



ESCUELA DE MÚSICA

LA CLAVE DE OCTOPUS

Análisis comparativo entre los patrones rítmicos de batería de tres temas de Horacio “el negro” Hernández con patrones rítmicos de la rumba columbia y guaguancó, aplicado a un estándar de latin-jazz y un concierto final.

AUTOR

David Santiago Millán Collazos

AÑO

2019



ESCUELA DE MÚSICA

LA CLAVE DE OCTOPUS

Análisis comparativo entre los patrones rítmicos de batería de tres temas de Horacio “el negro” Hernández con patrones rítmicos de la rumba columbia y guaguancó, aplicado a un estándar de latin-jazz y un concierto final.

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

Profesor guía

Fidel Vargas

Autor

David Santiago Millán Collazos

Año

2019

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, La Clave de Octopus: Análisis comparativo entre los patrones rítmicos de batería de tres temas de Horacio "el negro" Hernández con patrones rítmicos de la rumba columbia y guaguancó, aplicado a un estándar de latin-jazz y un concierto final, a través de reuniones periódicas con el estudiante David Santiago Millán Collazos, 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".

Fidel Vargas villalba

C.I. 171217022-2

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, La Clave de Octopus: Análisis comparativo entre los patrones rítmicos de batería de tres temas de Horacio "el negro" Hernández con patrones rítmicos de la rumba columbia y guaguancó, aplicado a un estándar de latin-jazz y un concierto final, de David Santiago Millán Collazos, en el semestre 2019-2, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Roberto Santiago Morales Palacios

C.I. 171592211-6

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.”

David Santiago Millán Collazos

C.I. 172576409-4

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a Dios por cada oportunidad, su provisión y amor. Doy gracias a mis padres y familiares que me han apoyado incondicionalmente en cada momento y me han dado las herramientas para poder enfocarme en mis estudios.

También agradezco a cada uno de mis profesores en especial a mis profesores de batería y a mi decano Jay Byron por cada enseñanza y oportunidad de ser mejor cada día.

DEDICATORIA

Quiero dedicar este trabajo a Dios por bendecirme con este talento y ser mi soporte. A mis padres y hermanos que han estado a mi lado y han sido mi ayuda para seguir adelante y querer mejorar, a cada profesor que me ha ayudado a desarrollar mis talentos y me han dado su guía.

RESUMEN

Esta tesis plantea un análisis comparativo entre los patrones rítmicos el baterista cubano Horacio “el negro” Hernández, y los patrones tradicionales folklóricos de dos tipos de rumba: la columbia y el guaguancó. Esto se realizó relacionando cada uno de los ritmos interpretados por Hernández en 3 temas transcritos y los patrones tradicionales propuestos por el conocido percusionista y musicólogo Ed Uribe en su libro *the essence of afro cuban music*. Después de dicho análisis se creó un arreglo de un estándar de jazz convirtiéndolo en latin jazz para entender cómo utilizar estos patrones (tanto folklóricos como modernos) en la música moderna y también en géneros no muy relacionados con la música cubana. Además de esto, la investigación ayudó a entender y aprender más a profundidad sobre los ritmos afrocubanos y sus aplicaciones en la batería-jazz moderna.

Algunos de los resultados más importantes del estudio fue comprender la importancia y relación de la clave de rumba con cada uno de los patrones. Además de esto, se han podido determinar algunos patrones rítmicos en batería para interpretar rumba y latin jazz. Por último se pudo entender cómo se relacionan estos patrones rítmicos y estos estilos con temas de jazz y como se podrían adaptar.

Se ha podido concluir que la clave de rumba tiene una importancia imperativa en este género y debe ser interpretada siempre conjuntamente con los demás patrones. También se logró determinar que los patrones rítmicos de Horacio Hernández no presentan solo elementos de la rumba, puesto que la música cubana tiene elementos de cada uno de sus subgéneros mezclados entre sí, que aportan a una gran riqueza.

ABSTRACT

This thesis proposes a comparative analysis between the rhythmic patterns of the Cuban drummer Horacio "el Negro" Hernández, and the traditional folkloric patterns of two types of rumba: the columbia and the guaguancó. This was done by relating each of the rhythms played by Hernández in 3 transcribed themes and the traditional patterns proposed by the well-known percussionist and musicologist Ed Uribe in his book the essence of afro cuban music. After this analysis an arrangement of a jazz standard was created turning it into Latin jazz to understand how to use these patterns (both folkloric and modern) in modern music and also in genres not very related to Cuban music. In addition to this, the research helped to understand and learn more in depth about Afro-Cuban rhythms and their applications in modern jazz-drums.

Some of the most important results of the study were to understand the importance and relationship of the rumba key with each of the patterns. In addition to this, they have been able to determine some rhythmic patterns in drums to interpret rumba and Latin jazz. Finally, it was possible to understand how these rhythmic patterns and styles are related to jazz themes and how they could be adapted.

It has been possible to conclude that the key of rumba has an imperative importance in this genre and must always be interpreted in conjunction with the other patterns. It was also possible to determine that the rhythmic patterns of Horacio Hernández do not present only elements of the rumba, since Cuban music has elements of each of its sub-genres mixed with each other, which contribute to great wealth.

INDICE

Introducción.....	1
1 CAPITULO UNO: marco teórico	2
1.1 Ritmos afro-cubanos.....	2
1.2 Rumba	2
1.2.1 Rumba yambú:	8
1.2.2 Rumba-columbia:.....	9
1.2.3 Rumba-guaguancó:	11
1.3 Principales exponentes de la Rumba:.....	14
1.4 Horacio “el negro” Hernández:.....	17
1.5 La clave.....	18
1.5.1 Origen de la clave de rumba.....	20
1.6 La orquestación	22
1.6.1 Orígenes.....	23
1.6.2 Orquestación percutiva.....	23
2 CAPITULO DOS: Análisis comparativo de patrones	25
2.1 Nomenclatura para la batería:.....	25
2.2 Análisis: DESCARGA FOR TITO.....	26
2.2.1 Características y transcripción.....	26
2.2.2 Forma del tema.....	26
2.2.3 Análisis rítmico seccional:.....	27
2.2.4 Análisis comparativo.....	28
2.3 Análisis: ON FIRE.	32

2.3.1	Características y Transcripción.....	32
2.3.2	Forma de tema	32
2.3.3	Análisis rítmico seccional.....	33
2.3.4	Análisis comparativo.....	34
2.4	Análisis tercer tema.....	38
2.4.1	Características y Transcripción.....	38
2.4.2	Forma de tema	39
2.4.3	Análisis rítmico seccional.....	39
2.4.4	Análisis comparativo.....	42
3	CAPITULO TRES: Registro e implementación.....	47
3.1	Tabla de correspondencia tímbrica	47
3.2	Configuración de la batería	49
3.3	Nomenclatura de la percusión	49
3.4	Creación del arreglo.....	50
3.4.1	Información del tema	50
3.4.2	Secciones del tema	51
3.4.3	Creación de patrones rítmicos	51
3.4.4	Relación de cumplimiento de ritmos	55
4	Conclusiones y Recomendaciones	56
4.1	Conclusiones	56
4.2	Recomendaciones	57
	REFERENCIAS.....	58
	ANEXOS	61

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 clave guaguancó 3-2	5
Figura 2 clave columbia 3-2	5
Figura 3 Afinación de tambores.....	7
Figura 4 Nomenclatura de tambores	8
Figura 5 Salidor columbia.....	10
Figura 6 Tres dos columbia.....	10
Figura 7 Quinto columbia	10
Figura 8 Guataca columbia	10
Figura 9 Shekeré columbia.....	11
Figura 10 Clave columbia.....	11
Figura 11 Salidor guaguancó	12
Figura 12 Salidor Guaguancó ternario	13
Figura 13 Salidor guaguancó principal	13
Figura 14 Tres Golpes guaguancó	13
Figura 15 Tres golpes principal	13
Figura 16 Quinto guaguancó	14
Figura 17 Guataca guaguancó	14
Figura 18 Shekeré guaguancó	14
Figura 19 Clave guaguancó	14
Figura 20 Patron gankogui	19
Figura 21 relación clave africana y acentos	20
Figura 22 Formación de claves ternarias	20
Figura 23 Origen de las claves de son y guaguancó.....	21
Figura 24 Nomenclatura de la batería de transcripción.....	26
Figura 25 Clave descarga for tito	27
Figura 26 Patrón descarga for tito sección A.....	27
Figura 27 Patrón descarga for tito sección B.....	27
Figura 28 Patrón hi-hat descarga for tito sección B.....	28
Figura 29 patrón descarga for tito sección C.....	28
Figura 30 Patrón hi-hat descarga for tito sección C	28
Figura 31 Análisis clave descarga for tito	29

Figura 32 Análisis descarga for tito sección A con tres dos	30
Figura 33 Análisis descarga for tito sección A con salidor	30
Figura 34 Análisis tres dos seccion B descarga for tito	31
Figura 35 Análisis salidor sección B descarga for tito	31
Figura 36 Patrón introducción on fire	33
Figura 37 Patrón hi-hat Introducción on fire	33
Figura 38 Patrón sección A on fire	33
Figura 39 Patrón hi-hat sección A on fire	33
Figura 40 Patrón sección B on fire	34
Figura 41 Patrón hi-hat sección B on fire	34
Figura 42 Análisis clave on fire.....	35
Figura 43 Análisis introducción bombo on fire.....	35
Figura 44 Análisis introducción Patrón salidor A	35
Figura 45 Análisis introducción Patrón tres dos A.....	36
Figura 46 Análisis con salidor y tres dos sección A.....	36
Figura 47 Análisis caja sección A.....	37
Figura 48 Análisis hi-hat sección A	37
Figura 49 Análisis con tambor salidor sección B.....	38
Figura 50 Patrón estrofa candela	40
Figura 51 Variación 1 Patrón estrofa candela	40
Figura 52 Variación 2 patrón estrofa candela.....	40
Figura 53 clave candela	40
Figura 54 Patrón improvisación candela	41
Figura 55 Clave candela	41
Figura 56 Patrón improvisación binario candela.....	41
Figura 57 clave binaria candela.....	41
Figura 58 Patrón pregón candela.....	42
Figura 59 clave pregón candela	42
Figura 60 Análisis clave candela	43
Figura 61 Análisis hi-hat estrofa candela	43
Figura 62 Análisis salidor estrofa candela.....	43
Figura 63 Análisis tres dos improvisación candela.....	44

Figura 64 Análisis correspondencia métrica candela	44
Figura 65 Análisis tres dos binario improvisación candela	45
Figura 66 Análisis tres dos y salidor pregón candela	45
Figura 67 Análisis guataca pregón candela	46
Figura 68 Batería del arreglo.....	49
Figura 69 Nomenclatura batería arreglo.....	50
Figura 70 Nomenclatura congas arreglo	50
Figura 71 relación métrica de la melodía	52
Figura 72 Unificación de patrón para conga columbia	53
Figura 73 Unificación de patrón para conga guaguancó	53
Figura 74 Patrón batería introducción arreglo	54
Figura 75 Patrón batería binario arreglo.....	54

Introducción

La riqueza de la música cubana desde sus orígenes y tradiciones trasciende desde sus antepasados africanos y se traduce en la isla en algunos de los géneros y ritmos más importantes los cuales cumplen el papel de base para toda su demás música. Uno de los más importantes es la rumba cubana.

