambo Inn de Mario Bauzá, mambos. Integrando la información de los solos de Jorge y mi creatividad.

Finalmente, el principal propósito de las transcripciones y análisis de los solos de Pardo corroboran al conocimiento y delineamento en el uso de los materiales que Pardo por años ha ido brindando al mundo flautístico el cual atribuye a los flautistas interesados en el jazz.

Objetivo Principal

Analizar los elementos musicales de tres solos de Jorge Pardo, en Anomalía de Pies en la Tierra, Río Ancho de Paco de Lucía la versión del álbum 10 de Paco y Nardis de *Miles Davis* la versión de Jorge Pardo en el álbum Las Cigarras Son Quizá sordas, aplicándolos en la composición de tres solis en el género latin jazz para un recital final.

Objetivos Específicos

- Fundamentar la biografía del Jorge Pardo, la historia del latin jazz con las características de la rumba y el mambo, definiendo a la improvisación, solos, los análisis y composición musical.
- Analizar y establecer las características de los solos de Pardo específicamente en Río Ancho de Paco de Lucía la versión del álbum 10 de Paco y Nardis de *Miles Davis* la versión de Jorge Pardo en el álbum *Las Cigarras Son Quizá sordas*.
- Aplicar el material del análisis a solos en *A Night in tunisia* y *Manteca* de Dizzy Gillespie y *Mambo Inn* de Mario Bauzá, interpretados en un recital final.

Capítulo 1: Fundamentación.

1.1 Jorge Pardo.

El artista Jorge Pardo, flautista, saxofonista y compositor. Nace en Madrid, España, en el año 1956 (García, 2013). En el año 2013 fue el primer español nombrado como “Mejor músico de *jazz* europeo” por la Academia de Jazz en Francia, dos años después le otorgaron el Premio Nacional de “Músicas Actuales” entregado por el Ministerio de Cultura, Educación y Deporte (Sanz, 2015). Posteriormente, gana la medalla de oro en Almuñécar, Granada, en un Festival de *Jazz* en la Costa en el año 2016 (Ruiz, 2016). Actualmente, Pardo sigue girando por los cinco continentes, brindando alrededor de 150 presentaciones en teatros, clubes o festivales de *jazz*. Concluyendo su labor con clases maestras y cooperando en escenarios con músicos como *Chick Corea* entre otros (Cotv, 2018, s.p.).

“Saxofonista (Tenor y soprano) y flautista. Reconocido como representante del *jazz* español. Destaca por su estilo mestizo entre *jazz* de raíz y el flamenco.” (España es Cultura, 2015,).

Inicia su formación musical a los catorce años de edad en el Real Conservatorio de Madrid, su motivación por el *jazz* siempre estuvo presente en su formación y brevemente es reconocido nacionalmente en el ámbito nacional. Guiado por Paco de Lucía se involucra en el mundo del flamenco, con quien viaja mundialmente dando conciertos. Participa prestigiosamente en escenarios con varios artistas internacionales en el *jazz*. Por su aporte, es un pionero en el *jazz* fusión, así mismo se lo calificaría como un ícono en el *jazz* flamenco (España es Cultura, 2015).

Pardo, en su trayectoria ha realizado una cantidad de lazos musicales extensos. Su versatilidad e innovación en la música le ha permitido grabar 33 álbumes propios y 38 con grandes intérpretes musicales alrededor del mundo como con *Chick Corea*, *Carles Benavent*, Paco de Lucía, Chano Domínguez, entre otros. Desde el año 1974 ya sea como saxofonista, flautista, arreglista o compositor (Rate your Music, 2019).

El bagaje de Pardo, tanto como intérprete en el flamenco como el jazz y otros géneros, la cantidad de álbumes grabados ya sea como flautista o saxofonista, la composición de sus temas, su experiencia alrededor del mundo en varios escenarios junto a músicos de alto nivel, crea un ícono musical con una riqueza en su labor como artista, el cual permite el desarrollo y curiosidad para la creación de esta tesis.

1.2 Improvisación.

Podría decirse que el impulso de crear música sin previa escritura, con o sin sentido, en tiempo real es la improvisación, esta se puede estudiar o practicar. Desarrollando propias ideas musicales o variar una frase que alguien ya creó y volviéndola tuya (Grau, 2018, s.p.).

La improvisación en el *Jazz* pesa más que en la música clásica, ya que existe libertad del intérprete, la partitura es una guía en este género, sin dejar atrás la importancia de la armonía, aunque varios improvisadores re armonizan algo ya establecido al momento de tocar (Alomar, 2010, pág: 18).

La libertad va de la mano de la imaginación y creatividad de un músico que improvisa, pero existe formalidad con varios métodos para improvisar en varios géneros, como conocer el ritmo, armonía, la clave, vocabulario y color (Ecoosfera, 2018) Guiarse por los padres de la improvisación como con *John Coltrane*, de igual manera en la música popular, fusionada con el *jazz*, etc.

En las improvisaciones de Pardo, se aprecia en conjunto el Flamenco, la fiesta, el *jazz* y creatividad, colores de gitanos del mediterráneo, su experiencia y su amplio lenguaje musical, su rico conocimiento armónico, melódico flautístico que usa.

1.3 Lenguaje Musical.

“La música es el verdadero lenguaje universal” *Carl María Bon Weber*.

El lenguaje se ha ido dividiendo al transcurrir de los siglos, y adaptándose según cada país y continente, la música al igual que el lenguaje ayuda a que los humanos se expresen. Siendo así, existen varios elementos que nos

ayudan a interpretar música de otras personas, al igual que los poemas y los textos. A continuación, se exponen diferentes conceptos sobre el lenguaje musical.

Para empezar, la música se manifiesta de varias maneras, con melodías, ritmos, pulsos, que juntos logran componer una canción, obra, etc. Dichos elementos se los escribe en un pentagrama, con notas, silencios, compases, claves, alteraciones, los cuales nos facilitarán en el entendimiento, escritura, composición e interpretación de la música (González, 2016).

A causa de lo expuesto, la música, como el lenguaje hablado requiere de una pregunta y respuesta para obtener una conversación, por ejemplo, en una sinfonía las flautas preguntan y resuelven o responden los violines, etc. La manera en que se habla influye en el receptor, por el tono, la velocidad, el entusiasmo, la fuerza. Así mismo, la música con métricas, armonía, contrapunto, tonalidad, y forma musical (s.a, 2019).

Además existe un personaje principal que entona la música, el intérprete, el músico. Existen pianistas, flautistas, bajistas, etc. Ellos tocan en conjunto o solos, interpretan partituras o improvisan, se especializan en conservatorios o junto a otros maestros músicos, tocan música académica, clásica, popular o *jazz*, entre otras. Cada intérprete debe conocer los parámetros del lenguaje musical junto a su instrumento, para la ejecución, sea en sus composiciones o las de otros de este siglo o de los pasados (Orlandini, 2012, prf. 8-19).

Después de lo descrito anteriormente, podemos decir que el lenguaje musical engloba las herramientas de la música como la escritura, lectura y vocabulario, para su conocimiento y trascendencia. Además, para el presente trabajo trataremos de entender el vocabulario musical de Jorge Pardo que encierra en sus solos en los temas: Anomalía de Pies en la Tierra, Río Ancho de Paco de Lucía y Nardis de *Miles Davis* que más adelante los analizaremos.

1.4 Análisis Musical

En esta tesis se utiliza el análisis musical para reconocer y definir los materiales que usa Pardo al momento de improvisar.

El análisis musical responde la interrogante, ¿cómo se hizo una obra musical?. La cual abarca el estudio de los materiales, la forma, el estilo y las funciones utilizadas en una composición, la misma que ayuda a obtener un contenido de herramientas para su comprensión (Robles, 2019).

Ian Bent concluye que uno de los principales elementos del análisis debe ser la estructuración de una obra completa, sus partes, movimientos o secciones, sin dejar de lado cada componente de dicha “estructura” y definido de una manera oral o escrita (*Bent*, 1980, pág: 340).

En el análisis musical se pretende profundizar, aclarar y descubrir la estructura de un tema de una manera global y específica, es decir, se demuestra la obra completa, cada movimiento armónico, rítmico y melódico (Robles, 2019, pág:1).

En la presente se abordará un análisis formal, armónico, melódico y motivico los cuales ayudarán en la creación de solis con el lenguaje de Pardo.

1.4.1 Análisis formal.

Define la forma musical en que está estructurada una obra, es decir, la contrucción y definición por secciones de las partes de la obra (Kook, 1994, pág: 116).

1.4.2 Análisis armónico.

Determina el movimiento, relación y ubicación de los acordes usados (Kook, 1994, pág:116).

1.4.3 Análisis melódico.

Denota la función de cada nota en una melodía, la cual, se diferencia entre: la nota que pertenece al acorde, la que no (Martinez, 2019). Las notas ajenas al acorde se les da otra función, las cuales conectan, enriquecen y adornan, cromática o diatónicamente a las notas del acorde, siendo o no diatónicas a la tonalidad. Conocidas como nota de paso, bordadura, anticipación, apoyatura, nota libre, nota blue, retardo y nota escapada (Iglesias, 2019, págs: 1-5).

1.4.4 Análisis *motívico*.

Se encuentra detalladamente la manera en que el compositor utiliza la unidad mínima de expresión, la repetición y variación. Esta ayuda a entender las células rítmicas utilizadas (Bejar, 2010, párr: 9).

1.5 Composición.

En música, fundamentalmente para componer, crear, inventar un nuevo tema se requiere del sentido auditivo, y aunque existen compositores sin estudios, la academia ha brindado varias herramientas básicas conocidas como la altura, timbre, intensidad, duración, melodía, ritmo, claves, contrapunto, instrumentación armonía y reglas establecidas, que el compositor tiene a su favor, dichos elementos ayudan a que los músicos interpreten lo que el compositor desea (Montilla, 2017, pág:1).

Existe una variada manera de componer música, compositores de música académica clásica como Mozart, compositores de música popular como Willie Colón, etc. Las obras musicales se las escribe en partituras, pero también se las ha ido difundiendo de boca en boca (musical, 2018).

Para el presente trabajo, la composición es la capacidad de para componer un *solí* a partir de las herramientas adquiridas del lenguaje musical de Jorge Pardo a través del análisis de sus solos.

1.6 Solos.

En ocasiones la música está estructurada no solo por la melodía principal, si no también juega con los colores propios de los intérpretes en un solo. El solo se caracteriza generalmente por la improvisación o interpretación de una melodía de un solo instrumentista, por ejemplo en una orquesta el pianista toca sobre los acordes de la melodía, una nueva improvisación (Tipos de cosas, 2017). En el *jazz*, el intérprete debe conocer los acordes con su función, escalas y utilizar un lenguaje y dicción para así crear una melodía coherente en su solo (Berendt, s.f.).

De la mano del solo, existe el *solí*, cuya función se la encuentra en un solo en conjunto para los vientos de una banda de *jazz* escrita previamente (Norton,

2019). Los solos de la presente investigación irán en modo de *solí* pero escritos para una flauta travesa.

1.7 Latin Jazz.

En la presente investigación se hace referencia al estudio del *latin jazz*, debido a que los *solís* a escribir están en función de este género musical del cual se necesita conocer sus principios.

1.7.1 Historia

Teniendo al “sabor” del lado de la música cubana, al “*swing*” del *jazz*, influyen al *latin jazz* según el profesor Raúl Fernández, titular de la Universidad de California, en *Irvine* (Albo, 2015, p.106).

Según *Chang*, alrededor de 1940, el valioso compositor y pianista estadounidense *Louis Moreau Gottschalk* (Moya, 2013, pág: 3). Con su cultura arraigada, disfruta de varios conciertos y orquestas que él mismo organizó, celebrados en la Habana, Cuba. (Albo, 2015, p. 106). Fue el primero en fusionar ritmos aforcubanos con música clásica.

Más adelante, “Macho” Frank Grillo y Mario Bauzá, cambian el panorama musical de Estados Unidos. Se conocen en su adolescencia en la Habana, Cuba. Macho y Bauzá, con una trayectoria musical desde niños ya en escenarios, estudios de grabación y empapándose del *jazz* al escuchar radio difusoras estadounidenses viajan a New York en donde conocen a *Dizzy Gillespie*.

Las orquestas de *jazz* “*big bands*” eran muy solicitadas en Estados Unidos, pero Bauzá y Machito no se quedaron atrás, con una orquesta rival a las estadounidenses “*Los Afro-Cubans*” enfocada a la música cubana, son y rumba, enriquecidos por *jazz* tradicional. Orquestada con cinco saxos, tres trompetas, dos trombones, congas, bongó, clave, maracas y güiro en 1942 empezaron con la *Spanish Harlem* en Nueva York. Con músicos de *jazz* como *Bob Woodlen*, *Fred Skerritt*, *Gene Johnson* y *Leslie Johnkins* de Estados Unidos, junto al boricua timbalero y bailarín Ernest Anthony Tito Puente (*Delannoy*, 2001, s.p).