Se sabe que el desarrollo de la música cubana y su importante fusión con el jazz han dado como resultado géneros con una riqueza rítmica y armónica única. Este desarrollo también ha dado un enfoque totalmente distinto a los instrumentos de cada género como se conocían antes.

Gracias a esto, la presencia de instrumentos como la batería del jazz, ha tomado protagonismo en la fusión. La idea de una unión entre la percusión cubana y la batería propone una compleja pero riquísima densidad rítmica no antes vista en el jazz. Como se conoce actualmente, el jazz cubano o “latin jazz” sigue creciendo, progresando y cambiando mediante sus diversos representantes proponen novedades o fusiones.

Desde un inicio grandes músicos como Óscar Valdez y Enrique Pla en Irakere o el maestro José Luis Quintana “Changuito” en la orquesta de los Van Van, comenzaron a fusionar su tradición con nuevos sonidos provenientes del jazz, dejando un legado que artistas como Julio Barreto, Antonio Sánchez, Mark Walker y Horacio Hernández han desarrollado aún más. Sin duda la riqueza del latin jazz no dejara de ser explotada puesto que incluso hoy en día nuevos músicos como Santiago Rieter, Dafnis Prieto, Kiko Freitas y Rodney Barreto continúan realizando propuestas novedosas y frescas sobre la batería en este género y su unión con la tradición cubana.

Aunque cada uno de estos bateristas ha aportado de gran manera al estilo, músicos como el reconocido cubano Horacio “el negro” Hernández y su aporte conceptual de independencia, el cuidado y respeto de mantener los ritmos tradicionales cubanos en el jazz son un ejemplo digno de estudio y representación de este increíble género musical.

Con esto en mente, solo queda responder algunas preguntas: ¿Qué elementos de cada estilo entran a hacer parte de esta unión conocida como latin jazz y bajo qué criterio los músicos representantes de este género aplican y crean su música? ¿Se ven claramente representadas las raíces de la música cubana como la rumba en el latin jazz? Y de ser así, ¿qué se debe conocer de la tradición cubana para entender el jazz cubano?

Este estudio es un aporte para poder responder estas preguntas y saber si la esencia del latin jazz proviene de la rumba cubana. La estructura del escrito Se abordará a través de los siguientes objetivos:

- Objetivo general:

Analizar por medio de una comparación, los patrones rítmicos de la rumba cubana con los ritmos del baterista cubano Horacio Hernández y aplicar dicho análisis a un arreglo de latin jazz y un concierto final.

- Objetivos específicos:
 1. Definir los patrones tradicionales de la rumba columbia y guaguancó.
 2. Transcribir los patrones principales de tres temas interpretados por Horacio Hernández.
 3. Comparar los ritmos transcritos con los patrones tradicionales encontrados en el primer objetivo.
 4. Aplicar el análisis a un arreglo de latin jazz.

1 CAPITULO UNO: marco teórico

1.1 Ritmos afro-cubanos

Desde sus principios, la música cubana estuvo relacionada directamente con sus antepasados africanos y ha tomado diversidad de elementos rítmicos, ideológicos e incluso instrumentos mismos. (degraaf, 2005) Con el tiempo, logró identificarse y diferenciarse de los géneros africanos que la vieron nacer y tiempo después, se ha desarrollado casi sin horizontes. Hoy en día se puede ver como esta música ha tenido fusiones con el jazz y funk y se ha convertido en uno de los pilares más importantes de la música latinoamericana.

El son, la timba, el chachachá y muchos géneros que se conocen hoy en día le deben su desarrollo a ritmos folclóricos originarios de las fiestas africanas y sus costumbres. Todos estos géneros llevan en su ADN las mismas células rítmicas e interpretaciones que se observan en sus homólogos más antiguos y los músicos cubanos llevan consigo el bagaje de creencias y enseñanzas sobre los orígenes y las raíces de su música. (Uribe, 2006)

Se puede decir que el reconocido 6/8, presente en casi toda la música africana es la base de la música cubana e incluso la base para la aparición de la clave. Con el tiempo la métrica ternaria africana fue cambiando a binaria, guardando una relación muy cercana entre ambas, pero en muchos géneros cubanos todavía se evidencia el 6/8 y representan el origen de la música cubana.

1.2 Rumba

La rumba es uno de los géneros musicales cubanos más característicos y conocidos mundialmente, este ha influenciado y desarrollado muchos de los otros géneros cubanos tales como la guaracha, el mambo y el chachachá. La rumba se interpreta en un compás de 4/4 salvo uno de sus subgéneros escrito en 6/8. Tal como expresa Ed Uribe en su libro "*The essence of afro-cuban percussion*", la mayoría de patrones rítmicos de la rumba son imposibles de escribir con estricta precisión debido a una de sus características más importantes: la inflexión entre la métrica ternaria y binaria. (Uribe, 2006)

La rumba es un descendiente directo de los ritmos ternarios africanos, y en ella se encuentra mucha de la esencia de la música cubana en general. La relación e inflexión entre dos métricas (6/8 y 4/4) y una gran cantidad de contenido religioso.

Antecedentes:

Como dijo el escritor Alberto Boix Comas, "*Cuba tiene sí su Rumba y la Rumba es sí, originariamente africana*". (Jimenez, 2011) Así como toda la música que ha nacido en la isla, la rumba tiene sus raíces en el antiguo continente africano, principalmente de regiones como Camerún, Nigeria, Benín, Burkina Faso, Togo y Senegal.

Como bien es conocido, la población indígena que se asentaba en la isla de Cuba entre los cuales estaban los guanatabeyes, siboneyes y los taínos, fueron casi exterminados por los conquistadores españoles y la población en toda la región fue superada en gran manera por los españoles y sus esclavos africanos, que llegaban en grandes cantidades. (Aleksandrenkov, 2018)

Todos los esclavos africanos que llegaron a Cuba llevaban con sí una tradición espiritual y musical, que plasmaron y recrearon en su nuevo hogar. Sus creencias, rituales, Dioses e incluso celebraciones, eran la representación pura de su cultura, plasmada después en la rumba. Fueron descendientes de diversas tribus a las cuales debemos hoy esta música.

La tribu lucumí, descendientes de las tribus yoruba de Nigeria, adoraban a el orisha Obbatalá. La religión yoruba en Cuba nació cuando esclavos de Haití y Nigeria llegaron a la isla para trabajar en los cañaverales. La Tribu arara, eran los esclavos pertenecientes de las etnias ewe, adja y fong, de la región de Benín, estos adoraban al orisha Oloddûmare. La tribu Hganga batu, las más importantes y grandes tribus africanas, ubicadas en la mayor parte del sur de África. (Souindoula, 2012)

Cada uno de estos grupos étnicos, junto con sus costumbres y creencias, convergieron en Cuba, se unieron también con las creencias y cultura

españolas y los bestigios que quedaban de las culturas indígenas. así nació la rumba.

La rumba y sus costumbres

Como ya se ha mencionado, gran parte de la población de Cuba y en general de en nuevo continente estaba compuesta por esclavos africanos, cada uno de ellos venía de diferentes tribus donde respondían a sus creencias, rituales y ceremonias a sus diferentes Dioses. El estar en un nuevo continente y en condición de esclavos no los detuvo para seguir cumpliendo con sus rituales y creencias.

La rumba como género cubano así como cada uno de sus antepasados africanos, fue creada como un ritmo pagano de adoración a los dioses de cada una de las regiones. Este género musical y danza folclórica nació como un ritual de fertilidad y, la presencia de danzas, cantos y bebidas alcohólicas no eran lo más importante; sino, el acto de “hacer bajar a los orishas” (deidades) para que hicieran parte de la fiesta profanamente. (Rodríguez, 2005)

Con el tiempo los esclavos se agruparon e hicieron de estos rituales junto con la rumba lo mismo que sus antepasados en África, y aunque en toda la isla este género es reconocido, fue en los cañaberales de las regiones de Matanza y la Habana donde la rumba se asentó significativamente. Con los años se han diferenciado 3 tipos de rumba en estas dos regiones: el yambu y columbia en la región de Matanza y el famoso guaguanco en la Habana aunque también en Matanza.

Intrumentos y patrones:

Las tres variantes de rumba presentan los mismos instrumentos, con pequeñas variaciones que se dan si los músicos tienen los diversos instrumentos para tocar los patrones o deben reemplazarlos con lo que hay disponible puesto que muchas veces se improvisaba con lo que se tenía a la mano, este asunto era más marcado en la antigüedad, pero hoy en día es muy normal que cada

instrumento este presente. Este resulta ser una diferencia de “forma”, mas no de “fondo”.

En cada estilo de rumba los patrones de sus instrumentos estan entre comillas “determinados” y son muy parecidos entre si, el problema radica en que al ser una festividad improvisada, existen muchas variaciones que ciertamente no responden a una sistematización.