El tema Tanga, fue el primer *jazz* afrocubano, armonía de *jazz* con ritmos cubanos, a partir de este se desencadenaron varios *jam sessions* de los cuales participaban Bauzá, *Gillespie*, *Lester Young* entre otros músicos. Tanga daba la bienvenida a los conciertos, al igual que de fondo sonoro en varios clubes de *Nueva York* y Los Ángeles. El *jazz* afrocubano finalizó con la grabación en 1944 de *Tanga*, el rumbop con *Killer Joe* y el Cubop de *Dizzy Gillespie* con Chano Pozo con *Cubop City*, la cual es la versión *Bebop* de *Tanga*. (Delannoy, 2001).

Por otra parte, Chano Pozo, interpretaba ritmos sagrados en sus congas y cantaba “*abakuás*” y “*yorubas*”, según Delannoy. Al igual que Bauzá, se rodea con *Gillespie*, *Parker* y otros músicos de aquella escena perteneciente al *jazz*. Chano con su desenfadada creatividad en los ritmos cubanos junto al talento de *Gillespie* en la armonía del *jazz*, componen “*Manteca*” (*Musinetwork*, 2013, pág: 5).

Desde La Habana, Chico O’Farril, compositor y arreglista cubano, cuenta sobre los encuentros de músicos interpretando descargas de *standards* de *jazz* y música cubana grabada en los clubes nocturnos alrededor de los años 1940 al 1948. Así se fue integrando y difundiendo al público sin éxito alguno. Tiempo después de las descargas se integró el “*cubibop*”, música cubana con “*Bebop*”, que era integrado por piano, bongó, conga, guitarra, cuatro trompetas y tres cantantes. En esta agrupación formaba parte músicos como Bebo y Chucho Valdés, Cachao, Guillermo Barreto, *Roy Heins*, *Kenny Drew*, Cachao, *Sarah Vaughan*, *Richard Davis* entre otros, músicos cubanos, mexicanos y hasta estadounidenses (Delannoy, 2001).

Actualmente el *jazz* latino comparte más influencias que las del Caribe, extendido tanto en Estados Unidos como en el resto de América y las Antillas con protagonistas como Paquito D’River, Eddie Palmieri, Papo Lucca, Claudio Roditi, Luciana Souza, Hector Martignón, Ray Barretto, Chucho Valdés, Horacio “el Negro” Hernandez, Antonio Sánchez, Danilo Perez, entre otros importantes, que han ido sembrado y dando ejemplo de música alrededor de

sus países y el mundo para a la juventud actual y venidera en latino américa (Leymarie, 2005, págs: 10-12).

1.7.2 Latin jazz Cubano

Intrumentacion común en la música cubana.

El ritmo es esencial en la música cubana, en la sección rítmica, la percusión tocan generalmente las claves pertinentes de la música Cubana, usan timbales con campanas, bongos, maracas, shekeré, claves, guiro. Piano y guitarra con montuno, congas y bajo el “tumbao” (Dreier, 2015, p. 23).

Podemos ver a continuación una sugerencia de un movimiento del montuno del piano. ejemplo de tumbao para el bajo.

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in 2/2 time, key of C minor, and consists of four measures of chords: Cm6, G7, Cm6, G7. The bass part is in 2/2 time, key of C minor, and consists of four measures of a rhythmic pattern: a quarter note, a dotted quarter note, and a half note, with the first note of each measure being an eighth note ahead of the piano part.

Figura 1. Tomado de Dreier, J. 2015 p. 25.

A continuación un ejemplo de tumbado para el bajo. El “tumbao” juega con el ritmo, anticipa a los acordes una negra del anterior compás, esta irregularidad de tener el tiempo uno una negra antes del real crea confusión

The image shows a musical score for bass. The bass part is in 2/2 time, key of C minor, and consists of four measures of a rhythmic pattern: a quarter note, a dotted quarter note, and a half note, with the first note of each measure being an eighth note ahead of the piano part.

Bass line B above suggests a *Cuban, clave-based* approach (cha cha chá, mambo) and is discussed further in the “Cuban, Clave-based Musical Characteristics” chapter.

Figura 2. Tomado de Dreier, J. 2015 p.26.

Cuando se fusionó con el jazz se integró cuerda de vientos: saxofón, trompeta, flauta, etc.

1.7.2.1 Mambo

Se originó del danzón en el año 1938, caracterizado por un ritmo sincopado, resultado de la mezcla de música latino americana con jazz. En el mambo se utilizan saxos unísonos, trompetas y trombones (Ecured, 2019). El mambo usa la misma clave de el son con el tiempo fuerte en el tiempo uno y tres o dos y cuatro, depende del tema y su melodía (Dicciani, 2009, pag: 1).

3-2 Son Clave



Figura 3. Tomado de Dicciani, 2009, p.1

Muestra la crave del son en un compás 2/4 y en uno 2/2.

1.7.2.2 Rumba

La clave de la rumba, así como la clave de la campana del bembé en 6/8, provienen de la música tradicional folclórica de Cuba, La llamaban rumba los afro-cubanos que vivían en los sectores populares desde hace varios siglos, esta herencia se refleja en los intrumentos a mano golpeada como las congas y el cajón, los intrumentos de mano como las claves, shekeré, y sobre todo las voces (Dreier, 2015,pág, 24).



Figura 4. Expone la clave 3:2 de la Rumba. Tomado de Dreier, 2015, p. 24.

La clave de la rumba tiene a diferencia en su clave, una síncopa al final del primer compás.

Con esta corta explicación de dichos subgéneros del *latin jazz*, continuamos con la presentación

2 Capítulo 2: Análisis.

En el siguiente capítulo se realizará un análisis formal, armónico, melódico y motivico de los solos de Jorge Pardo en los temas Anomalía, Rio Ancho y Nardis.

2.1 Anomalía.



Figura 5. Álbum Anomalía - Pies en la Tierra

Anomalía compuesta por Carlos Iturralde, el cual forma parte del cuarto disco con el mismo nombre lanzado en el año 2011. Tema escrito en el género jazz en Ecuador (Albán, 2019). La instrumentación utilizada para este tema fue: bajo eléctrico, Carlos Iturralde; piano, Raimon Rovira; guitarra ; flauta, Jorge Pardo (Franco, s.f.). A continuación la partitura.

Flute

Anomalia

Carlos Iturralde

Intro Electric Bass

A

A \flat maj7 G7 E7 D \flat A \flat maj7 A \flat maj7 E \flat 7

22 D \flat maj7 1 2. piano mp

35 A \flat maj7 B \flat maj7 D \flat maj7 A A \flat maj7 1

piano

42 2. f

50 A \flat maj7 E \flat 7 Fm7 4 1 5 2. 4

B

ff

76

2009

Figura 6. Partitura Anomalia pag 1.

2 Anomalia

84 *p* **3** *subito p* Solo Break

95 *f* **4** 1. **5** 2. **4**

OPEN SOLOS *D^bmaj7*

114 *Fm7*

122 *B^bmaj7* *A^bmaj7* *G^b7(#11)* On Cue

130 **4** 1. **5** 2. **4** *ff*

148

158 *subito p* **3**

167 *subito p* *Fm9* *f*

Figura 7. Partitura Anomalia pag 2.

FASTER (230) Anomalia 3

(band comes in on 3rd repeat)

176

186

trade solos

X4

Fm9 Fm9/E \flat B \flat /D D \flat 6

192

B \flat m11 Fm9 Fm9/E \flat B \flat /D D \flat 7(#11) OPEN

199

On Cue

208

216

224 rit.

Figura 8. Partitura Anomalía pag 3.

2.1.1 Análisis de formal.

El Tema Anomalía, en la bemol mayor, tiene una forma AB con una introducción de nueve compases. A una estructura cuaternaria A B C D continuación se puede observar las formas asimétricas de cada sección expuestas en la parte A.

Tabla 1. Forma Anomalía.

A							
A		B		C		D	
a	b	c	d	e	f	g	h
5	8	7	7	5	5	4	5

Figura 9. Análisis de forma: Anomalía A

En la B con una estructura ternaria, A B C continuación se puede observa las fomas asimetricas de cada seccion expuestas en la parte B.

Tabla 1. Forma Anomalía.

A						
A		B		C		
a	b	c	d	e	f	g
8	8	5	7	6	4	5

Figura 10. Análisis de forma: Anomalia B.

2.1.2 Análisis armónico.

En la siguiente parte se expondrá la armonía utilizada en el solo por el flautista Jorge Pardo donde se analiza la progresión armónica.

(BRAZILIAN) **ANOMALIA** CARLOS ITURRALTE

SOLOS **Imin7** **bVIImaj7**
Fmin **D^b**

FLUTE **IVmaj7** **bIIIImaj7** **sub. trit. V7**
B^b **A^b** **G^{b7(#11)}**

Figura 11. . Análisis armónico Anomalia

En el solo utilizan un bamp de 8 compáces en la tonalidad de fa menor, dos compáces del primer grado menor siete, dos compáces del sexto grado bemol mayor siete, dos compáces del cuarto grado mayor siete, un compás del tercer grado bemol mayor siete, finalmente, el sustituto tritonal dominante siete.

2.1.3 Análisis melódico

En el análisis melódico primero, se separó cada acorde por su función armónica e identificó detalladamente la función que tiene cada nota en cada acorde; raíz (R), la tercera (3), la quinta (5) y la séptima (7). Sin dejar de lado a las notas ajenas al acorde; novena (9), oncena (11), trecena (13), notas del acorde alteradas.

2.1.3.1 Im7

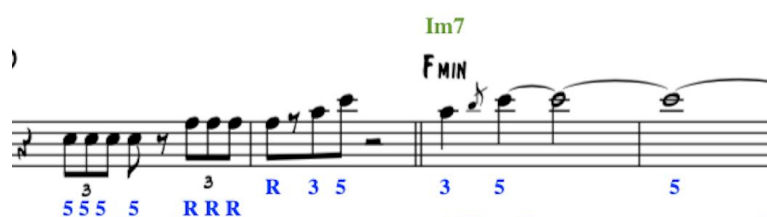


Figura 12. Compás 1-2.

Antes del bamp del solo. Compases uno al cuatro: raíz, tercera y quinta, sin ninguna nota fuera de el acorde. Reposa en la tercera del primer tiempo del primer comás del bamp.



Figura 13. Compás 11-12.

Raíz, tercera y quinta, empieza el segundo compás de esta sección con la raíz. La nota que no pertenece: bemol trece (diatónica).



Figura 14. Compases 19-20.

Raíz, una vez la tercera en el primer tiempo del segundo compás. Las notas que usa que no pertenecen al acorde son: tercera mayor, novena, oncenena sostenida, trecena natural y la séptima mayor.



Figura 15. Compases 27-28.

Raíz, novena, quinta, séptima menor. Las notas que no son del acorde: novena, y una séptima mayor.



Figura 16. Compás 35

Empieza en el primer tiempo con la quinta del acorde.

Para concluir se muestra en la tabla 2 la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de un acorde Im7.

Tabla 2. Acorde Im7

	R	b3	5	b7	9	11	b13	b5	maj7	3	n13
I-7	0 - 3	0 - 2	0 - 5	0 - 1	0 - 2	0	0-1	0-2	0-2	0-2	0-1

2.1.3.2 bVI:



Figura 17. Compases 5-6.

Raíces, quinta y séptimas. Utiliza una nota fuera del acorde que es la trecena mayor diatónica al acorde.



Figura 18. Compases 13-14

Quinta y séptima, usando la septima al principio del primer compás. Las notas fuera del acorde: oncena sostenida diatónica a la tonalidad, trecena natural y bemol.



Figura 19. Compases 13-14.

Quinta y séptima, usando la septima al principio del primer compás. Las notas fuera del acorde: oncena sostenida diatónica a la tonalidad, trecena natural y bemol.



Figura 20. Compases 21-22.

Tercera y quinta. Las notas fuera del acorde: terceras bemoles, oncena sostenida, un natural trece al empezar el primer compás y bemol trece no diatónico.



Figura 21. Compases 29-30.

Raíces, séptimas. Las notas fuera del acorde: natural trece diatónicos y bemol trece.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de un acorde bVIImaj7.

Tabla 3. Acorde bVIImaj7

	R	3	5	7	b3	#11	13	b13
bVIImaj7	1	0-2	0-1	0-2	0-5	0-3	0-3	0-1

2.1.3.3 Ivmaj7

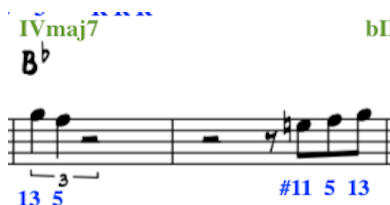


Figura 22. Compases 7-8.

Quinta. Las notas fuera del acorde: trecenas y oncena sostenida no diatónica.



Figura 23. Compases 15-16.

Raíz, tercera quinta y séptima. Las notas fuera del acorde: empieza en el primer compás con una trecena diatónica al acorde, trecenas y oncenena sostenida no diatónica.



Figura 24. Compases 23-24.

Quintas. Las notas fuera del acorde: empieza en el primer compás con una oncenena sostenida no diatónica al acorde, usa cinco oncenenas sostenidas, bemol siete, trecenas diatónicas y una novena con la que empieza en segundo compás.



Figura 25. Compases 31-32.

Raíces, quintas y séptimas, en el segundo empieza con una séptima mayor. Las notas fuera del acorde: séptimas bemoles y trecena diatónica, empieza en el primer compás con una séptima bemol no diatónica.

Para concluir se muestra en la tabla 4 la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de un acorde IVmaj7.