En la rumba yambú y el guaguancó, la clave es la misma pero la rumba columbia tiene una metrica ternaria, por lo que su clave es tambien ternaria. dicha diferencia entre los ritmos expone una interesante inter-relacion entre ambas metricas; una inflexion entre ambas.



Figura 1 clave guaguancó 3-2



Figura 2 clave columbia 3-2

Originalmente la rumba era interpretada con 3 cajones de madera de diferentes tamaños, los cuales fueron reemplazados por las congas y tumbadoras que conocemos hoy en dia, ademas de esto hay otros instrumentos de percusion como shakeres, claves y la guataca.

Los instrumentos acostumbrados son:

- **Salidor:** el tambor mas grave, antaño podia ser una pared, una silla, un cajon o un armario, debido a el carater improvisado del estilo. Lleva el nombre de salidor debido a que era el que comenzaba y “salia” primero.
- **tres golpes o tres-dos:** esta es decendiente del “makuta” tambo africano y junto al salidor forman una poliritmia. Es el tambor mediano.

- **Quinto:** el tambor mas pequeño y agudo, el cual improvisa y “habla” a lo largo de la canción respecto a lo que canten o bailen en la fiesta.
- **Clave:** se podría decir que es de los instrumentos mas importantes, dos palos que se tocan entre si, dando la famosa “clave de rumba”, puede ser 2/3 o 3/2 y es la columna vertebral de la rumba. Aunque los demás instrumentos tienen implícito la fórmula de la clave en sus patrones rítmicos, la clave aparte está presente en todo momento.
- **Cata o guataca:** una caña gruesa con un patrón definido que refuerza la clave y da una subdivisión continua.
- **Maruga o chekere:** es la “maraca” hecha con una calabaza y semillas amarradas que la rodea, su función es llevar el tiempo, esta marca los tiempos fuertes del compás y a medida que la canción crece, marca toda la subdivisión.

El tambor más grave y más grande del conjunto es el salidor, repicador, la conga o tumba. Junto con el tres dos o el tres golpe, el tambor mediano, forma una melodía polirítmica que es cada vez distinta para el yambú, el guaguancó o la columbia. Cada tambor tiene su ritmo básico, sobre el cual puede hacer algunas variaciones. El nombre salidor probablemente se derivó del hecho que es el primer tambor del conjunto que empieza ('sale') después de las claves. Muy a menudo el salidor hace una entrada, que es un patrón rítmico que sirve de guía para los demás tambores. El tres dos o tres golpe derivó su nombre de la cantidad de golpes que antiguamente se ejecutaba en este instrumento. (degraaf, 2005)

Afinación de tambores:

Como se explica anteriormente, tanto los patrones como la afinación de los tambores de la rumba está directamente relacionada con el lenguaje yoruba (lenguaje tonal) esto da un patrón ya establecido de afinación para cada tambor, aunque hoy en día, este patrón varía dependiendo de los músicos y agrupaciones.

Comunmente, el salidor y el tres golpes estan afinados a una cuarta de distancia, mientras que el quinto estaria afinado a una tercera del tres golpes.



Figura 3 Afinación de tambores

Nomenclatura:

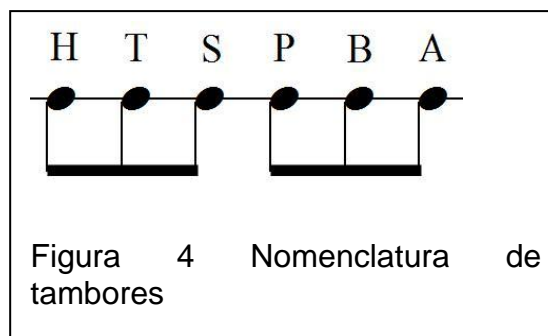
Aunque desde sus orígenes la rumba clásica o tradicional a sido interpretada solo por percusión y voces, hoy en día a evolucionado y algunos de sus subgéneros como el guaguancó ha incursionado en implementar otros instrumentos desde guitarras hasta piano, bajo y metales.

Es importante recalcar que la rumba, así como sus antepasados africanos, nacieron como ritmos ceremoniales y llevan en sus raíces el lenguaje yoruba el cual es un lenguaje tonal, debido a esto la afinación y patrones de cada tambor cumplen un propósito de comunicación establecido. (cubana, 2005) cada afinación y patrón tienen una razón de ser.

Hoy en día, la modernidad a permitido que los instrumentos de rumba fueran mejorando y evolucionando hasta llegar a las congas o tumbadoras que conocemos anteriormente. Aunque todavía se puede encontrar agrupaciones que utilizan los cajones originales de la rumba, la mayoría de grupos utilizan hoy las congas para reemplazarlos. Es muy importante establecer una nomenclatura de golpes para comprender los ritmos y patrones interpretados. Basado en el reconocido libro de ed uribe: "the essence of afrocuban music" se propone esta nomenclatura para una mayor comprensión de los patrones y golpes de la rumba, como lo indica (Uribe, 2006):

- H: heel of hand

- T: Tip (fingertip)
- S: Slap
- P: plam tone (close)
- B: bass tone
- O: open tone



Sub-generos de la rumba

El complejo ritmo de la rumba se divide en tres principales ritmos: el Yambú, la Columbia y el Guaguancó. Aparte de estos tres ritmos hay una gran cantidad de otros generos y modalidades que se relacionan con la rumba. Algunos de estos generos son: la conga, la comparsa, la tahona, la jiribilla, los coros de clave, los coros de rumba, el resedá, el palatino, la batarumba, entre otros. (degraaf, 2005)

Los tres tipos de rumba reconocidos: la rumba yambú, columbia y guaguancó; presentan originalmente los mismos instrumentos pero ya que los patrones de los tres tambores suponen una notable diferencia para separarlos entre si. Es importante explicar por separado los ritmos de cada uno.

Como se mencionó anteriormente, los patrones que se interpretan en cada tambor pueden presentar muchas variaciones y la inflexión métrica presente en el género genera una problemática para plasmar a ciencia cierta un patrón escrito, los patrones presentados a continuación son un aproximado de los patrones reales en un intento de rescatar la esencia el género.

1.2.1 Rumba yambú:

Este género de rumba consiste en uno de los subgéneros más antiguos, es interpretado generalmente por los grupos folklóricos de cuba. Es el más cadencioso y, según algunos historiadores, podría estar en su etapa de decadencia, es originario de la región de Matanza (al este de la Habana). Las aturas de Simpson; el barrio relacionado con la rumba más conocido en Matanza, es donde han vivido muchos de los “fundadores”. (Rodriguez, 2004).

1.2.2 Rumba-columbia:

Este subgénero es de origen rural y es conocido como el más antiguo en relación con la rumba, esto se puede inferir ya que los esclavos africanos tenían sus trabajos forzados en las zonas rurales y pudo ser ahí donde se dieron las primeras manifestaciones de este género como tal.

Con el tiempo dichas zonas rurales han sido pobladas y la rumba columbia ha ido adoptando un carácter urbano. Su métrica a diferencia del resto de rumba es ternaria, dándole un parecido muy cercano a géneros en 6/8 como el bembé, abakuá, entre otros. También debido a esto, su clave no es la reconocida clave de rumba sino, la clave africana antecesora de esta.

Según varios investigadores, este ritmo se ubica históricamente y con más precisión, en la región donde se ubica el pueblo Unión de Reyes (al sur de Matanza).

Otra diferencia más marcada de ese ritmo es su rapidez y su carácter agresivo. En el baile solo participa un hombre, el cual en vez de demostrar un intento de conquista a la mujer, realiza acrobacias y movimientos viriles, Esto hace a este ritmo muy parecido a su ancestro del Congo; el ritmo de palo y de yuka.

Como ya se dijo, su instrumentación es en si la misma que en el yambú pero el carácter improvisado del género sobre todo en sus orígenes y tiempos de esparcimiento para esclavos, hacia incursionar en otros instrumentos:

En los conjuntos de percusión, para interpretar la rumba -columbia intervienen en esencia los mismos instrumentos musicales o medios sonoros que en el yambú, pero existe una gran diferencia en los toques y combinaciones rítmicas ejecutados con distintos tipos de cajones, tumbascongas, claves, etcétera.

El rumbero campesino extraerá sonidos y ruidos percutiendo utensilios de labranza que utiliza en sus distintas faenas en el campo, como son la guataca, el cencerro, o el simple pedazo de chatarra de un arado en desuso. (Rodriguez, 2004)

Los instrumentos interpretan los siguientes patrones:

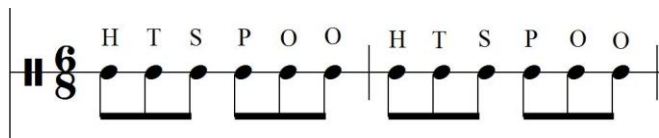
Salidor:

Figura 5 Salidor columbia

Tomado de Uribe (2006)

Tres golpes:

Figura 6 Tres dos columbia

Tomado de Uribe (2006)

Quinto:

Figura 7 Quinto columbia

Tomado de Uribe (2006)

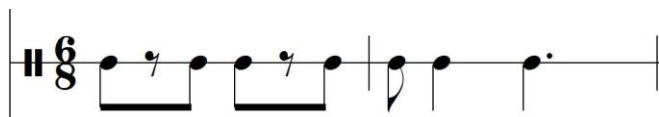
Guataca:

Figura 8 Guataca columbia

Tomado de Uribe (2006)

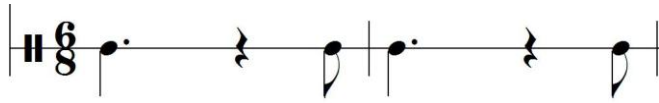
Shekere:

Figura 9 Shekeré columbia

Tomado de Uribe (2006)

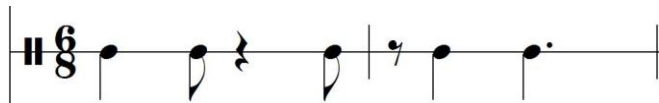
Clave:

Figura 10 Clave columbia

Tomado de Uribe (2006)

1.2.3 Rumba-guaguancó:

Este es sin duda alguna, el ritmo de rumba más conocido a nivel mundial. Llevado a la fama por diversos artistas tanto clásicos como contemporáneos como la faina, Héctor Lavoe, NG la banda y en sí, casi todos los rumberos y soneros cubanos.

Es necesario aclarar que el guaguancó actual, ha sufrido muchos cambios desde su origen y según la historia, es una prolongación actual del yambú. Al ser moderno, fue aquí donde el uso de tambores elaborados como las tumbadoras o congas comenzó a aparecer, reemplazando los cajones y más adelante incluso el uso de otros instrumentos melódicos y vientos.

Con el tiempo la instrumentación del guaguancó fue cambiado hasta llegar a la forma que conocemos: salidor, tres golpes, quinto, la guagua, las claves y un güiro o shekeré.

La rumba guaguancó de Matanza presenta dos partes específicas en su canción: la primera es melódica y va cantada a dúo. La segunda parte llamada también “rumba del guaguancó”, alterna el solista guía con un coro de hombres

y mujeres. Este es uno de los comienzos de los famosos pregones de la salsa. (Aquiue, 2013)

El guaguancó tiene una gran variedad de interpretaciones ya sea en los patrones de los tambores y los demás instrumentos e incluso las voces, el carácter improvisado de este género, no es posible escribir o definir específicamente cada patrón. (Uribe, 2006)

Para desempeñarse de manera adecuada en la interpretación de este género es necesario no solo aprender los patrones básicos sino familiarizarse con el estilo, escuchar otros músicos y adentrarse en él. En este escrito se busca explicar de manera general los patrones y golpes presentes en este género para ser aplicados a la batería, por ende, no se hará énfasis en la gran diversidad de variaciones que existen en el género.

Al principio del guaguancó, se tocan dos patrones de manera “libre”, el tambor salidor, comienza o “sale” haciendo un llamado al tambor tres golpes (también llamado “tres dos”, tocando el patrón de guaguancó; entonces todo comienza. Este juego de “llamado-respuesta” puede ser muy intrincado y complejo, así como también puede ser sencillo y claro, todo depende de los músicos y el momento. (Uribe, 2006)

A continuación se explicarán cada uno como lo indica (Uribe, 2006):

Salidor:

(Patrón de inicio)

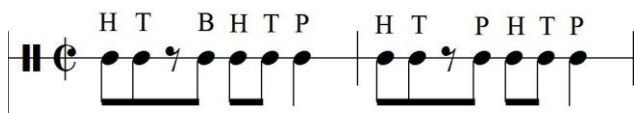


Figura 11 Salidor guaguancó

Tomado de Uribe (2006)

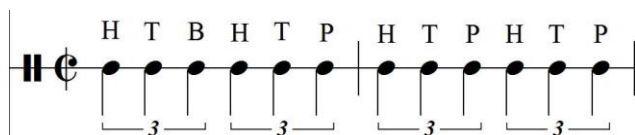


Figura 12 Salidor Guaguancó ternario

Tomado de Uribe (2006)

(Patrón principal)

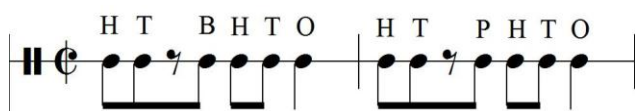


Figura 13 Salidor guaguancó principal

Tomado de Uribe (2006)

Tres golpes:

(Patrón inicio)

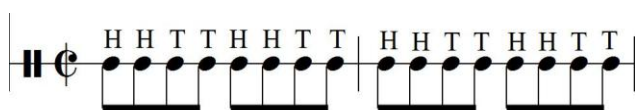


Figura 14 Tres Golpes guaguancó

Tomado de Uribe (2006)

(Patrón principal)

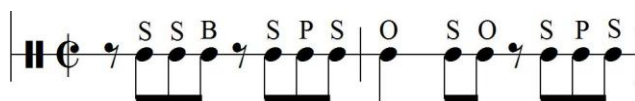


Figura 15 Tres golpes principal

Tomado de Uribe (2006)

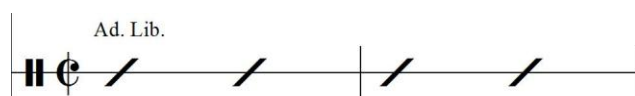
Quinto:

Figura 16 Quinto guaguancó

Tomado de Uribe (2006)

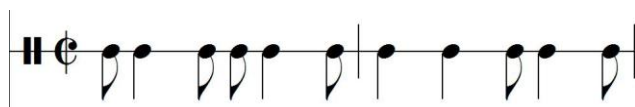
Guataca:

Figura 17 Guataca guaguancó

Tomado de Uribe (2006)

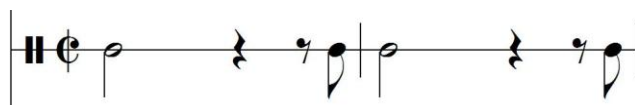
Shekere:

Figura 18 Shekeré guaguancó

Tomado de Uribe (2006)

Clave:

Figura 19 Clave guaguancó

Tomado de Uribe (2006)

1.3 Principales exponentes de la Rumba:

Desde sus inicios, la rumba ha tenido representantes de peso en diversas provincias de Cuba, sobre todo en las regiones de Matanza y la Habana ya que son sus lugares de origen. Muchos de ellos son músicos folklóricos conocidos por interpretar la rumba de manera pura, mientras otros como en el caso del

guaguancó, han tenido un desarrollo más amplio, relacionándolos con otros géneros cubanos y por ende representando mucho más que la rumba.

Dentro de los representantes más importantes tenemos:

- Yambú: Anselmo Calle, Silverio Fumero, Ángel Morales, Salomé Fernández, entre otros.
- Columbia: los rumberos de columbia y en sí de Matanza más conocidos y pioneros en este ritmo son: Luz Potrillo, Celestino Domecq, Ángel Timbor y la conocida familia Dreke, entre otros.
- Guaguancó: los representantes de este género y una nueva generación de rumberos son: Ernesto Torrente, Ernesto padilla, Esteban Vega, Juan Mesa, Pablo Mesa, entre otros. También existen grupos organizados de rumba muy conocidos como los Muñequitos de Matanza, afro-cuba etc.

Además de estos representantes los cuales son más reconocidos por ser folklóricos y tradicionales, la música cubana ha tenido y tiene una gran cantidad de representantes que se proyectaron hacia el extranjero, dando a conocer su música y fusionándola con muchos otros estilos tanto cubanos como foráneos.

Entre algunos tenemos: la Fania all stars, los Van Van, Ng la banda, Mayito Ribera, Yoruba Andabo, Irakere, Abbilona, Síntesis, Hector Lavoe, Willie Colón, Celia Cruz, Orquesta Aragón, Charanga Habanera, Beny More, Patato Valdez, José Rubalcaba, Tito Puente, y muchos más. (Rodríguez, 2005)

Gracias a toda esta incursión dentro y fuera de la isla, la evolución de la música cubana se desarrolló en gran manera, dejando una gran riqueza tanto en su música propia como en la música de los demás países.

Con esto, no solo quedaron elementos de cuba en otros estilos sino que también la música cubana cogió muchos elementos extranjeros y los agregó a su arte. Armonías del funk y jazz, agrupaciones y por supuesto instrumentos fueron siendo cada vez más comunes en la música cubana y como era de

esperarse, instrumentos muy representativos de percusión como la batería fueron muy bienvenidos y agregados a mucha música hasta hoy en día.

Bateristas representativos de la Rumba y el Latin Jazz:

La música cubana en su evolución ha tomado muchos recursos de sus alrededores, desde un principio ha ido incorporando elementos de otros géneros, instrumentos y muchas otras cosas. Así como los primitivos cajones de la rumba fueron mejorando y siendo reemplazados por congas, también esta música fue incorporando sustancias de jazz, funk, música académica y la lista se extiende.

Muchos ritmos que cuba exporta hoy en día son el resultado de fusiones entre géneros que dieron como resultado nuevos estilos muy representativos de la isla. La unión de la rumba, el son y otros géneros con el funk y góspel dieron las primeras pistas de timba cubana.

La llegada del jazz a la isla entregó a los cubanos un nuevo horizonte respecto a la armonía, interpretación e instrumentación para su música. Con esto, orquestas como Irakere fundamentaron una nueva idea: el “latín jazz”. Con el tiempo, instrumentos externos como la batería, han ganado terreno siendo considerados para ser implementados en diferentes géneros. Ya que la batería apareció junto al jazz, era casi imposible evitar su implementación en el nuevo “jazz cubano” además de en otros géneros.

Con esta nueva corriente, fueron apareciendo nuevos bateristas que con el tiempo han desarrollado nuevos géneros, lenguajes y métodos que juntan el “folklore” cubano (como la rumba y el bembé) con el jazz y el funk.

- Santiago Rieter
- Óscar Valdez
- José Luis Quintana “Changuito”
- Antonio Sánchez,

- Mark Walker
- Enrique Pla
- Julio Barreto
- Horacio Hernández

1.4 Horacio “el negro” Hernández:

Es un Reconocido baterista cubano principalmente del *latin jazz* y ganador de un *grammy*. Nació en la Habana (Cuba) en una familia con una herencia muy musical. Su gran talento tuvo frutos a la temprana edad de 11 años cuando fue aceptado en la prestigiosa escuela nacional de arte donde estudio percusión y batería. Ahí tuvo la oportunidad de ser alumno de profesores como Fausto García Rivera quien a su vez fue alumno del baterista de Irakere: Enrique Pla.

Comenzó su carrera profesional tocando junto a Nicolás Reynoso (reconocido saxofonista cubano) y al ser parte de la creciente escena musical en la Habana de los años 1980, tuvo la oportunidad de tocar con músicos como Paquito de Rivera, Arturo Sandoval, German Velazco, entre otros.