Tabla 4. Acorde IVmaj7

	R	3	5	7	9	#11	13	b7
IVmaj7	0-2	0-1	0-2	0-2	0-1	0-3	0-3	0-2

2.1.3.4 bIIImaj7



Figura 26. Compás 8.

Empieza en el primer tiempo con la raíz, y usa además la séptima. La nota fuera del acorde una trecena diatónica.



Figura 27. Compás 17.

Solo raíz. La nota fuera del acorde una novena bemol no diatónica.



Figura 28. Compás 25.

Raíz y séptima. Las notas fuera del acorde, empieza en con una novena bemol no diatónica, novena bemol, novena natural y trecenas diatónicas al acorde.



Figura 29. Compás 33.

Raíz, tercera y quinta. Las notas fuera del acorde novena y treceñas diatónicas, una séptima bemol no diatónica.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de un acorde bIIIImaj7.

Tabla 5. Acorde bIIIImaj7

	R	3	5	7	b9	9	#11	13	b7
bIIIImaj7	1-2	0-1	0-3	0-2	0-2	0-2	0-1	0-2	0-1

2.1.3.5 sustituto tritonal dominante del bemol tres s.t. V7/bIII



Figura 30. Compás 10.

Tercera y quinta. Las notas fuera del acorde empieza el compás con una treceña natural no diatónica al acorde, treceña natural y oncenca sostenida no diatónica.



Figura 31. Compás 18.

Sin notas del acorde. Las notas fuera del acorde empieza con bemol tres no diatónica al acorde y novena, oncenas naturales y oncenas sostenidas.

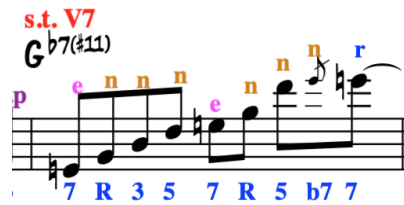


Figura 32. Compás 26.

Raíz, tercera y quintas. Las notas fuera del acorde, empieza el compás con una séptima mayor no diatónica al acorde y usa dos más.



Figura 33. Compás 34.

Por notas de acorde: terceras, quintas y séptimas bemoles. Empieza el compás con una séptima mayor no diatónica al acorde. Las notas fuera del acorde: novenas, novenas bemoles, oncenas naturales, oncenas sostenidas, treceñas y séptimas mayores.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de un acorde sustituto tritonal del bemol 3.

Tabla 6. Acorde s.t. V7/bIII.

	R	3	5	b7	b9	9	11	#11	13	b13	b3
s.t.V7/bIII	0-2	0-3	0-3	0-2	0-2	0-2	0-2	0-4	0-2	0-1	0-1

En el siguiente análisis se expondrán las funciones de las notas que no pertenecen aa cada acorde de la siguiente manera; las notas de paso (np),

bordaduras (b), notas anticipadas (aa), apoyaturas (ap), retardos (r), nota libre (l), nota blue (nb) nota escapada (e) y nota cercana (nc). (Pardo usa en varios compases solamente notas del acorde los cuales serán omitidos en esta seccion, y están indicadas como n en el análisis).

2.1.3.6 Im7

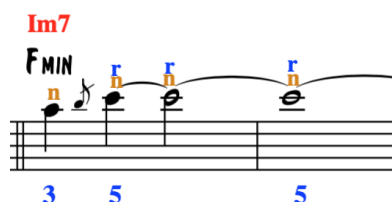


Figura 34. Compases 3-4.

Empieza un retardo desde el compás seguido por el cuarto hacia el quinto compás.



Figura 35. Compás 11.

Bordadura bemol trece al quinto grado.



Figura 36. Compás 19.

Apoyatura de medio tono ascendente a la raíz, bordadura desde la séptima mayor a la raíz, nota de paso por una novena a la tercera menor, bordadura a la tercera menor del acorde, nota de paso oncen sostenida al quinto grado, bordadura sostenida once del quinto grado, y una bordadura en la oncen a la tercera mayor no diatónica.

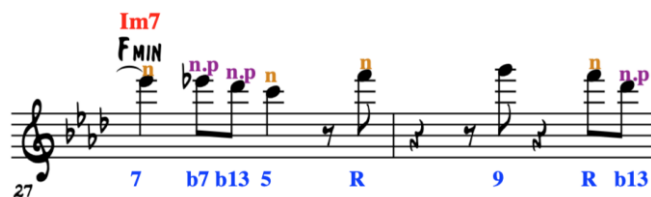


Figura 37. Compás 20.

Nopas de paso consecutivas bemol siete, bemole trece a la quinta, nota libre novena y nota de paso trecena.

2.1.3.7 bVIImaj7

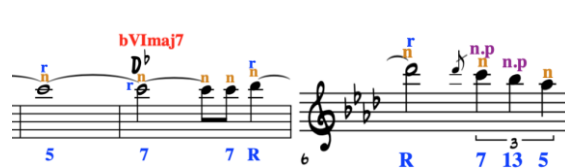


Figura 38.

En los Compás 5-6-7, primero hay un retardo desde el quinto grado anterior a la séptima del bVIImaj7, seguido por otro retardo al mismo grado pero desde la raíz a la raíz del mismo acorde en el siguiente compás. Las notas de paso que encontramos en el compás 6, inicia en la Raíz del grado bVIImaj7 seguida por notas de paso consecutivas al siguiente compás culminando en la quinta.

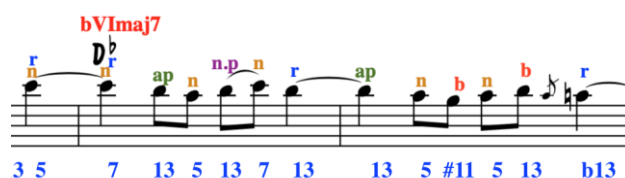


Figura 39. En los compás 14-15.

Inicia el compás con un retardo de la quinta del anterior grado al retardo de séptima del bVIImaj, seguido por una apoyatura en la trecena al quinto grado, seguido por una nota de paso en la misma trecena, seguido por una doble bordadura en la quinta.

Figura 44. Compás 31.

Nota de paso oncena.

2.1.3.9 bIIIImaj7

Figura 45. Compás 9.

Nota de paso trecena.

Figura 46. Compás 17.

Bordadura bemol nueve.

Figura 47. Compás 25.

Notas de paso, bemol nueve, y trecena, notas escapadas sostenido once y novena, bordadura novena a la novena bemol no ditónica.

bIII^bmaj7
A^b

Figura 48. Compás 33.

Notas escapadas, trecenas, notas cercanas, novena y séptima bemol no diatónica.

2.1.3.10 s.t. V7

s.t. V7
G^{b7(#11)}

Figura 49. Compás 10.

Apoyatura, natural trece no diatónico, notas de paso, bemol trece y oncera sostenida.

s.t. V7
G^{b7(#11)}

Figura 50. Compás 18.

Nota de paso bemol tres, natural once, que resuelven a la apoyatura sostenido once, bordadura natural once, aporatura sostenido once.

s.t. V7
G^{b7(#11)}

Figura 51. Compás 26.

Nota escapada bemol siete, retardeo desde la séptima mayor.

31 **s.t. V7**

G^{b7(#11)}

34

7 #11 3 7 13 11 #11 5 13 b7 7 b9 9 3 #11 5 #11 3 9 b9 7 b7 13 5

Figura 52. Compás 34.

Nota escapada séptima mayor no diatónica, nota cercana sostenida once, nota escapada trecena, nota cercana oncena a una nota de paso oncena sostenida, notas de las séptima mayor, bemol nueve, novena, oncenas sostenidas, novena, novena bemol, séptima mayor y trecena.

A continuación en la siguiente figura la transcripción y análisis del solo en Anomalía:

ANOMALIA

SOLISTA JORGE PARDO (FLAUTA)

CARLOS ITURRALTE
PIES EN LA TIERRA
TRANSCRIPTION: ISABEL PACHECO

MINUTO 1:41 - 2:20

FLUTE

5 5 5 5 R R R R 3 5 3 5 5 7 7 R

6 R 7 13 5 13 5 #11 5 13 R 7 13 n13 b13 5 #11 3

11 5 5 R R 3 3 5 b13 5 7 13 5 13 7 13 13 5 #11 5 13 b13

15 7 5 3 R 7 5 9 R b9 R b3 n11 #11 n11 #11

19 maj7 R maj7 R 9 3 9 3 #11 5 #11 5 3 13 3 13 #11 5 #11 5 #11 b3 3 b3 3 b3 b3 b3

23 #11 #11 13 13 #11 13 9 #11 13 5 #11 5 13 b7 b9 9 b9 7 13 #11 9 R 7 13 b7 R 3 5 b7 R 5 13 7

27 7 b7 b13 5 R 9 R b13 7 13 7 R 7 13 7 13 7 13 b13

Figura 53. Transcripción con análisis melódico Anomalía pag.1.

2

ANOMALIA

IVmaj7 B^b A^b bIIIImaj7

31 7 7 R 7 3 13 5 R 7 5 7 R R 5 13 9 3 3 5 13 b7 3 3 5

s.t. V7 $G^b7(\#11)$ Imin7 Fmin7

34 7 #11 3 7 13 11 #11 5 13 b7 7 b9 9 3 #11 5 #11 3 9 b9 7 b7 13 5 5

Figura 54. Transcripción con análisis melódico Anomalía pag.2.

2.1.4 Análisis motivico

A continuación se analizarán los motivos, frases del solos cuales estarán señalados por recuadros de colores los cuales indican; verde preparación o inicio de la frase, morado motivo principal de la frase, rojo repetición de el motivo principal, rosado desarrollo del motivo principal y azul motivo que resuelve a la frase.

5 5 5 5 R R R R 3 5

Figura 55. Primera frase del solo, compases 1-2.

Encontramos como motivo principal a tresillos de corchea de la misma nota junto a la una corchea y un silencio de corchea, seguido por el motivo repetido y resuelve en un salto de tercera de dos corcheas.

Imin7 $bVIImaj7$ IVmaj7

Fmin7 D^b B^b

3 5 5 7 7 R 6 R 7 13 5 13 5

Figura 56. Segunda frase, compases 3-7.

En el inicio encontramos un salto de tercera con adorno, esta nota se resuelve como un retardo del siguiente acorde a la séptima siento así el inicio de la frase, lo sigue una repetición del mismo pero corto con un retraso pero en este caso a la raíz. La frase finaliza con dos tresillos de negra en forma de triada.

Figura 57. Compáses 8-10.

La frase inicia con un motivo de silencio de corchea seguido por tres corcheas consecutivas que resuelven una negra, la raíz del siguiente acorde. Le sigue un motivo corto de silencio de corchea, corchea, silencio de corchea y corchea. Finalizando la frase con un adorno a una negra con punto, seguida por dos semicorcheas que resuelven a dos negras consecutivas.

Figura 58. Compáses 11- 16.

La frase inicia con un motivo de una triada de corcheas que repiten cada nota, el siguiente motivo es una bordadura de corcheas que resuelven a dos negras ligadas el siguiente motivo es la variación del anterior motivo con una doble bordadura de cuatro corcheas que resuelven a dos negras ligadas, se repite el motivo anterior, la frase finaliza con una cuatriada descendente y un salto de cuarta.

Figura 59. La siguiente frase va desde el compás 18 al 23.

Inicia con el motivo principal el cual usa dos veces más y lo desarrolla, en este usa silencio de corchea seguido por cuatro corcheas, en el desarrollo usa las mismas cuatro corcheas con los mismos intervalos pero sin silencio y va subiendo diatónicamente dos veces y desciende diatónicamente tres veces con el mismo motivo, resuelve la frase con una variación del primer motivo que termina con una ligadura a una corchea, una corchea un saldo a dos corcheas y finalmente salto de tercera a una negra con punto.

Figura 60. Compases 24-25-26-37.

La sexta frase inicia con una anacruza de corchea siendo este un salto de quinta justa, posteriormente juega con una triada desde la novena, seguido por, una bordadura añadiendo tres corcheas hacia una bordadura de semicorcheas escalares, desciende con un saltos de tercera, y cuatro corcheas que descienden escalarmente y finaliza con el arpeggio desde la séptima bemol hasta la raíz de la siguiente octava. Finaliza esta frase empezando el motivo con una anacruza ligada a la negra del siguiente compás, terminando escalarmente con dos corcheas hacia una negra.

Figura 61. Es esta frase, desde el compás 28 al 32.

El motivo inicial esta dividido en dos partes, la primera son dos corcheas a contra tiempo divididas por una negra y la segunda parte son cuatro corcheas consecutivas descendentes, la primera tiene un salto de tercera. El segundo

movito hace el mismo movimiento que el inicial pero a diferente ritmo y no separado, el tercero es una variación del primero, y su resolución mantiene el mismo movimiento pero alarga la primera nota del motivo acorta la segunda y continúa con tresillos de corchea para resolver en dos negras con punto.

bIIIImaj7
A^b

5 13 9 3 3 5 13 b7 3 3 5

s.t. V7
G^{b7(11)}

Imin7
Fmin7

34 7 #11 3 7 13 11 #11 5 13 b7 7 b9 9 3 #11 5 #11 3 9 b9 7 b7 13 5 5

Figura 62. En esta última frase, desde el compás 33 al 36.

En el primer motivo usa 5 trecillos de semicorchea usando la pentatónica do menor, seguido por la escala de do menor con un cromatismo en el tercer grado menor a una tercera mayor. Resuelve en do negra.

En conclusión, podemos observar que Pardo inicia su solo con raíz tercera quinta, seguido por un retardo por tres compases, usa efector en la flauta como el bend del compás 15, interacción de notas con silencios, motivos cortos con pocas notas a motivos más largos con más notas.

2.2 Río Ancho



Figura 63. Álbum 10 de Paco – Jorge Pardo, Chano Domínguez, Javier Colina, Tino Di Gerardo.

El tema Río ancho de Paco de Lucía y Ramón de Algeciras, del género latin jazz, versión grabada en 1994 en el disco 10 de Paco por Chano Domínguez en el piano, Jorge Pardo en la Flauta, Jorge Colina en el bajo, Tino di Geraldo en la percusión, El Conde en las palmas, Conchi Heredia voz y palmas y Luis Dulzaidesen los bongos, shekere y congas y Conchi Heredia voz, y palmas (Benicio, 2019). A continuación la partitura de Río Ancho.

RIO ANCHO

PACO DE LUCIA

TRANSCRIPTION ISABEL PACHECO

RUMBA = 200
1X CONGAS
2X +CLAPS

8 **A** G E MIN

FLUTE

G E MIN

13 A MIN⁷

17 G G⁷

21 C

25 B⁷ C⁷ To CODA

29

B E MIN⁷ A MIN⁷

32 E^b MIN⁷ A^b7 A MIN⁷ D⁷ G MAJ⁷

36

Figura 64. Partitura Río Ancho pag 1.

2 RIO ANCHO

FL. 40 CMAJ⁷ F[#]MIN⁷(b5) B⁷

FL. 44 EMIN⁷ AMIN⁷

FL. 48 E^bMIN⁷ A^b7 AMIN⁷ D⁷ G

FL. 52 CMAJ⁷ F[#]MIN⁷(b5) B⁷ 3

FL. 56 SOLOS EMIN⁷ AMIN⁷ E^bMIN⁷ A^b7 AMIN⁷ D⁷

FL. 62 GMAJ⁷ CMAJ⁷ F[#]MIN⁷(b5) B⁷ PLAY A Y CODA

FL. 68 PIANO MONTUNO TACET X 2 Y SOLO EMIN⁷ D⁷ C⁷ B⁷ CODA

Figura 65. Partitura Río Ancho pag 2.

2.2.1 Análisis de forma

El tema Río ancho, tiene una forma binaria A B simétrica. Con una introducción de 8 compases de la palmas percusión bongos. La parte A está en la tonalidad de Sol mayor (Gmaj7) con forma asimétrica (22 compases) tiene una estructura

binaria A B continuacion se puede observa las fomas asimetricas de cada seccion expuestas en la parte A.

Tabla 7. Forma Río Ancho parte A

A				
A			A	
a	av1	av2	a	av3
4	4	4	4	6

RUMBA = 200 2X + CLAPS 8

FLUTE

8 13 17 21 25

G A E MIN G E MIN A MIN7 A' G G7 C B7 C7 To CODA

Figura 66. Análisis de forma Río Ancho parte A.

La B modula a Mi menor, la relativa menor de la tonalidad de sol, tiene una estructura binaria A B continuacion se puede observa las fomas simetricas de cada seccion expuestas en la parte B.

Tabla 8. Forma Río Ancho B.

B					
A			A		
a	av1	b	a	av2	c
4	4	4	4	4	4

The musical score for 'Forma Río Ancho B' consists of six staves of music, each with specific chord annotations and section labels:

- Staff 1 (Section a):** Chords: E^{MIN7} , A^{MIN7} . Measure numbers: 32.
- Staff 2 (Section av1b):** Chords: E^{bMIN7} , A^{b7} , A^{MIN7} , D^7 , G^{MAJ7} . Measure numbers: 36.
- Staff 3 (Section b):** Chords: C^{MAJ7} , $F^{\#MIN7(b5)}$, B^7 . Measure numbers: 40.
- Staff 4 (Section a):** Chords: E^{MIN7} , A^{MIN7} . Measure numbers: 44.
- Staff 5 (Section av2):** Chords: E^{bMIN7} , A^{b7} , A^{MIN7} , D^7 , G . Measure numbers: 48.
- Staff 6 (Section c):** Chords: C^{MAJ7} , $F^{\#MIN7(b5)}$, B^7 . Measure numbers: 52.

Figura 67. Análisis Forma Río Ancho parte B.

2.2.2 Análisis armónico.

A continuación en la siguiente figura se expondrá la armonía utilizada en los solos de Jorge Pardo. En la parte del solo utilizan los acordes de la parte B del tema. Los acordes son primer grado menor, cuarto grado menor siete, seguido por un dos cinco del sexto grado mayor, después un cuarto menor siete (segundo grado del bemol tres) sinco siete del bemol tres resolviendo a un

bemol tres mayor siete. Después un bemol cuatro mayor siete, y finalmente un dos cinco volviendo con repetición.

Figura 68. Análisis armónico Río ancho.

2.2.3 Análisis melódico

Las notas que pertenecen al acorde son diatónicas al acorde la raíz (R), la tercera (3), la quinta (5) y la séptima (7). Las que no pertenecen son notas diatónicas o no, que no pertenecen al acorde y las demás tensiones.

2.2.3.1 bIIImaj7

Figura 69. Compases 1-2.

Empieza el primer compás desde la séptima mayor diatónica, utiliza raíces, tercera, quinta y séptimas. Las notas fuera del acorde, novenas, y trecena con la que empieza en segundo compás diatónica al acorde.

bIIImaj7
G MAJ7

13 7 9 R 7 R 3 5 7 9 R $b9$ R

Figura 70. Compases 13-14.

Empieza el primer y segundo compás desde la séptima mayor diatónica, utiliza raíces, tercera, quinta y séptimas. Las notas fuera del acorde, usa novenas y novena bemol.

bIIImaj7
G MAJ7

1 7 9 R 13 5 3 9 R 26 7 13 3 9 $b9$

Figura 71. Compases 25-26.

Empieza el primer y segundo compás desde la séptima mayor diatónica, utiliza raíces, terceras, quinta y séptimas. Las notas fuera del acorde, usa novenas, novena bemol y trecena.

bIIImaj7
G MAJ7

9 5 11 3 5 13 7 9

Figura 72. Compases 33-34.

Empieza el primer compás desde la quinta diatónica, utiliza raíces, tercera, quintas y séptimas. Las notas fuera del acorde, usa novenas, oncenena, trecena.

34 9 R 7 9 R 7 9

Figura 73. Compás 34.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de un acorde bIIImaj7.

Tabla 9. Acorde bIIImaj7.

	R	3	5	7	b9	9	11	13
bIIImaj7	0-2	0-1	0-2	0-3	0-1	0-3	0-1	0-2

2.2.3.2 bVImaj7



Figura 74. Compases 3-4.

Empieza el primer compás desde la tercera mayor diatónica, utiliza raíz, terceras y séptimas con una de ellas empieza el segundo compás. Las notas fuera del acorde, novena, tercera bemol, trecena natural diatónica y trecena bemol.



Figura 75. Compases 15-16.

Empieza el primer compás desde la quinta diatónica, terceras, y quintas. Las notas fuera del acorde, empieza el segundo compás por una oncenana. Terceras bemoles, oncenana sostenida y naturales.



Figura 76. Compases 26-27.

Quintas. Las notas fuera del acorde, empieza el segundo compás con una treceña. Terceras bemoles, oncena, treceñas y dos séptimas menores.



Figura 77. Compases 39-40.

Utiliza raíces y quinta. Las notas fuera del acorde, empieza el primer compás desde la séptima menor y el segundo con una oncena sostenida, usa oncenas sostenidas y naturales, treceñas y séptima menor.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de un acorde bVIImaj7.

Tabla 10. Acorde bVIImaj7.

	R	3	5	7	9	11	#11	13	b13	b3	b7
bVIImaj7	0-2	0-2	0-4	0-1	0-1	0-1	0-2	0-2	0-1	0-4	0-2

2.2.3.3 IIIm7(b5)

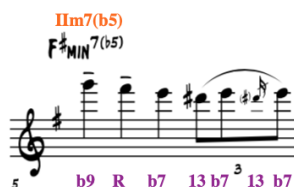


Figura 78. Compás 5

Utiliza raíz 7 séptimas bemoles. Las notas fuera del acorde, empieza el primer compás desde la novena bemol, usa novena bemol y trecenas

Figura 79. Compás 17.

Utiliza una raíz y quintas bemoles. Las notas fuera del acorde, empieza el compás desde la trecena mayor, usa oncenas, trecenas y séptima mayor.

Figura 80. Compás 29.

Empieza con la raíz, utiliza raíces y séptimas. Las notas fuera del acorde, novena y trecena.

Figura 81. Compás 41.

Utiliza bemol cinco notas del acorde. Las notas fuera del acorde, empieza con una trecena mayor no diatónica, usa novenas, oncenas natural y trecenas.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de un acorde IIm7(b5).

Tabla 11. Acorde IIm7(b5).

	R	b3	b5	b7	b9	11	13
IIm7(b5)	0-2	0	0-2	0-3	0-2	0-2	0-3

2.2.3.4 V7/I

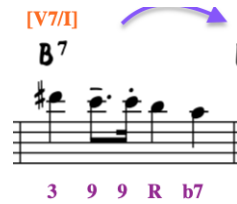


Figura 82. Compás 6.

Empieza con la tercera mayor, utiliza raíz, tercera y séptima menor. Las notas fuera del acorde, usa novenas.

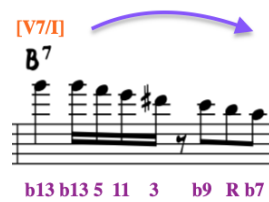


Figura 83. Compás 18.

Utiliza raíz, tercera, quinta y séptima menor. Las notas fuera del acorde, en el primer tiempo usa una trecena bemol, usa novena bemol, oncenena natural y trecena bemol.

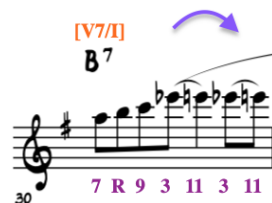


Figura 84. Compás 30

Empieza con la séptima, utiliza raíz, terceras y séptima. Las notas fuera del acorde, usa novena y oncenenas.

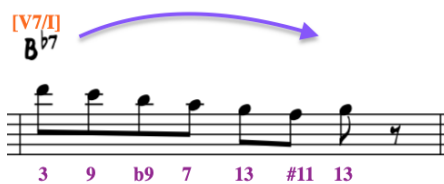


Figura 85. Compás 42.

Utiliza séptima. Las notas fuera del acorde, empieza con una tercera menor en el primer tiempo, y usa novena natural y bemol, oncenena sostenida y treceenas.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de un acorde V7/I.

Tabla 12. Acorde V7/I.

	R	3	5	b7	b9	9	11	#11	b13	13
V7/I	0-1	0-2	0-1	0-1	0-1	0-2	0-2	0-1	0-2	0-2

2.2.3.5 Im7



Figura 86. Compás 7-8.

Empieza con la quinta en los dos compás, utiliza una raíz, siete quintas y una séptima. Las notas fuera del acorde, una treceena menor.



Figura 87. Compás 19-20.

Empieza con la quinta en el primer compás y la tercera en el segundo compás, utiliza raíz, terceras y quintas. Las notas fuera del acorde, novenas, oncenas, treceña menor y tercera mayor.



Figura 88. Compáces 31-32.

Usa raíces. Las notas fuera del acorde, empieza los dos compáces con la séptima mayor, séptimas mayores.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de un acorde Im7.

Tabla 13. Acorde Im7.

	R	b3	5	9	11	b13	3	7
Im7	0-4	0-1	0-5	0-2	0-2	0-1	0-1	0-4

2.2.3.6 IVm7



Figura 89. Compáces 9-10.

Empieza con la quinta el primer compás, utiliza raíz, terceras y quintas. Las notas fuera del acorde, empieza el segundo compás con la novena, usa novenas, oncenas sostenidas y séptima mayor.

IVm7
Amin⁷

21 9 R b3 7 R 9 R 9 b3 11 5 13 b7 R 9 R 9 b3 11 b3 9 R b7 13 5 13 b7 13 b7 R b7 R 9 13 b7 R

Figura 90. Compáces 21-22.

Utiliza raíces, terceras, quinta y séptimas. Las notas fuera del acorde, empieza los dos compáces con la novena, usa novenas, oncenas, séptima mayor y treceñas.

Figura 91. Compáces 33-34.

Utiliza raíces, tercera, quintas. Las notas fuera del acorde, empieza el primer compás con la oncenena sostenida, el segundo compás con la novena, usa novenas, oncenas natural y sostenidas, y séptimas mayores.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de un acorde IVm7.

Tabla 14. Acorde IVm7.

	R	b3	5	b7	9	11	#11	13	3	7
IVm7	0-5	0-2	0-2	0-5	0-4	0-1	0-3	0-3	0-1	0-2

2.2.3.7 IIIm7 seguido por subV7/VI

Figura 92. Compás 11.

Utiliza séptimas. Las notas fuera del acorde, empieza con una novena en el primer tiempo, novenas naturales y otra bemol, y trecena.