En 1980 se une al grupo del pianista cubano Gonzalo Rubalcaba, donde toco, grabo y viajo durante 10 años, fue aquí donde logró desarrollar su distintivo estilo gracias a la potente mezcla entre la música afrocubana y elementos del jazz, que lo han convertido en un artista de gran versatilidad musical. (Hernandez, 2001)

Con el tiempo, el “Negro” se ha convertido en una figura muy importante mundialmente del jazz cubano y en general de la batería. Su discografía cuenta con más de 40 discos junto a artistas de la talla de Michel Camilo, Gonzalo Rubalcaba, Tito Puente, Santana, Paquito de Rivera, John Patitucci, entre los más conocidos. (Hernandez, 2001)

Según una entrevista realizada al mismo Horacio, desde su infancia tuvo la influencia de diversa música folklórica cubana, jazz e incluso rock, por medio de sus familiares cercanos.

1.5 La clave

“*la clave es la llave, la llave es la clave*” (Uribe, 2006). En el libro *the essence of afrocuban percussion*, Ed Uribe expresa que la clave es la llave de la música afrocubana, con ella se puede entender y desenmarañar el concepto de cómo se debe interpretar esta música. Así mismo, “el negro” Hernández en su libro *conversations with clave* se refiere a la clave como la llave para interpretar la música cubana con el *feel* y autenticidad correcta. (Hernandez, 2001)

La clave, según la terminología de la música latina, es considerada como un concepto rítmico. Es un patrón característico, originado inicialmente en África con los géneros precursores de la música afro hoy conocida. Este nombre también se le da al instrumento que interpreta este patrón (las claves, dos palos de madera que se chocan entre sí).

En el español la palabra clave, significa signo, código o piedra angular, y es esta la que rige en cierto modo a todos los estilos afro cubanos. De algún modo, todos los patrones rítmicos y de baile del bembé, la salsa, el son, la rumba, el guaguancó; entre otros, corresponden a la clave de dicho género y están gobernados por esta. (Washburne, 1995)

En resumidas cuentas, la clave es un patrón rítmico específico donde se encuentra la esencia de un género y en torno al cual es interpretado el resto de instrumentos y bailes de dicho género.

La clave está conformada por dos partes que son opuestas pero relacionadas entre sí, como pregunta y respuesta o blanco y negro. Según el doctor Christopher Washburne, cualquier alteración o cambio en una parte, alterará también la otra par-te, por lo que si el patrón fuera invertido de repente, el ritmo o *groove* sería destruido.

En todos los casos, la clave presenta una parte 3 (tres golpes) y una parte 2 (dos golpes), y una canción puede tener un patrón de clave 2-3 o 3-2. El patrón o ritmo de la melodía será la referencia para determinar que patrón tiene la clave. Cabe recalcar que no es necesario que este patrón se toque

explícitamente en una canción, pero si se debe tener un “sentido de clave”. (Washburne C. , 1995)

En resumen, la clave va más allá de algo musical, así lo expresó este fragmento de la primera edición de la revista “nueva york’s clave” en 1970:

“Clave...para nosotros la palabra va más allá de explicaciones y definiciones. Significa vida, salsa, el alimento de nuestro tiempo libre, el movimiento intenso del ritmo, la emoción de 20.000 personas explorando los sonidos de la vida. Es estar en el golpe, en la llave, en la clave. Significa estar por en-cima de todas las cosas, estar tocando en lo correcto...” Clave es Historia, es cultura. Los tambores africanos de tan lejanos lugares como Nigeria, Dahomey y Ghana se casaron con la guitarra española para traernos la cla-ve. Las semillas fueron plantadas en el Caribe y ahora su nieto es la Salsa” (mencionado en York’s clave, 1970).

Se puede inferir con seguridad que el origen de las claves de son o rumba, la clave de la samba o las claves dentro de la cumbia o el chande colombiano son descendientes de la clave del este de África, escrita en 6/8, dictada por la campana-sartén y traída a América por los esclavos en 1700 D.C. o incluso el patrón “gankogui” tocado por el Drum Gahu, en Ghana - África. (Washburne C. , 1995)

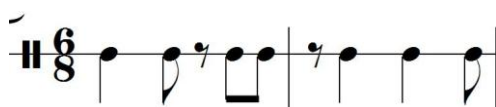


Figura 20 Patron gankogui

En la música afrocubana como se conoce hoy en día y ha sido así por décadas, existen 4 tipos de clave: dos en métrica ternaria (6/8), y todos en binario (4/4). Las dos claves ternarias son predecesoras de las claves en 4/4 las cuales se conocen como “clave de rumba” y “clave de son”. (Uribe, 2006)

1.5.1 Origen de la clave de rumba

Como se mencionó anteriormente, el origen de toda la música cubana proviene de la música africana ternaria. Esto implica que las claves presentes en la rumba y el son provengan de la clave africana (6/8), la mejor manera de entenderlo es observando dichos patrones. En primera instancia, se muestra como se origina la clave africana:

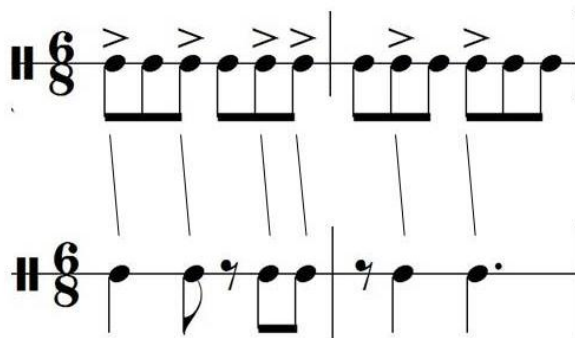


Figura 21 relación clave africana y acentos

Tomado de Uribe (2006)

Se puede observar que la clave aparece gracias a los acentos presentes, y de igual manera, esta se convierte en la espina dorsal que soporta los demás patrones interpretados encima de ella.

De esta clave africana se forman dos patrones más de clave en 6/8, la diferencia entre estas dos claves es solo una variación en los golpes del tiempo “dos” del primer compás:

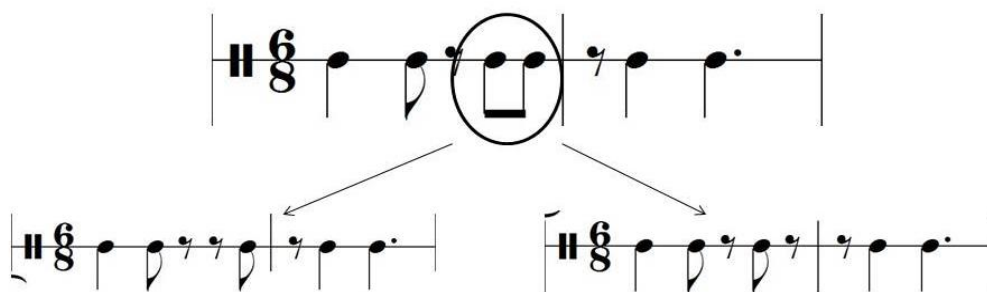


Figura 22 Formación de claves ternarias

Tomado de Uribe (2006)

Hoy en día estos dos patrones son conocidos como las dos claves ternarias dentro de la música cubana. Cada una está presente directa o indirectamente (explícita dentro de patrones de otros instrumentos) en los ritmos en 6/8 como el bembé, abakuá (etc).

Con el tiempo, la música ternaria se fue tornando binaria y estas dos claves dieron origen a lo que hoy conocemos como las claves de son y rumba. Cabe recalcar que estas 4 claves al igual que otras variaciones como la clave de bembé, se utilizan, relacionar y usar entre si gracias a su origen común.

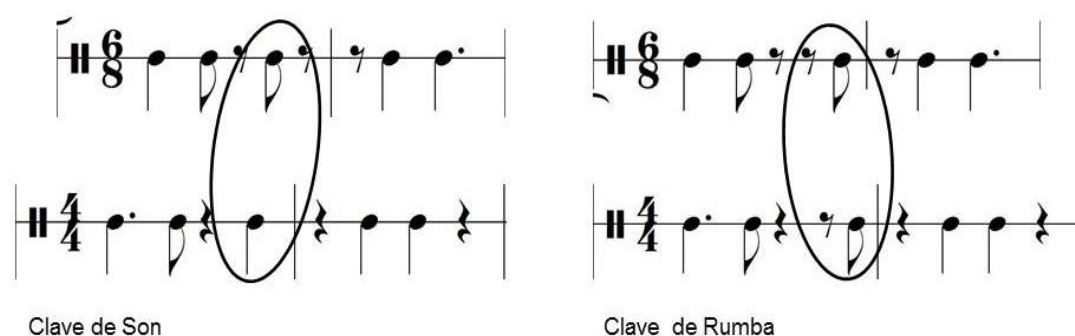


Figura 23 Origen de las claves de son y guaguancó

Tomado de Uribe (2006)

Se puede decir que la riqueza rítmica de la música cubana al igual que su antecesora música africana, proviene de la gran variedad de instrumentos y patrones relacionados entre sí, dicha relación ocurre gracias a que todo converge en un patrón común; la clave.

La rumba así como toda la música cubana en general tiene en sus patrones rítmicos las mismas raíces. Gracias a esto se puede ver que cada instrumento de percusión, “orquesta” la clave. Además de esto, con la evolución de esta música y la llegada de nuevos instrumentos, los patrones interpretados en los instrumentos tradicionales comenzaron a ser orquestados en congas, timbales y la batería.

En las agrupaciones modernas se demuestra esta premisa puesto que el patrón de guaguancó ya no se toca por tres músicos en tres tambores

diferentes sino un solo percusionista en un par de congas, de igual manera la improvisación del quinto puede orquestarse en la batería, la clave puede tocarse en un “jamblock” y el patrón de la guataca puede sonar en la paila del timbal. (Van, 2019)

La habilidad de los músicos de interpretar varios instrumentos a la vez cada vez es más grande y cuando se habla de estilos como jazz, latin jazz, cha cha (etc.) el concepto de orquestación es muy utilizado e importante.

1.6 La orquestación

El diccionario de la lengua española define la orquestación como la acción de repartir las partes de una composición sinfónica entre los distintos instrumentos que componen la orquesta, los cuales se agrupan para obtener determinado efecto tímbrico. (Española, 2016)

Como podemos ver, y como su propio nombre lo indica, la orquestación tuvo su origen junto a la aparición de las orquestas sinfónicas debido a la necesidad de repartir una obra que podía ser tocada por una persona, para toda una agrupación sinfónica.

Pero en sí, en este escrito nos compete conocer cuál es su significado en tanto a acción y aplicación. Se podría inferir que orquestar es repartir una obra entre diversos instrumentos.

Este concepto no solo permaneció en la música clásica junto a las orquestas sinfónicas, sino que también, comenzó a ser usada naturalmente en diversos estilos musicales. En géneros como el rock o el funk, el “beat” o tempo está repartido entre la sección rítmica (bajo, batería, piano, etc.), En la música tropical, la clave (patrón rítmico) está implícita en muchos de los patrones rítmicos de los otros instrumentos e incluso, el fraseo de la voz, el bajo y los vientos coexisten a partir de la clave. (Washburne C. , 1995)

Se podría decir que la clave está orquestada en todo el ensamble aunque no salte a simple vista. Además de esto, en todos estos géneros los motivos melódicos son muchas veces interpretados por diversos músicos, ya sea que el

coro de una canción tenga segundas o terceras voces, que la melodía principal esté acompañada por un piano o vientos o, que existan secciones para la interacción de toda la banda; la orquestación es parte de cada estilo musical.

1.6.1 Orígenes

La orquestación en la música académica nace casi junto a la misma, debido a la gran cantidad de músicos que tenía una orquesta.

En la música “secular” o no académica, se sabe que la orquestación o instrumentación como algunos prefieren llamarle, ya existía sin ser notada desde muchos años atrás.

1.6.2 Orquestación percusiva

Como se mencionó anteriormente, se puede partir de que orquestar es repartir una obra o ritmo entre muchos músicos o en el caso de la batería, extremidades (dos manos y dos pies). Así como las obras sinfónicas son “orquestadas” entre todos los miembros de la banda, así también un ritmo (sobre todo si presenta una poliritmia en su estructura rítmica) puede ser orquestado por una sola persona y repartido entre sus extremidades.

“Hay bateristas que hacen esto mismo, pero con su kit y su forma de componer o de tocar es por decirlo de algún modo, de llamada-respuesta. Ejecutan una parte con los graves y parte rítmica del kit (por ejemplo, bombo, caja y charles) y crean una respuesta paralela con los elementos más agudos del kit, platos, efectos o cencerros.” (bateristar, 2015)

Como se puede ver, uno de los instrumentos más versátiles si no el más versátil y con mayor rango tímbrico es la batería. Presenta instrumentos graves como el bombo y los toms, instrumentos agudos como los platillos que a su vez varían en su timbre y sobretodo, la batería permite añadir otros instrumentos al kit para ampliar su espectro sonoro y tímbrico (campanas, panderetas, *shakers*, etc).

Gracias a todos estos elementos juntos en un solo instrumento, se puede enfocar la batería como una pequeña orquesta, que aunque no presenta notas como tal, puede cumplir un papel tímbrico. (Percusion, 2016)

Además de esto, en este escrito se trata de analizar no solo como la batería puede reemplazar el papel tímbrico de otros instrumentos percutivos dentro de la rumba y bembé, sino, como puede interpretar esos patrones rítmicos o complementarios.

Parte fundamental de esta premisa es la independencia que tenga el intérprete. Dependiendo de esto, una persona puede aplicar esto a mayor o menor escala. La gran variedad de patrones rítmicos, relacionados pero diferentes entre sí que presenta la música afrocubana, pretenden una dificultad al momento de ser orquestados por una sola persona.

A diferencia de otros géneros en los que no existe una gran variedad de instrumentos de percusión, tanto en la rumba y el bembé así como más adelante en el latín jazz, la independencia es un factor a tomar en consideración.

En conclusión, se entiende por orquestación percutiva la acción de repartir por relación tímbrica, rítmica o sonora; patrones de diferentes instrumentos en la batería ya sea para reemplazarlos o para complementarlos.

2 CAPITULO DOS: Análisis comparativo de patrones

En este segundo capítulo se procederá a transcribir y analizar los patrones determinados y sobresalientes interpretados por Horacio Hernández en los tres temas propuestos. Después de esto, se compararán dichos patrones con los ritmos tradicionales de rumba ya explicados anteriormente y finalmente, se llevaran a la práctica orquestándolos en la batería.

Es importante aclarar que por razones objetivas de este escrito, los temas que presenten una métrica ternaria serán comparados con los patrones de a rumba columbia que también es ternaria, y de igual manera, los temas binarios serán comparados con la rumba guaguancó, también binaria.

Principalmente los ritmos a analizar son repetitivos puesto que buscan crear estabilidad rítmica en el tema, esto nos lleva a diferenciar con más facilidad las diferentes secciones como son coros, solos, *shouts*, *codas*, etc.

Aunque se analizaran los temas sin tomar en cuenta la variedad de variaciones interpretativas (en primera instancia), cabe recalcar que es de gran importancia la variación e interpretación del músico en respuesta a la música.

2.1 Nomenclatura para la batería:

Ya que se habla de la escritura en la batería, es importante establecer un esquema de notación. Esta nomenclatura está basada en la notación tradicional de batería pero responde a ciertos ajustes y variaciones debido a la cantidad y diversidad de instrumentos que se deben orquestar (congas, *shakers*, campanas, etc.) Aun así, todo debe responder a la fácil interpretación y comprensión de los ritmos.

En primer lugar, se debe establecer los símbolos y su significado para luego ser ubicados en el pentagrama. Dentro de estos tenemos:

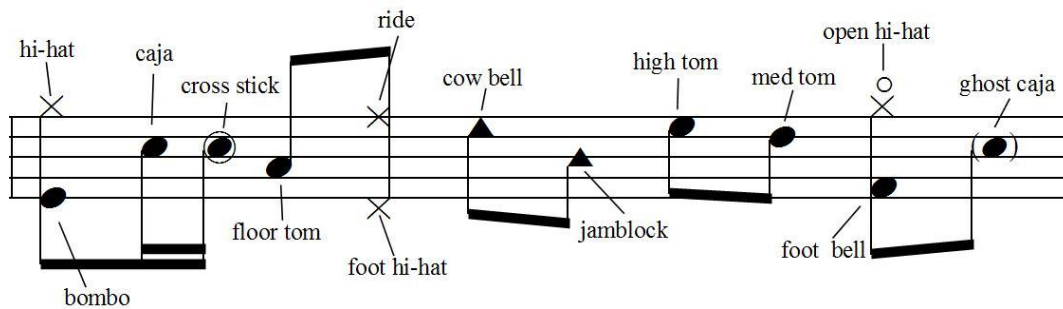


Figura 24 Nomenclatura de la batería de transcripción

2.2 Análisis: DESCARGA FOR TITO

- Artista: Michel Camilo.
- Disco: triangulo, (pista 9).

2.2.1 Características y transcripción

Este es el noveno tema del álbum triangulo, interpretado a trio por: Michel Camilo (piano), Anthony Jackson (bajo) y Horacio Hernández (batería). El tema presenta una variación de ritmos afrocubanos tales como cha-cha, songo y rumba, que a su vez se entrelaza con el jazz. Además de esto, el tema tiene una métrica de 5/4 obligando a cambiar la forma de interpretación tradicional de cada instrumento (tumbado, clave, etc). “Camilo es conocido por su trabajo con tríos. La complejidad casi orquestal en sus arreglos demandan del más alto nivel de musicalidad.” (Camilo, 2002)

2.2.2 Forma del tema

El tema presenta una forma ABC. Y su estructura es la siguiente:

- Intro
- A (songo)
- B (songo)
- C (cha cha)
- B
- C
- A-B (solo)

- C
- A (solo batería)
- B
- C

2.2.3 Análisis rítmico seccional:

A continuación se explicará detenidamente los patrones rítmicos interpretados en el tema. Dentro del tema se han identificado 4 secciones importantes:

- **Introducción:** el tema comienza con la clave de rumba en 5/4

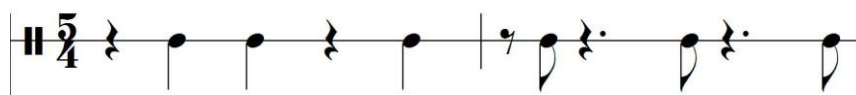


Figura 25 Clave descarga for tito

- **A:** la primera sección del tema tiene un ritmo de songo a manera de poliritmia donde: mano derecha: clave-rumba 5/4, mano izquierda (comping), hi hat: negras, bombo: tumbao (junto al bajo).



Figura 26 Patrón descarga for tito sección A

- **B:** esta sección sube de intensidad como a manera de coro. Presenta una polirítmica aún más compleja: manos: songo con ride en 5/4, hi hat: corcheas junto con campana en el pie (alternando), bombo: tumbao 5/4 (junto al bajo).

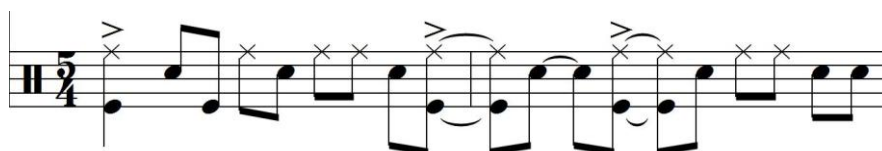


Figura 27 Patrón descarga for tito sección B

Hi-Hat pie:



Figura 28 Patrón hi-hat descarga for tito sección B

- **C:** en esta última sección el tema pasa a ritmo de cha cha cha. La métrica se mantiene en 5/4 formando dos compases de 5 o un compás grande de 10/4. a pesar de que la sensación generada por el patrón de batería sea de 4/4 gracias a que el patrón del pie izquierdo se mantiene y el ritmo de la campana principal salta el compás como si fuera 4/4, el ritmo y armonía del piano y el bajo siguen siendo en 5/4.