Figura 93. Compás 23.

Empieza con una quinta, utiliza raíz, quintas y séptima menor. Las notas fuera del acorde usa oncenena natural, sostenida y una trecena.

IIIm7 subV7/VI
E^bMIN⁷ A^b7

7 5 13 b13 5 #11

Figura 94. Compás 35.

Empieza con la séptima, utiliza dos dos quintas y una séptima. Las notas fuera del acorde, una oncenena sostenida, una trecena menor y una mayor.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de un acorde IIIm7 y sub V7/VI.

Tabla 15. Acorde IIIm7 y sub V7/VI.

	R	7	b9	9	11	#11	b13	13
IIIm7	0-1	0-1	0-1	0-2	0-1	0-1	0	0
SubV7/VI	0-1	0-2	0	0	0	0-1	0-1	0-1

2.2.3.8 IVm7 seguido por V7/bIII:

IVm7 [V7/bIII]
A^{MIN}7 D⁷

b7 13 b7 #11 5 #11 11 3

Figura 95. Compás 11.

Empieza en la séptima menor, utiliza tercera, quinta y séptimas. Las notas fuera del acorde, oncenena natural y sostenidas, y una trecena.

IVm7 [V7/bIII] bI
A^{MIN}7 D⁷ (

7 R 9 11 #11 9 13 5 11

Figura 96. Compás 24.

Utiliza raíz, quinta y séptima. Las notas fuera del acorde, novena, oncenena natural y sostenida, y una trecena.

IVm7 [V7/bIII] bII
 Amin⁷ D⁷ G

11 R b9

Figura 97. Compás 26.

Utiliza una raíz. Las notas fuera del acorde, empieza con una oncena y usa una novena bemol.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de los acordes IVm7 y V7/bIII en los siguientes compases.

Tabla 16. Acordes IVm7 y V7/bIII.

	R	3	5	b7	b9	9	11	#11	13
IVm7	0-1	0	0	0-2	0	0-1	0-1	0-1	0-1
V7/bIII	0-1	0-1	0-1	0	0-1	0-1	0-1	0-2	0-1

RIO ANCHO Arr. Tino di Geraldo- Javier Colina
PACO DE LUCIA

SCORE
Solo Jorge Pardo min 1:10 - 1:59
TRANSCRIPTION ISABEL PACHECO

FLUTE

7 9 R 7 9 R 7 13 5 13 7 R 9 3 5 b3 3 3 9 R 7 7 9 b9 9

5 5 5 5 5 5 b13 7 R

9 5 #11 3 9 3 9 9 R 7 b13 5 #11 5 9 b9 9 b7 7 b7 b7 13 b7 #11 5 #11 11 3

13 7 9 R 7 R 3 5 7 9 R b9 R 5 5 5 5 #11 11 11 3 b3 b3 3 b3

17 b7 b5 11 11 b5 13 3b7 R b13 b13 5 11 3 9 R b7 5 11 b3 9 b13 9 b3 R b13 3 5

21 9 Rb3 7 R 9 R 9 3 11 5 13 9 R 9 R 9 b3 11 b3 9 R b7 13 5 13 b7 13 b7 R 7 R 9 13 b7 R

Figura 98. Transcripción y análisis melódico Rio Ancho pag. 1.

The image displays six systems of musical notation for the piece 'Rio Ancho' on page 2. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes notes, rests, and various performance markings such as accents (acc), slurs, and dynamic markings (np, r). Below each staff, there are two lines of text: the first line contains measure numbers (23, 26, 30, 34, 38, 41) and the second line contains a sequence of chord symbols and fingering numbers (e.g., 5 #11 3 b3 9 b7 R). Above the notes, specific chord analyses are provided in orange text, including IIm7, subV7/VI, IVm7, V7/bIII, bIIIImaj7, bVIImaj7, IIm7(b5), V7/I, and Im7. The chord symbols are in black text, and the fingering numbers are in blue text.

System 1 (Measures 23-25): Chords: IIm7 (E^bMIN⁷), subV7/VI (A^b7), IVm7 (A^bMIN⁷), V7/bIII (D⁷), bIIIImaj7 (G^{MAJ}7). Fingering: 5 #11 3 b3 9 b7 R, b7 R 9 11 #11 b9, 13 5 11 7 9 R 13 5 3 9 R.

System 2 (Measures 26-29): Chords: bVIImaj7 (C^{MAJ}7), IIm7(b5) (F#^{MIN}7(b5)). Fingering: 7 13 3 9 b9, b3 b3 b3 b3 b7 b7 13 13 5 5 5 #11 R b7 b7 13 b7 R b9, aa.

System 3 (Measures 30-33): Chords: V7/I (B⁷), Im7 (E^bMIN⁷), IVm7 (A^bMIN⁷). Fingering: b7 R 9 3 11 3 11 R b9 R b9 R b9 R b9 R b9 R b9 R b9 #11 5 #11 5 #11 11 3 b3.

System 4 (Measures 34-37): Chords: IIm7 (E^bMIN⁷), subV7/VI (A^b7), IVm7 (A^bMIN⁷), V7/bIII (D⁷), bIIIImaj7 (G^{MAJ}7). Fingering: 9 R 7 9 R 7 9 b7 5 13 b13 5 #11 11 R b9 5 11 3 5 13 7 9.

System 5 (Measures 38-40): Chords: bVIImaj7 (C^{MAJ}7). Fingering: 7 R 3 5 7 9 b3 b7 13 5 #11 #11 #11 R 13 11 13 R #11.

System 6 (Measures 41-43): Chords: IIm7(b5) (F#^{MIN}7(b5)), V7/I (B^b7). Fingering: 13 b5 b9 13 13 b9 11 3 9 R 7 13 b13 13.

Figura 99. Transcripción y análisis melódico Rio Ancho pag. 2.

En el siguiente análisis se expondrán las funciones de las notas que no pertenecen aa cada acorde de la siguiente manera; las notas de paso (np), bordaduras (b), notas anticipadas (aa), apoyaturas (ap), retardos (r), nota libre (l), nota blue (nb), nota escapada (e) y nota cercana (nc). (Pardo usa en varios compáses solamente notas del acorde los cuales serán omitidos en esta seccion, y están indicadas como n en el análisis). En la siguiente figura se muestra el análisis completo de el solo en Rio Ancho.

2.2.3.9 bIIImaj7

Figura 100. Compáses 1-2.

Usa una apoyatura la novena, nota cercana novena, bordadura a las notas de paso trecenas, y notas de paso trecenas y novenas.

Figura 101. Compáses13-14.

Apoyatura novena, bordadura la séptima, nota libre novena, bordadura por medio tono la novena bemol.

Figura 102. Compás 25-26.

Notas cercanas novena y trecena, notas de paso novenas, notas escapadas trecena y novena bemol.

bIIIImaj7
GMAJ7

5 11 3 5 13 7 9 7 R 3 5 7 9 b3

Figura 103. Compáses 37-38.

Notas de paso oncena, trecena y novena, nota libre novena.

2.2.3.10 bVIImaj7

bVIImaj7
CMAJ7

b3 3 3 9 R 7 7 9 b9 9

Figura 104. Compáses 3-4.

Nota blue bemol tres, nota de paso novena y nota escapada novena.

bVIImaj7
CMAJ7

5 5 5 5 #11 11 11 3 b3 b3 3 b3

Figura 105. Compáses 15-16.

Nota de paso sostenido once, retardo oncena natural, nota blues tercera bemol y bordadura tercera bemol.

bVIImaj7
CMAJ7

b3 b3 b3 b3 b7 b7 13 13 5 5 5 #11

Figura 106. Compáses 27-28.

Notas blue, bemol tres, bemol siete, anticipación, trecena y oncena sostenida.

bVIImaj7
C^{MAJ}7

b7 13 5 #11 #11 #11 R 13 11 13 R #11

Figura 107. Compases 39-40.

Retardos bemol siete no diatónico y sostenida once, nota de paso la trecena, nota escapada sostenido once, nota libre, trecena oncena, y sostenido once.

2.2.3.11 IIIm7(b5)

IIIm7(b5)
F^{#MIN}7(b5)

5 b9 R b7 13 b7 3 13 b7

Figura 108. Compás 5.

Apoyatura novena bemol y como boirdadura la trecena.

IIIm7(b5)
F^{#MIN}7(b5)

17 b7 b5 11 11 b5 13 3b7 R

Figura 109. Compás 17.

Empieza el compás por un retardo en la séptima menor, usa una bordadura en la oncena, y una apoyatura en la trecena.

IIIm7(b5)
F^{#MIN}7(b5)

1 R b7 b7 13 b7 R b9

Figura 110. Compás 29.

Bordadura en la trecena y nota de paso en la novena bemol.

Figura 111. Compás 41.

Notas libres, trecena, bemol nueve, bemol trece, bemol nueve y oncena.

2.2.3.12 V7/I

Figura 112. Compás 6.

Notas de paso, bemol nueve, y bordadura bemol siete.

Figura 113. Compás 18.

Inicia el compás con la trecena bemol, apoyatura en la trecena bemol siguiente, nota de paso en la oncena, apoyatura en la novena, bordadura en la bemol siete.

30

V7/I
B⁷

b7 R 9 3 11 3 11

Figura 114. Compás 30, nota escapada novena, bordaduras en oncena.

V7/I
B⁷

3 9 R 7 13 b13 13

Figura 115. Compás 42, notas de paso novena y trecena bordaduta bemol trece, nota escapada trecena.

2.2.3.13 Im7

Im7
E MIN⁷

5 5 5 5 5 5 5 b13 7 R

Figura 116. Compás 7-8.

Notas de paso, trecena bemol séptima mayor también como nota blue, retardo desde la raíz.

Im7
E MIN⁷

5 11 b3 9 b13 9 b3 R b13 3 5

Figura 117. Compás 19-20

Notas de paso oncena y novena, nota escapada novena, notas libres, bemol trece, y tercera mayor no diatónica. Retardo desde quinta.

Figura 118. Compases 31-32.

Bordaduras en la novena bemol.

2.2.3.14 IVm7

Figura 119. Compás 9-10.

Inicia con un retardo del anterior compás, usa notas de paso, una bordadura, otro retardo para el siguiente compás notas de paso y bordaduras.

Figura 120. Compás 21-22.

Retraso a la novena, notas de paso en tresillos, bordaduras, anticipación, apoyaturas, bordaduras, nota escapada.

Figura 121. Compases 33-34.

Aporaturas, notas de paso y notas escapadas.

2.2.3.15 II^m7 – SubV⁷/VI

II^m7 subV⁷/VI
 E^bMIN⁷ A^b7

ap b np n b n

9 b9 9 b7 7 b7

Figura 122. Compás 12, apoyatura en el primer tiempo novena, bordadura novena bemol, nota de paso novena, bordadura séptima mayor.

II^m7 subV⁷/VI
 E^bMIN⁷ A^b7

n np np n e n n

23 5 #11 3 b3 9 b7 R

Figura 123. Compás 23, notas de paso consecutivas oncena sostenida tercera mayor, nota escapada novena.

II^m7 subV⁷/VI
 E^bMIN⁷ A^b7

n b n ap np n e

b7 5 13 b13 5 #11

Figura 124. Compás 34, apoyatura trecena, nota de paso bemol trece, nota escapada sostenido once.

2.2.3.16 IV^m7 – V⁷

IV^m7 V⁷/bIII
 A^{MIN}7 D⁷

n b n np n np np r

b7 13 b7 #11 5 #11 11 3

Figura 125. Compás 14.

Bordadura trecena, notas de paso sucesivas, oncena sostenida oncena natural.

Figura 126. Compás 24.

Notas de paso novena, oncenana consecutivas, trecena y oncenana.

Figura 127. Compás 36

Nota escapada en el primer tiempo, bordadura novena bemol.

2.2.4 Análisis motivico.

A continuación se analizarán los motivos, frases del solo los cuales estarán señalados por recuadros de colores los cuales indican; verde preparación o inicio de la frase, morado motivo principal de la frase, rojo repetición del motivo principal, rosado desarrollo del motivo principal y azul motivo que resuelve a la frase.

Figura 128. Compases del 1-4.

La primera frase tiene tres partes, nota de reposo seguido por tres corcheas consecutivas, se desarrolla sin la nota de reposo, descendientemente y ascendente de una manera escalar, finaliza, adorno, reposa en la tercera y desciende a un descanso seguido por una negra.

Figura 129. Compáses del 4 al 6

Como segunda frase, inicia con un adorno, anacruza de negra con salto de quinta a tres negras consecutivas descendentes, tresillo de corcheas consecutivas ascendentemente. Finaliza con, negra seguido por una galopa y dos negrs descendentes consecutivas.

Figura 130. Compáses del 7 – 9.

Motivo de dos negras separadas por silencio de negra, variación del anterior motivo 6 corcheas y finaliza con tres corcheas ascendentes, ligadas a una negra tres corcheas descendentes y una bordadura.

Figura 131. Compáses 9-13.

Motivo inicial negra ligada a corchea y corcheas descendentes. Motivo principal negra, bordadura de corchea ascendente, repetico ascendentemente de una manera escalar tres veces. Finaliza la frase adorno corchea, semicorcheas hacia dos negras ligadas, seguidos por dos corcheas descendentes, bordadura y 5 corcheas arpegiadas ascendentemente.

Figura 132. Compáses 14-18.

Primer motivo, silencio de corchea, corcheas ligadas, negra ligada a corchea y negra, primer desarrollo, corcheas ligadas, negra corcheas ligadas, segundo desarrollo motivico, negra corcheas ligadas, negra ligada a dos corcheas, ultimo desarrollo, a modo de contrapunto toda esta sección, negra, corcheas ligadas y negra, todo lo anterior desciende y asciende. El motivo final, tresillo semicorcheas negra y cuatro corcheas.

Figura 133. Compáses 18- 21.

El primer motivo, anacruza tres corcheas descendentes, negra con punto dos semicorcheas descendentes, negra dos corcheas descendentes, motivo final de la frase, corcheas descendentes, arpeggio corchea libre y blanca ligada a negra del siguiente compás.

Figura 134. Compáses 21 – 26.

Inicia la frase por dos corcheas de un tresillo, el primer motivo inicia en la corchea del anterior tresillo, con una bordadura asciende dos semi corcheas, tresillo y dos semicorcheas notas diatónicas y desarrolla el mismo motivo en diferente dirección. Segundo motivo, tresillo ascendente de semi corcheas, lo repite tres veces finaliza la frase, jugando con semicorcheas, corcheas y negras.

Figure 135 shows musical notation for measures 28-33. The top staff (measures 28-30) features chords $bVIImaj7$ ($CMAJ7$) and $IIIm7(b5)$ ($F\#MIN7(b5)$). The bottom staff (measures 30-33) features chords $V7/I$ ($B7$), $Im7$ ($EMIN7$), and $IVm7$ ($AMIN7$). Fingerings and accents are indicated above the notes.

Figura 135. Compáses 28-33.

Penúltima frase, motivo inicial, motivo principal negra seguido por una corchea, repite este motivo cuatro veces, desarrolla el motivo de una manera escalar con corcheas. El segundo motivo de la frase, alterna cuatro veces la raíz y novena en corcheas, repite el motivo, y lo desarrolla para terminar la frase.

Figure 136 shows musical notation for measures 34-36. The top staff (measures 34-36) features chords $IIIm7$ ($E\#MIN7$), $subV7/VI$ (A^b7), and $IVm7$ ($AMIN7$). Fingerings and accents are indicated above the notes.

Figura 136. Compás 34 al 36.

En el primer compás repite el mismo motivo del inicio del solo, pero lo desarrolla de diferente manera.

Figure 137 shows musical notation for measures 36-42. The top staff (measures 36-40) features chords $V7/bIII$ ($D7$) and $bIIImaj7$ ($GMAJ7$). The bottom staff (measures 41-42) features chords $IIIm7(b5)$ ($F\#MIN7(b5)$) and $V7/I$ (B^b7). Fingerings and accents are indicated above the notes.

Figura 137. Compáses 36 al 42.

La frase completa consta de dos motivos iniciales el primero tiene una frase corta seguido por una frase desarrollada escalarmente por la triada añadiendo

la séptima y novena. El segundo motivo principal lo hace dos veces desde la séptima bemol y desde la oncena sostenida, tiene un desarrollo por saltos ascendentes y descendentes de tercia y lo finaliza escalarmente.

En conclusión, usa notas de adorno, repite motivos de manera ascendente o descendente consecutivamente de una manera diatónica, usa bordaduras, retardos, interacción con silencios, notas de paso, notas libres, usa terceras menores en un acorde mayor.

2.3 Nardis

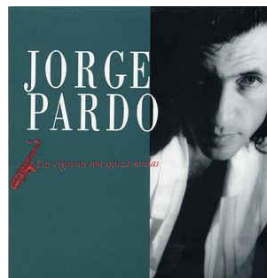


Figura 138. Álbum Las Cigarras son quizá sordas – Jorge Pardo.

Nardis es un tema de *jazz* compuesto por *Miles Davis*, la versión grabada de este estándar por Jorge Pardo fue en el disco *Las Cigarras son Quiá Sordas* en el año 199, en el bajo *Carles Benavent*, *Tino Di Geraldo* en el bodhrán, cajón, *Augustín “El Bola” Carbonell* en la guitarra, *Jesús Pardo Sintetizador* y *Jorge Pardo* en la flauta travesa (Mentere, 2019). A continuación, la partitura.

NARDIS MILES DAVIS

ARR. AGUSTIN CARBONELL "BOLA" Y JORGE PARDO

A E FMAJ7 F[#]MIN^{7(b5)} B⁷ Emin⁷

Amin⁷ FMAJ⁷ GMAJ⁷ B⁷ E FMAJ⁷ E

B Amin⁷ FMAJ⁷ Amin⁷ FMAJ⁷

DMIN⁷ G⁷ CMAJ⁷ B⁷

A E FMAJ⁷ F[#]MIN^{7(b5)} B⁷ Emin⁷

Amin⁷ FMAJ⁷ GMAJ⁷ B⁷ E E

Figura 139. Partitura *Nardis*.

2.3.1 Análisis de Forma.

Nardis tiene una forma simétrica A A B A (32 compases) se divide en 8 compases por sección, el tema está en mi menor, la melodía de la parte A empieza con una corchea de anacruza. A y B con una estructura binaria A B

continuación se puede observar las formas asimétricas de cada sección expuestas en la parte A y B.

Tabla 17. Forma Nárdis.

A		B	
A		A	
a	b	a	b
4	4	4	4

The musical score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two main sections, A and B, each with two phrases (a and b).

Section A:

- Phrase a (measures 1-4): Chords E, FMAJ⁷, F[♯]MIN^{7(b5)}, B⁷, Emin⁷. Melody starts on G4, moves to A4, then has a quarter rest, followed by a quarter note G4, and a half note G4.
- Phrase b (measures 5-8): Chords Amin⁷, FMAJ⁷, GMAJ⁷, B⁷, E. Melody starts on G4, moves to A4, then B4, and has a quarter rest, followed by a quarter note G4, and a half note G4.

Section B:

- Phrase a (measures 9-12): Chords Amin⁷, FMAJ⁷, Amin⁷, FMAJ⁷. Melody starts on G4, moves to A4, then B4, and has a quarter rest, followed by a quarter note G4, and a half note G4.
- Phrase b (measures 13-16): Chords DMIN⁷, G⁷, CMAJ⁷, B⁷. Melody starts on G4, moves to A4, then B4, and has a quarter rest, followed by a quarter note G4, and a half note G4.

The score is numbered 5, 10, 14, 18, and 22 at the beginning of each line.

Figura 140. Análisis de forma *Nardis*.

2.3.2 Análisis armónico.

A continuación, se expondrá la rearmónización Nardis de *Miles Davis*, de el solo de Jorge Pardo:

NARDIS MILES DAVIS

ARR. AGUSTIN CARBONELL "BOLA" Y JORGE PARDO
Trans. Isabel Pacheco

A Imaj E bIIImaj7 FMAJ7 IImin7(b5) [V7] F#MIN7(b5) B7 Imin7 EMIN7

IVmin7 bIIImaj7 bIIIImaj7 [V7] Imaj Imaj Imaj
 AMIN7 FMAJ7 GMAJ7 B7 E E E

B IVmin7 bIIImaj7 IVmin7 bIIImaj7
 AMIN7 FMAJ7 AMIN7 FMAJ7

IImin7 [V7/bVI] bVIImaj7 [V7]
 DMIN7 G7 CMAJ7 B7

A Imaj bIIImaj7 IImin7(b5) [V7] Imin7
 E FMAJ7 F#MIN7(b5) B7 EMIN7

IVmin7 bIIImaj7 bIIIImaj7 [V7] Imaj Imaj
 AMIN7 FMAJ7 GMAJ7 B7 E E

Figura 141. Análisis armónico Nardis.

En el solo utilizan los acordes y la forma de el tema, en la A un primer grado en triada, un bemol dos mayor siete, un dos cinco al primer grado menor, el cuarto grado menor, segundo bemol, tercero bemol mayor siete, el acorde dominante al primer grado en triada mayor. En la B, empiezan por el cuarto grado menor

al bemol dos, cuarto grado menor, bemol dos mayor siete, un dos cinco al bemol cuarto mayor siete, finalizando con un cinco siete para volver a la A.

2.3.3 Análisis melódico

Las notas que pertenecen al acorde son diatónicas al acorde la raíz (R), la tercera (3), la quinta (5) y la séptima (7). Las que no pertenecen son notas diatónicas o no, que no pertenecen al acorde y las demás tensiones.

2.3.3.1 I (triada del primer grado)

Imaj
E

Figura 145. Compáses 17-18.

Utiliza raíces, terceras y quintas. Las notas fuera del acorde inicia el primer compás con una oncena y el segundo con una séptima menor, usa novenas bemoles, oncenas, séptimas bemoles, trecenas bemoles.

Figura 146. Compás 27.

No usa notas del acorde. Las notas fuera del acorde, empieza en el tiempo fuerte con una oncena, usa una tercera menor.

Figura 147. Compáses 33-34.

Inicia el primer compás con una tercera mayor, utiliza dos raíces, cinco terceras, una quinta y una séptima. Las notas fuera del acorde, en el segundo compás en el tiempo fuerte usa una oncena, utiliza tres novenas bemoles, una oncena y una trecena.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de la triada Imaj.

Tabla 18. Triada Imaj.

	R	3	5	7	b9	11	b13	b3	b7
Imaj	0-4	0-4	0-4	0-3	0-4	0-2	0-5	0-2	0-4

2.3.3.2 bIIImaj7

Figure 148 shows a musical phrase for the bIIImaj7 chord (FMAJ7) and the IIr chord (F#). The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4-measure phrase. The notes are: Measure 1: F4, A4, C5, G4; Measure 2: F4, A4, C5, G4; Measure 3: F4, A4, C5, G4; Measure 4: F4, A4, C5, G4. Fingering: #11, 3 9 3, 9 b9.

Figura 148. Compás 4.

Usa terceras. Las notas fuera del acorde, empieza en el primer tiempo con una oncenena sostenida, usa novenas naturales y una bemol.

Figure 149 shows a musical phrase for the bIIImaj7 chord (FMAJ7) and the IIr chord (F). The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 12-measure phrase. The notes are: Measure 1: F4, A4, C5, G4; Measure 2: F4, A4, C5, G4; Measure 3: F4, A4, C5, G4; Measure 4: F4, A4, C5, G4; Measure 5: F4, A4, C5, G4; Measure 6: F4, A4, C5, G4; Measure 7: F4, A4, C5, G4; Measure 8: F4, A4, C5, G4; Measure 9: F4, A4, C5, G4; Measure 10: F4, A4, C5, G4; Measure 11: F4, A4, C5, G4; Measure 12: F4, A4, C5, G4. Fingering: 9 3 #11 9 3 9 7 13, 9 13 7 3 #11 7 13 #11.

Figura 149. Compás 12.

Usa terceras y séptimas. Las notas fuera del acorde, empieza en el primer tiempo con una novena, usa novenas, oncenenas y trecenas.

Figure 150 shows a musical phrase for the bIIImaj7 chord (FMAJ7). The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2-measure phrase. The notes are: Measure 1: F4, A4, C5, G4; Measure 2: F4, A4, C5, G4. Fingering: 13 7 R, 7 R 9.

Figura 150. Compás 20.

Usa raíz y séptimas. Las notas fuera del acorde, una novena y trecena.

Figura 151. Compás 22.

Inicia con una séptima, usa terceras, quinta y séptimas. Las notas fuera del acorde, usa novena bemol y natural, y una trecena.

Figura 152. Compás 28.

Usa raíces, tercera y séptima. Las notas fuera del acorde, usa novenas, oncenena sostenida y séptima menor.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro del acorde bIIImaj7.

Tabla 19. Acorde bIIImaj7.

	R	3	5	7	b9	9	#11	13
bIIImaj7	0-2	0-3	0-2	0-3	0-1	0-4	0-3	0-2

2.3.3.3 IIm7(b5) y V7/I

Figura 153. Compás 5.

Raíces, tercera, séptimas menores. Las notas fuera del acorde, inicia en el tiempo fuerte con una novena bemol, usa una novena natural.

IIIm7(b5) **[V7/I]**
F#MIN^{7(b5)} **B⁷**

b3 b9 b3 b3 b7 b13 b7

Figura 154. Compás 13.

Inicia con una tercera diatónica, usa terceras y séptimas. Las notas fuera del acorde, utiliza, novena bemol y trecena bemol.

IIIm7(b5) **V7/I**
F#MIN^{7(b5)} **B⁷**

b5 7 R b7

Figura 155. Compás 29.

Inicia en el tiempo fuerte con una quinta del acorde, utiliza raíz, quinta y séptima. Las notas fuera del acorde, utiliza una séptima mayor.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de los acordes IIIm7(b5) y V7/I.

Tabla 20. Acordes IIIm7(b5) y V7/I.

	R	b3	3	b5	5	b7	b9	9	b13
IIIm7(b5)	0-1	0-3	0	0-1	0	0-2	0-2	0	0
V7/I	0-2	0	0-1	0	0	0	0	0-1	0-1

2.3.3.4 Im7

Im7
E MIN⁷

6 3 5 R 5 11 3

Figura 156. Compás 6.

Inicia con una tercera en el primer tiempo, utiliza una raíz, dos terceras y dos quintas. Las notas fuera del acorde, una oncenava.