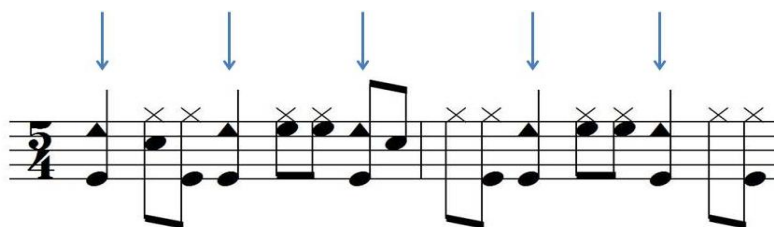


Figura 29 patrón descarga for tito sección C

Hi-Hat pie:

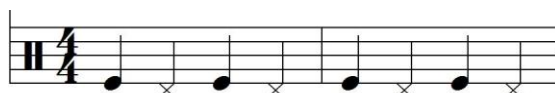


Figura 30 Patrón hi-hat descarga for tito sección C

2.2.4 Análisis comparativo

A continuación se procederá a comparar los patrones expuestos anteriormente con los patrones de rumba guaguancó explicados en el capítulo anterior. Para mejorar el orden y encaminar el análisis de una manera más enfocada y entendible se propone hacer un análisis comparativo desde el punto de vista tímbrico, es decir comparar cada instrumento de la rumba con su contra parte en la batería, tímbricamente semejante.

En primer lugar se compararan y analizaran las claves de cada tema. Siendo esta la columna vertebral de los demás patrones, es importante ver la relación que existe.

La clave:

Se puede observar que la mayor diferencia como se ha mencionado es la métrica, siendo una en 4/4 y la otra en 5/4. A pesar de esto vemos que la relación es casi exacta y presentan igualdad en cinco de las seis notas, excepto por la presencia de un golpe más en la clave de 5/4 (puesto que este compás presenta un tiempo más). Aparte de esto, se puede observar que “descarga for tito” es interpretada en clave de rumba.

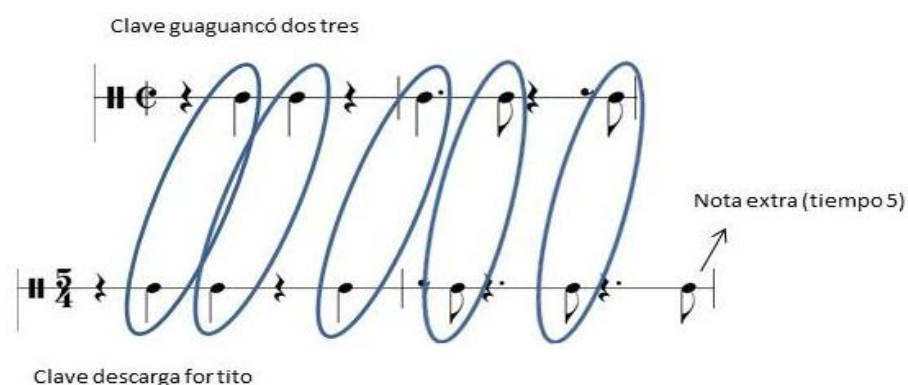


Figura 31 Análisis clave descarga for tito

Sección A:

Esta sección presenta una gran cantidad de información además de la clave ya analizada.

En primer lugar se comparará las notas del bombo con el patrón del salidor en la rumba (siendo estos los dos tambores más graves). Como se puede observar analizando las claves, se encuentran la mayor cantidad de relaciones en las notas en los primeros 4 tiempos de cada compás del tema.

Analizando el bombo se puede observar la relación que existe entre el cómo (tocado en el tiempo “2i” de cada compás) con el segundo golpe “open” del patrón del tambor tres dos del guaguancó e incluso, en algunas ocasiones también el primero golpe “open”:

Figura 32 Análisis descarga for tito sección A con tres dos

Ahora bien, si se compara el ritmo con el patrón del salidor, se puede observar que son pocos los golpes que presentan un parecido o coincidencia sustancial con el ritmo del tema, sin embargo, se puede resaltar los bombos en el último tiempo de cada compás al igual que el golpe “open”, así como el bombo en el tiempo “2i” comparado con el golpe “bass” salidor:

Figura 33 Análisis descarga for tito sección A con salidor

Sesión B:

Por ultimo tenemos la sección más fuerte, al igual que con la sección anterior, se comparará el patrón principal del tema con los ritmos del salidor y el tres golpes.

Primero se comparará con el tambor tres dos, donde se puede observar una relación entre los golpes “open” con los bombos que presentan acento en el ritmo de la batería, respectivamente en el tiempo “1” y “2i”. El bombo con acento ubicado en el tiempo “4i” del primer compas podría verse como una

anticipación del tiempo uno del segundo compas y entonces, presentaría relación con el golpe open del tiempo “1” del tres dos.

The figure shows two musical staves. The top staff is in 5/4 time and contains a sequence of notes with accents and 'x' marks above them. The bottom staff is in 3/2 time and contains a sequence of notes labeled with letters: S, S, B, S, P, S, O, S, O, S, P, S. A red circle highlights the first note in the 5/4 staff and the 'O' note in the 3/2 staff. A blue circle highlights the second note in the 5/4 staff and the second 'O' note in the 3/2 staff. Arrows point from the blue circle in the 5/4 staff to the second 'O' in the 3/2 staff, and from the red circle in the 3/2 staff to the first note in the 5/4 staff.

Figura 34 Análisis tres dos sección B descarga for tito

Si se compara con el patrón del salidor se puede ver una leve relación entre el golpe open ubicado en el tiempo “4” de cada compas con la caja ubicada en el último tiempo (tiempo “5”) de cada compas en el ritmo de batería. Aunque no tenga mucho parecido tímbrico y no coincida en el cuarto tiempo en ambos patrones, se está marcando siempre el último tiempo del compás respectivamente.

The figure shows two musical staves. The top staff is in 5/4 time and contains a sequence of notes with accents and 'x' marks above them. The bottom staff is in 3/2 time and contains a sequence of notes labeled with letters: H, T, B, H, T, O, H, T, P, H, T, O. Blue circles highlight the 'O' note in the first measure and the 'O' note in the second measure of the 3/2 staff. Arrows point from these circles to the corresponding notes in the 5/4 staff.

Figura 35 Análisis salidor sección B descarga for tito

2.3 Análisis: ON FIRE.

- Autor: Michel Camilo
- Disco: Michel Camilo trio - North Sea Jazz festival (concierto en vivo)

2.3.1 Características y Transcripción

Este tema fue parte de la presentación del pianista Michel Camilo en el festival “North Sea Jazz” el 14 de julio del 2002 (domingo) en el salón Jan Steen Hall (Festival, 2002).

Este tema fue elegido para este análisis debido a los patrones interpretados por el baterista Horacio Hernández. En la mayor parte de la canción, se mantiene el patrón de la clave de rumba 3/2 en el pie izquierdo. Además de esto, el tema tiene una fusión entre songo, rumba y jazz, brindándole gran riqueza a la interpretación.

2.3.2 Forma de tema

Este tema presenta una forma ABAC y su estructura es la siguiente:

- Intro (improvisación)
- Intro
- A
- B
- A'
- C
- Solo Piano (sobre forma)
- Intro 2
- Solo batería
- Tradings
- Solo piano
- A
- B
- A'
- C

2.3.3 Análisis rítmico seccional

En esta sección se explicará detenidamente los patrones rítmicos interpretados en el tema. Dentro del tema se han identificado 3 secciones importantes:

- **Introducción:** comienza con una improvisación entre el piano y la batería. En esta sección, el ritmo tiende a ser mucho más una rumba (clave 3/2 en el pie, improvisación con toms y caja a manera de congas. A continuación se muestra un fragmento (0:38 - 0:42) de dicho patrón:



Figura 36 Patrón introducción on fire

Hi-hat pie:



Figura 37 Patrón hi-hat Introducción on fire

- **A:** el tema comienza y el patrón de batería tiene relación con el songo, la clave 3/2 se mantiene mientras que se acompaña con hi-hat y caja como un latin jazz-songo, también se aprecia cierto comping con toms en ciertos lugares. (1:41 – 1:47)

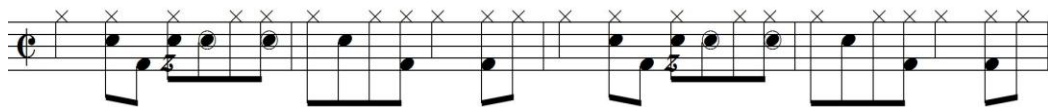


Figura 38 Patrón sección A on fire

Hi-hat pie:



Figura 39 Patrón hi-hat sección A on fire

- **B:** parte con mayor dinámica, por ello vemos que a diferencia de la sección anterior, ahora acompaña el ride junto con la caja, la clave 3/2 en el pie y mucho más comping en los toms a manera de congas. (2:26 – 2:32)

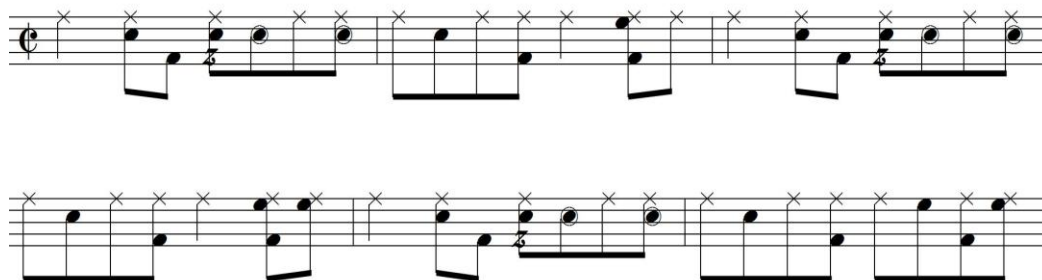


Figura 40 Patrón sección B on fire

Hi-hat pie:



Figura 41 Patrón hi-hat sección B on fire

2.3.4 Análisis comparativo

En esta sección se compararán los patrones expuestos anteriormente con los patrones de rumba guaguancó explicados en el capítulo anterior. Para mejorar el orden y encaminar el análisis de una manera más enfocada y entendible se propone hacer un análisis comparativo desde el punto de vista tímbrico, es decir comparar cada instrumento de la rumba con su contra parte en la batería, tímbricamente semejante.