Im7
E MIN⁷

7 3 R 3 R b7 R

Figura 157. Compás 14.

Inicia en la tercera en el tiempo fuerte, usa tres raíces, y dos terceras. Las notas fuera del acorde, usa una séptima menor.

Im7
E MIN⁷

7 3 3

Figura 158. Compás 30.

Empieza en la tercera y usa dos.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro del acorde Im7.

Tabla 21. Acorde Im7.

	R	3	5	b7	11
Im7	0-2	2	0-2	0-1	0-1

2.3.3.5 IVm7 y bIIImaj7

IVm7 **bIIImaj7**
A MIN⁷ **F MAJ⁷**

#11 #11 #11

Figura 159. Compás 7.

No usa notas del acorde. Las notas fuera del acorde, tres oncenas sostenidas en el bIIImaj7.

IVm7
Amin7

bIIImaj7
Fmaj7

15

5 b7 b7 b7 9 3 3 3 3 #11 #11 #11

Figura 160. Compás 15.

Utiliza cuatro terceras, una quinta y tres séptimas. Las notas fuera del acorde, tres oncenas.

IVm7
Amin7

bIIImaj7
Fmaj7

31

9 R 9 7

Imaj

Figura 161. Compás 31.

Utiliza una raíz y una séptima. Las notas fuera del acorde, dos novenas.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de los acordes IVm7 y bIIImaj7.

Tabla 22. Acordes IVm7 y bIIImaj7.

	3	5	b7	7	9	#11
IVm7	0	0-1	0-3	0	0-1	0
bIIImaj7	0-4	0	0	0-1	0-1	0-3

2.3.3.6 bIIIImaj7 y V7/I



Figura 162. Compás 8.

Inicia con la tercera del primer acorde, usa cuatro terceras y tres raíces. No usa notas fuera del acorde.



Figura 163. Compás 16.

Inicia con una tercera, además usa cuatro quintas y tres séptimas. Las notas fuera del acorde, tres trecenas una oncena y cuatro trecenas bemoles.



Figura 164. Compás 32, usa una tercera, una quinta y una séptima. Las notas fuera del acorde, una séptima mayor, una oncena, una trecena natural y una bemol.

Para concluir se muestra en la siguiente tabla la cantidad de veces que utiliza las notas dentro de los acordes bIIIImaj7 y V7/I.

Tabla 23. Acordes bIIIImaj7 y V7/I.

	R	3	5	b7	11	b13	13	7
bIIIImaj7	0	0-4	0-4	0	0	0	0-3	
V7/I	0-4	0	0	0-3	0-1	0-4	0-1	0-1

SCORE

NARDIS

MILES DAVIS

Solo Jorge Pardo
mins 1:47 al 2:39ARR. AGUSTIN CARBONELL "BOLA" y JORGE PARDO
TRANSCRIP. ISABEL PACHECO

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 19 measures. The melodic line is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score includes various articulations such as accents (acc), slurs, and dynamic markings (np, p). The bass line includes Roman numerals and specific chord symbols. The score is divided into sections A and B.

Measure 1: Imaj, E. Fingering: R 3 1i 3 5 b13 R 3 11 5 b13 7 b13 7 b13 5 11 5 b13 7 b13.

Measure 2: Imaj, E. Fingering: 7 b13 5 11 5 b13 7 b13 7 b13 5 11 #11 3 9 3 9 b9 b9 R b7 3 9 R b7.

Measure 3: Im7, E MIN7. Fingering: b3 5 R 5 11 b3 #11 #11 #11 3 3 3 3 R R R R.

Measure 4: Imaj, E. Fingering: 5 5 5 3 11 3 11 5 b13 7 b13 7 b13 5 11 b3 b3.

Measure 5: bIIImaj7, FMAJ7. Fingering: 9 3 #11 9 3 9 7 13 9 13 7 3 #11 7 13 #11 b3 b9 b3 b3 b7 b13 b7 b3 R b3 R b7 R.

Measure 6: IVm7, AMIN7. Fingering: 5 b7 b7 b7 9 3 3 3 #11 #11 #11 3 5 5 5 5 13 13 13 11 b13 b13 b13 b13 b7 b7 b7.

Measure 7: Imaj, E. Fingering: 11 3 3 3 3 b9 b9 b9 b9 R R R R b7 b7 b7 b7 b13 b13 b13 b13 5 5 5 11.

Measure 8: IVm7, AMIN7. Fingering: R 9 b3 9 b3 11 b3 11 5 13 7 R 7 R 9.

Measure 9: bIIImaj7, FMAJ7. Fingering: R 9 b3 9 b3 11 b3 11 5 13 7 R 7 R 9.

Figura 165. Transcripción y análisis melódico Nardis pag. 1.

2

NARDIS

21 $b13$ 7 R 7 R 9 R 9 $b3$ 9 $b3$ 11 7 13 5 3 9 $b9$ R 7 3 7 3R 3 $b7$ 9 R $b7$ 13 5 11 3 $b3$ 9 5 9

24 R $b7$ 13 $b7$ R 9 11 $\text{3}13$ R $b7$ $\text{3}13$ $b7$ 5 $\text{3}13$ R R $\text{3}3$ 9 9 3

26 3 11 3 $b9$ R $\text{3}b9$ 3 $b9$ R 11 $b3$

28 9 7 R R $\text{3}9$ 3 $\#11$ 5 $b7$ $b5$ $b7$ R $b7$ 3 3

31 9 R 9 7 5 3 7 $\text{3}b7$ $b13$ $b7$ $\text{3}11$ 13

33 3 3 $b9$ R 7 $b13$ 5 11 3 3 $b9$ 3 $b9$ R

Figura 166. Transcripción y análisis melódico Nardis pag. 2.

En el siguiente análisis se expondrán las funciones de las notas que no pertenecen a cada acorde de la siguiente manera; las notas de paso (np), bordaduras (b), notas anticipadas (aa), apoyaturas (ap), retardos (r), nota libre (l), nota blue (nb), nota escapada (e) y nota cercana (nc). (Pardo usa en varios compases solamente notas del acorde los cuales serán omitidos en esta sección, y están indicadas como n en el análisis). En la siguiente figura se muestra el análisis completo de el solo en Rio Ancho.

2.3.3.7 Imaj

Figura 167. Compás 1-3.

Encontramos notas de paso, oncenena, bemol trece, notas escapadas, bemol trece, bordaduras oncenenas, y una aporatura bemol trece.

Figura 168. Compás 9-10.

Notas de paso oncenenas, y bemol trece, nota blue.

Figura 169. Compás 17 al 18.

Encontramos apoyaturas oncenena y bemol trece, notas de paso bemol nueve, botas blue bemol siete, trecenas, nota escapada oncenena.

Figura 170. Compás 27.

Nota de paso oncenena, nota blue bemol trece.

Figura 171. Compáses 33-34.

Retardo a la tercera, notas de paso, bemol nueve, séptima, bemol nueve, bemol trece, apoyatura oncena, bordadura bemol nueve.

2.3.3.8 bIIImaj7

Figura 172. Compás 4.

Nota escapada, bordadura a la tercera nota cercana a la raíz.

Figura 173. Compás 12.

Apoyatura a la tercera nota escapada, nota cercana a la tercera, notas escapadas y notas cercanas variando entre las notas del acorde.

Figura 174. Compás 20.

Notas de paso ascendentes

Figure 175 shows a musical staff with notes and fingerings. The notes are: G4 (n), A4 (np), B4 (n), C5 (n), B4 (np), A4 (np), G4 (n), F4 (n), E4 (n), D4 (n), C4 (n). Fingerings are: 1, 7, 13, 5, 3, 9, b9, R, 7, 3, 7, 3, R, 3. Chord symbols above are bIIImaj7, FMAJ7, and II D.

Figura 175. Compás 22.

Notas de paso descendentes.

Figure 176 shows a musical staff with notes and fingerings. The notes are: G4 (n), F4 (nc), E4 (n), D4 (np), C4 (n), B3 (nb), A3 (b). Fingerings are: 9, 7, R, R, 3, 9, 3, #11, 5, b7. Chord symbols above are bIIImaj7, FMAJ7, and IIr F#.

Figura 176. Compás 28.

Nota libre, nota cercana, nota de paso y bordadura ascendente al siguiente compás con una nota *blue*.

2.3.3.9 IIIm7(b5)- V7/I

Figure 177 shows a musical staff with notes and fingerings. The notes are: B3 (c), A3 (b), G3 (e), F3 (np), E3 (np), D3 (np), C3 (np). Fingerings are: b9, b9, R, b7, 3, 9, R, b7. Chord symbols above are IIIm7(b5) F#MIN 7(b5) and [V7/I] B7.

Figura 177. Compás 5.

Inicia en el primer tiempo con una nota escapada bemol nueve, nota de paso, bemol siete y novena.

IIIm7(b5) [V7/I]
 F#MIN 7(b5) B7 nb

#11 b3 b9 b3 b3 b7 b13 b7

Figura 178. Compás 14.

Bordadura novena bemol, retardo al segundo acorde del compás bemol tres a la séptima menor. Nota cercana bemol trece a una bordadura.

IIIm7(b5) V7/I
 F#MIN 7(b5) B7

nb b r n r n n n

b5 b7 R b7

Figura 179.

Compás 29, retardo a la séptima bemol.

2.3.3.10 Im7

Im7 Emin7

6 b3 5 R 5 11 b3

Figura 180.

Compás 6, nota de paso onцена.

Im7 Emin7

b n n n n b n

7 b3 R b3 R b7 R

Figura 181. Compás 14

Bordadura bemol siete.

Im7
E MIN⁷

7 3 3

Figura 182. Compás 30, ninguna.

2.3.3.11 IVm7 – bIIImaj7

IVm7 **bIIImaj7** **b**
A MIN⁷ **F MAJ⁷** **(**

#11 #11 #11

Figura 183. Compás 7

Anticipación sostenida once al siguiente compás.

IVm7 **bIIImaj7** **b**
A MIN⁷ **F MAJ⁷** **(**

5 b7 b7 b7 9 3 3 3 3 #11 #11 #11

Figura 184. Compás 15

Nota de paso sostenido once, anticipada sostenida once.

IVm7 **bIIImaj7**
A MIN⁷ **F MAJ⁷**

9 R 9 7

I mai

Figura 185. Compás 31,

Nota cercana novena, nota de paso novena.

2.3.3.12 $bIII_{maj7} - V7$

Figura 186. Compás 10.

Notas anticipadas tercera y raíz.

Figura 187. Compás 16.

Notas de paso, trecena y trecena bemol, apoyatura bemol trece.

Figura 188. Compás 32.

Nota de paso séptima mayor, nota libre oncena y retardo trecena.

2.3.4 Análisis motivico.

A continuación se analizarán los motivos, frases del solo los cuales estarán señalados por recuadros de colores los cuales indican; verde preparación o inicio de la frase, morado motivo principal de la frase, rojo repetición del motivo principal, rosado desarrollo del motivo principal y azul motivo que resuelve a la frase.

TRANSCRIP. ISABEL PACHECO

Imaj
E

Imaj
E

bIIImaj7
FMAJ7

IIIm7(b5)
F#MIN7(b5)

[V7/II]
B7

Im7
E MIN7

Figura 189. Compás 1-6.

En esta primera frase notamos el uso de tresillos de corchea, inicia con un motivo inicial de la pentatónica de La menor. Continúa con el motivo principal y lo repite dos veces. Crea otro motivo corto con silencios incluidos y lo desarrolla para finalizar la frase.

bIIImaj7
FMAJ7

bIIImaj7
GMAJ7

[V7]
B7

Imaj
E

Imaj
E

Figura 190. Compás 8-10.

El primer motivo es el que da carácter a la frase, con la repetición de una sola nota. Finaliza con un motivo diferente que da paso a la siguiente frase a continuación.

Figura 191. Compáses 12-14. La siguiente frase posee dos motivos, uno con desarrollo y el siguiente con finalización de la misma frase.

Figura 192.

Compáses 15- 17. El primer motivo de esta frase se repite escalarmen- te de manera ascendente y lo desarrolla de manera descendente, finalizandolo de una manera simbre con dos notas.

Figura 193. Compás 19-27.

Esta frase tiene más motivos y es la primera más larga, inicia con un motivo pequeño que se desarrolla ascendentemente diatónicamente, el desarrollo de esta lo hace quitando los silencios del motivo original. El segundo motivo es una frase descendente por tresillos los dos primeros son escalares y los segundos tienen intervalos al de la misma manera que el desarrollo. El tercer motivo cumple la misma forma de su desarrollo descende y asciende escapando lo resuelve con un tresillo ligado a una corchea. Para finalizar toda la frase usa la mezcla de ambos motivos principales el primero y el segundo, y finaliza en el primer compás de la A.

Figura 194.

Compases 28-30. En esta frase usa dos motivos principales diferentes, y finaliza con la mezcla de ambos.

The image shows a musical score for two flutes, measures 31-34. The score is divided into two systems. The first system (measures 31-34) features four measures. Above the staff, chords are indicated: IVm7 (Amin7), bIIImaj7 (Fmaj7), bIIImaj7 (Gmaj7), and V7/I (B7). The notes are marked with various techniques: 'nc' (no chord), 'n' (note), 'np' (note phrase), and 'r' (rhythm). Fingering numbers (9, R, 9, 7, 5, 3, 7, 3, b7, b13, b7, 3, 11, 13) are written below the notes. The second system (measures 33-34) features two measures. Above the staff, chords are indicated: Imaj (E) and Imaj (E). The notes are marked with techniques: 'n', 'np', 'ap' (accidental phrase), and 'r'. Fingering numbers (3, 3, 3, b9, R, 7, b13, 5, 11, 3, 3, b9, 3, b9, R) are written below the notes.

Figura 195. Compases 31-34.

El primer motivo usa contrapunto usando la tercera octava de la flauta, su desarrollo es un puente al siguiente motivo, usando tresillos corcheas y negra, finaliza la ultima frase con un tresillo y una negra.

Finalmente, del análisis de los tres solos interpretados por Pardo, para la creación de los solos, nos enfocaremos en los motivos principales y su desarrollo, los desplazamientos rítmicos, el uso de tresillos, la interacción con silencios, los retardos de una nota del acorde hacia una nota fuera del acorde, el uso de escalas pentatónicas, la enfatización de notas fuera del acorde y su repetición, uso de bordaduras consecutivas, repetición de la misma frase en otra sección del solo y repetición de notas de dos a cuatro veces consecutivas utilizando una escala, notas de paso, bordaduras, notas anticipadas, apoyaturas, retardos, nota libre, nota blue, nota escapada y nota cercana. A continuación encontraremos los solos escritos para este proyecto.

3 Capítulo 3: Labor compositiva

3.1 A night in Tunisia - Dizzy Gillespie

A night in Tunisia
Solo: Isabel Pacheco
Basado en el Lenguaje de Jorge Pardo
Dizzy Gillespie

Chord progressions for the first system (measures 1-8):
 1. Fmaj7 (measures 1-2)
 2. Em7(b5) (measures 3-4)
 3. A7(b9) (measures 5-8)

Chord progressions for the second system (measures 9-16):
 4. Eb9 (measures 9-10)
 5. Dm9 (measures 11-12)
 6. Em7b5 (measure 13)
 7. A7b5 (measures 14-15)
 8. Dm9 (measures 16-17)

Chord progressions for the third system (measures 17-24):
 9. Am7b5 (measures 17-18)
 10. Am7b5 (measures 19-20)
 11. Gm6 (measures 21-22)
 12. D7b9 (measures 23-24)

Chord progressions for the fourth system (measures 25-32):
 13. Gm7b5 (measures 25-26)
 14. C7b9 (measures 27-28)
 15. F6 (measures 29-30)
 16. Em7b5 (measures 31-32)

Chord progressions for the fifth system (measures 33-36):
 17. A7b9 (measures 33-34)
 18. Eb9 (measures 35-36)

©iazi

Figura 196. A night in Tunisia Solo pág 1.

2 Eb9 Dm⁶ A night in Tunisia A7b5 Dm⁶

33 Eb9 Dm⁶ Eb9 Dm⁶

37 Eb9 Dm⁶ Em7b5 A7b5 Dm⁶

41 Eb9 Dm⁶ Eb9 Dm⁶

45 Eb9 Dm⁶ Em7b5 A7b5 Dm⁶

49 Am7b5 Am7b5 Gm6 D7b9 Gm6

53 Gm7b5 C7b9 F6 Em7b5 A7b9

57 Eb9 Dm⁶ Eb9 Dm⁶

61 Eb9 Dm⁶ A night in Tunisia A7b5 Dm⁶ 3

65

Figura 197. A night in Tunisia pág 2.

3.1.1 Análisis

En el número uno y cuatro se repite la misma frase. El número dos un retardo hacia la novena del siguiente compás. Tercero, notas repetidas. Quinto,

bordaduras que suben escalarmente. Sexto, la misma frase repetida. Séptima, contrapunto. Octavo, tresillos.

3.2 Mambo Inn

Mambo Inn
Solo: Isabel Pacheco
Basado en el Lenguaje de Jorge Pardo Mario Bauza

1 2

5 3

9 4

13 5

17 6

21 7

25 8

29

Figura 198. Mambo Inn Solo pág. 1

3.2.1 Análisis.

En el primer recuadro se usa tresillos consecutivos de una pentatónica. Segundo, uso de silencios intercalados entre las notas. Tercero, repetición de un motivo pequeño. Cuarto, uso de bordaduras consecutivas diatónicas. Quinto desarrollo motivico. Sexto, repetición de motivo, uso tresillos. Séptimo, repetición de notas. Octavo, repetición de motivo.

3.3 Manteca

SCORE

MANTECA

PAQUITO D'RIVIERA

SOLO POR ISABEL PACHECO

BASADO EN EL LENGUAJE DE JORGE PARDO

B^{b7}
B^{b7} **B^{b7}** **A^{b7}** **G7(+9)** **G^{MAJ7}** **F7(+9)**
B^{b7}
B^{b7}
A^{b7} **G7(+9)** **G^{bMAJ7}** **F7(+9)**
A^{b7} **G7(+9)** **G^{bMAJ7}** **F7(+9)**
A^{bMIN} **D^b** **G^{bMAJ7}**
B^{b7(+4)} **E^{b7(+4)}** **A^{bMAJ7}**
A^{bMIN7} **D^{b7(+9)}** **G^{bMAJ7}** **F^{#MIN}** **B⁷**
F^{MIN7} **B^{b7(+9)}** **E^{bMIN}** **F^{#MIN}** **B⁷**

Figura 199. Manteca Solo pág 1.

Figura 200. Manteca Solo pág 2.

3.3.1 Análisis

En el primero, retardo. Segundo, repetición de motivo que sube escalarmente. Tercero, repetición de notas entresillos. Cuarto, repetición de notas. Quinto, contrapunto. Sexto, bordaduras consecutivas de una manera ascendente. Séptimo, uno de silencios entre notas. Octavo, uso de una escala pentatónica. Noveno, uso de silencios y repetición de la misma.

Podremos encontrar en el anexo 1 el video del concierto.

4 Campítulo 4: Conclusiones.

A continuación, se encuentran las conclusiones llegadas en este proyecto investigativo, así mismo unas recomendaciones para posterior estudio del lenguaje de Jorge Pardo.

4.1 Conclusiones y Recomendaciones.

- Para el estudio de la técnica de Jorge Pardo, se requiere de un nivel medio a avanzado, tanto en lo práctico como en lo teórico.
- Las frases de Pardo se conectan y son precisas.
- El uso de la melódica menor en un acorde maj 7 cambia el color.
- Usar la novena bemol, séptima menor, quinta bemol en un acorde maj 7 amplía los colores flautísticos.
- El desarrollo de las frases deben ser concisas y Pardo suele conectar dos frases diferentes con silencios o notas largas.
- El desarrollo motivico en el solo inicia de frases cortas y termina con frases largas de más de ocho compases.
- Pardo integra notas no diatónicas y diatónicas al acorde en el tiempo fuerte.
- Las frases de Pardo tienen resoluciones claras.
- En ciertas frases presenta a la frase con un motivo simple y diferente.
- Repite el motivo principal de una frase de una manera exacta o diatónicamente ascendente o descendente.
- Usa adornos para proponer nuevas frases como mordentes o glisandos.
- Usa desplazamiento rítmico.
- Uso de contrapunto.
- Repetición de motivos.

Referencias

- . (2019). *Qué es el/la?* Obtenido de Lenguaje musical:
<https://queesela.net/lenguaje-musical/#comment-796>
- (2015). Obtenido de España es Cultura:
http://www.españaescultura.es/es/artistas_creadores/jorge-pardo.html
- Tipos de cosas*. (Abril de 2017). Obtenido de Tipos de solo:
<https://www.tiposdecosas.com/solo.html>
- (14 de 05 de 2019). Obtenido de Rate your Music:
https://rateyourmusic.com/artist/jorge_pardo/credits/
- Ecured*. (10 de junio de 2019). Obtenido de Ecured:
<https://www.ecured.cu/Mambo>
- Albán, E. (09 de junio de 2019). *Pies en la Tierra - Anomalía*. Obtenido de Discogs:
<https://www.discogs.com/Pies-En-La-Tierra-Anomalia/release/10798988>
- Albo, A. (2015). Para entender un poquito más de Latin Jazz. *Jazz en Español*, 106-108.
- Alomar, A. (23 de septiembre de 2010). La improvisación musical. General Pico, La pampa, Argentina: Actualización y Producción Musical.
- Autor, S. (s.f.). *Qué es la/el?* Obtenido de Lenj.
- Bejar. (2010). *Música en Bejar*. Obtenido de Música para todos:
<http://musicaenbejar.blogspot.com/2012/01/analisis-musical-acercamiento-los.html>
- Benicio, M. (2019). *Discogs*. Obtenido de Discogs:
<https://www.discogs.com/es/Jorge-Pardo-Y-Chano-Dom%C3%ADnguez-10-De-Paco/release/2483429>

- Bent, I. (1980). *"Analysis"*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. I). (MacMillan, Ed.) Londres.
- Berendt, J. (s.f.). *Jazz Música*. Obtenido de Jazz: <https://jazzmusica.weebly.com>
- Cotv, V. (17 de Septiembre de 2018). Obtenido de Clazz Continental Latin Jazz: <https://clazz.es/que-es-clazz/artistas/jorge-pardo>
- Delannoy, L. (2001). *¡Caliente! una historia del jazz latino* (Vol. 1). México D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Dicciani, M. (2009). *Intro to Afro-Cuban Mambo Ryhthms and Drumset Patterns*. Filadelfia: uarts.
- Dreier, J. (2015). *LATIN JAZZ GUIDE, A PATH TO AUTHENTIC PERCUSSION AND ENSEMBLE PERFORMANCE*. Wisconsin: Hal Leonard.
- Ecoosfera. (27 de Enero de 2018). *La improvisación musical y los sueños son un mismo proceso cerebral*. Obtenido de Ecoosfera: <https://ecoosfera.com/2018/01/la-improvisacion-musical-los-suenos-mismo-proceso-cerebral-estudio/>
- Franco, J. (s.f.). *Pies en la tierra*. Obtenido de quienes somos: <http://www.piesenlatierrajazz.com>
- García, C. (2013 de Enero de 2013). *El País*. Obtenido de https://elpais.com/cultura/2013/01/15/actualidad/1358275976_965147.html
- González, P. (11 de Mayo de 2016). *Lenguaje musical: ¿Qué es y cuál es su importancia?* Obtenido de Guioteca: <https://www.guioteca.com/educacion-para-ninos/lenguaje-musical-que-es-y-cual-es-su-importancia/>

- Grau, P. (2018). *feandalucia*. Obtenido de Temas para educación: <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd15365.pdf>
- Iglesias, A. (2 de Junio de 2019). *Slide share*. Obtenido de Musica 7 notas extrañas en la armonía: <https://es.slideshare.net/aicvigo1973/musica-7-notas-extraas-en-la-armona>
- Kook, N. (1994). Formal approaches to analysis . En N. Kook, *A guide to musical analysis*. New York: Oxford University Press.
- Leymarie, I. (2005). *Jazz Latino*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Martinez, M. (21 de abril de 2019). *Clases de guitarra*. Obtenido de Cómo realizar un análisis melódico: <https://clasesdeguitarra.com.co/como-realizar-un-analisis-musical/>
- Mentere, J. (2019). *Discogs*. Obtenido de Discogs: <https://www.discogs.com/es/Jorge-Pardo-Las-Cigarras-Son-Quizá-Sordas/release/1292686>
- Montilla, L. (20 de marzo de 2017). *SCRIBD*. Obtenido de La composición musical: <https://es.scribd.com/document/342473640/La-Composicion-Musical>
- Moya, I. C. (2013). Orígenes del jazz latino. *Jazz Latino*, 3.
- musical, P. (2018). *Promoción musical*. Obtenido de Composición musical : https://promocionmusical.es/composicion-musical-apuntes-y-terminologia/#Que_la_Composicion_Musical
- Musinetwork, R. (2013). Músicos Latinos que han abierto puertas. *Jazz Latino*, 4-5.
- Norton, W. (12 de junio de 2019). *Definitions timbre ostinato stride*. Obtenido de Definitions timbre ostinato stride: http://people.virginia.edu/~skd9r/MUSI212_new/materials/definitions2.html#soli

Orlandini, L. (2012). La interpretación musical. *Revista musical chilena scielo*.

Robles, L. (2019). *Análisis*. Obtenido de Haciendo música:
<http://haciendomusica.com/analisis.htm>

Robles, L. (2019). Análisis: ¿Por dónde empezamos? *Introducción al Análisis Musical*, 1.

Ruiz, M. (16 de Julio de 2016). Obtenido de La Vanguardia:
<https://www.lavanguardia.com/local/sevilla/20160716/403260096482/jorge-pardo-gastamos-palabras-en-explicar-la-musica-y-es-mas-facil-sentirla.html>

Sanz, P. (27 de Octubre de 2015). Obtenido de El Mundo:
<https://www.elmundo.es/cultura/2015/10/27/562f8f16ca474104308b464c.html>

ANEXOS

Anexo1 VIDEO Concierto.

[https://drive.google.com/drive/folders/1_cx6okkXzbfCcJHgrlAnEd6XwlnFAhyn?
usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1_cx6okkXzbfCcJHgrlAnEd6XwlnFAhyn?usp=sharing)