En primer lugar se procederá a comparar y relacionar las dos claves.

La clave:

Se puede observar que las claves son idénticas. Esto muestra que “on fire” está interpretada en clave de guaguancó. También podría ser posible que al ser la misma clave, los patrones de las demás secciones tengan mucha relación con el guaguancó.

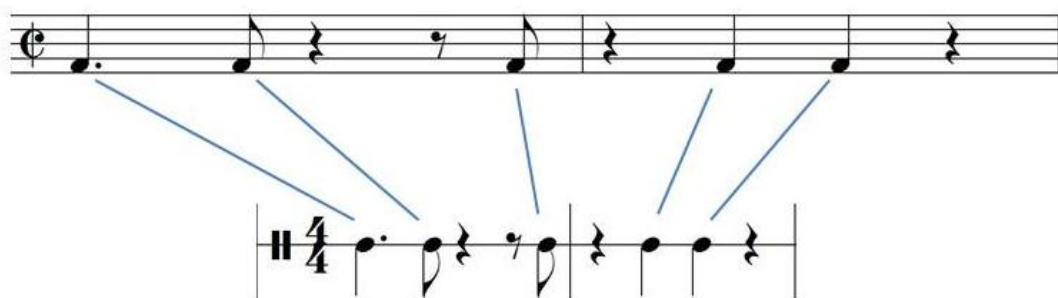


Figura 42 Análisis clave on fire

Intro:

Esta sesión es de carácter improvisado, por esta razón, el fraseo y las notas pueden tener mucho en común con el “patrón” del tambor quinto en el guaguancó. Además de esto, se puede observar en la transcripción que el patrón es estable en el bombo pues toca siempre el “2i” de cada compás.

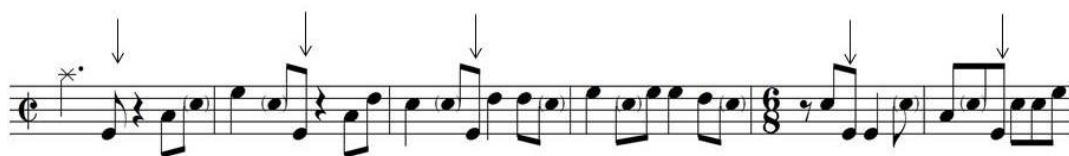


Figura 43 Análisis introducción bombo on fire

Pero si se analiza a profundidad el uso improvisado de los toms (usados en gran cantidad) se puede observar que muchos golpes corresponden a los golpes del salidor como también del tres dos, sobre todo los golpes “open” y “bass”

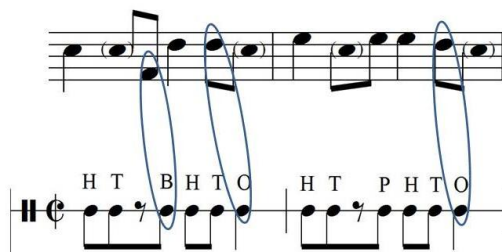


Figura 44 Análisis introducción Patrón salidor A

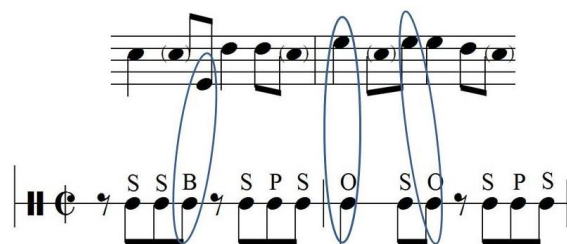


Figura 45 Análisis introducción Patrón tres dos A

En ambos gráficos se puede observar que el golpe “bass” tanto del salidor como del tres dos coincide con el golpe del bombo del patrón.

En el gráfico de la izquierda (salidor) se puede observar cómo se representa su golpe más característico en la batería. De igual manera en el gráfico de la derecha (tres dos) se observa como está representado el golpe característico, en el patrón de Horacio Hernández.

Sección A:

En esta sección se muestra que ya hay un patrón delimitado conformado por bombo, caja y hi hat. Se puede observar en primera instancia la relación entre el bombo y los golpes más pronunciados (open y bass) del salidor y el tres dos del guaguancó:

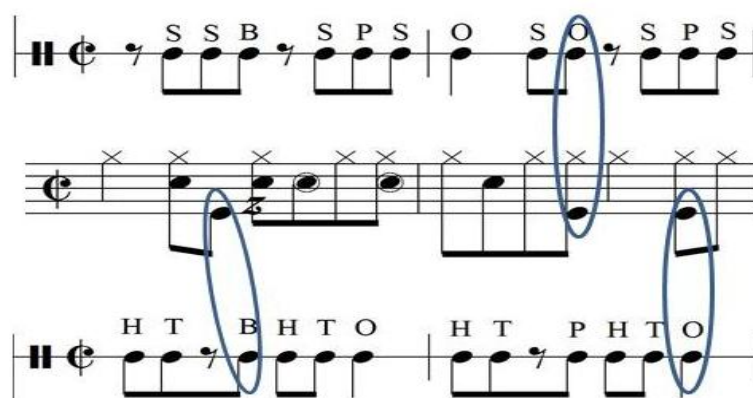


Figura 46 Análisis con salidor y tres dos sección A

Aún con esta leve similitud se puede ver que el bombo está cumpliendo un papel del salidor y el tres dos (acentuando los golpes más importantes de ambos). respecto a la caja se puede notar que los golpes fuertes llevan un

patrón fijo siempre sonando en el tiempo “2” y “1i” cada dos compases, esto tiende a parecerse más a un patrón de “*back beat*”.

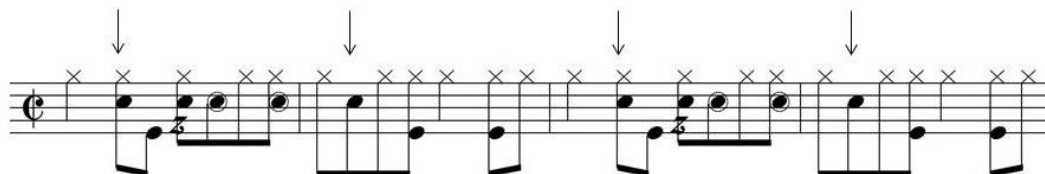


Figura 47 Análisis caja sección A

Por último se observa que el patrón del hi hat no se asemeja mucho a los patrones de la guataca o el Shekere, en vez de esto establece un patrón estable con negras y corcheas que afianza el ritmo.

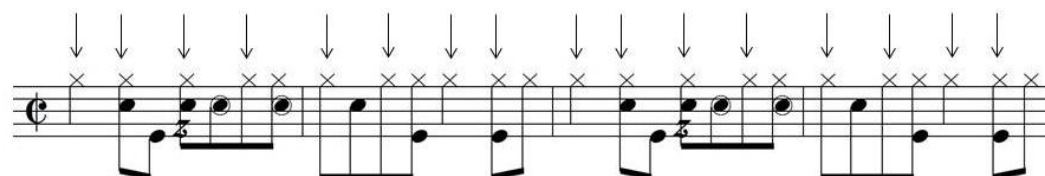


Figura 48 Análisis hi-hat sección A

Sección B:

Esta es la última sección de la forma del tema y en relación al resto tiene la dinámica más grande.

En general tiene la misma base que el patrón de la sección “A” pero en esta el patrón de “hi hat” está tocado en el “ride” y además presenta un “comping” en los toms. Dicho comping tiende a delinear de igual manera que el bombo, el golpe principal del tambor salidor, pero también tiene variaciones del mismo.

The image shows a musical score for the song 'Candela, Candela'. It consists of three staves. The top two staves are for guitar, and the bottom staff is for voice. The guitar part is in 6/8 time and features a 'tambor salidor' rhythm. The vocal part is in 4/4 time. Blue circles and arrows highlight specific rhythmic patterns in the guitar part that correspond to the lyrics 'H T B H T O' and 'H T P H T O'.

Figura 49 Análisis con tambor salidor sección B

2.4 Análisis tercer tema

- Nombre: Candela, Candela
- Autor/interprete: Concha Buika
- Disco: en vivo.

2.4.1 Características y Transcripción

Candela es originalmente una sevillana (ritmo español originario de Huelva, Sevilla y otras provincias de Andalucía. emblemático en su danza y canto y siempre está presente en las ferias de la comunidad andaluza y se basa en la estructura de las seguidillas (radiolé). Comúnmente se compone de un cantante y un guitarrista, aunque a veces puede tener castañuelas, flauta rociera, pandereta o tamboril). Siendo el tema emblema del reconocido José Manuel Rodríguez Olivares, más conocido como José Manuel "el maní". (Casado, 2015)

El tema a analizar es una adaptación de la reconocida cantante flamenca Concha Buika, quien se junta con el baterista Horacio "el negro" Hernández y el maestro "pedrito" Martínez. En esta versión, el tema presenta un ritmo 6/8 semejante a la rumba cubana y el bembé, aunque se convierte en rumba guaguancó en 4/4 llegando a su final.

2.4.2 Forma de tema

El tema presenta una forma AB, donde la A es la estrofa y la B es el coro. El esquema es el siguiente:

- Coro
- Estrofa 1
- Coro
- Percusión
- Estrofa 2
- Coro
- Percusión
- Estrofa 3
- Coro
- Percusión
- Estrofa 4
- Coro
- Improvisación voz
- Pregón

2.4.3 Análisis rítmico seccional

En esta sección se explicará detenidamente los patrones rítmicos interpretados en el tema. Dentro de las secciones se han identificado 3 patrones de batería a analizar, entre estos tenemos:

- **Estrofa:** Este es el patrón principal de todo el tema, interpretado a lo largo de las 4 estrofas, con algunas variaciones que van siendo interpretadas a lo largo del desarrollo de la canción. En general, el ritmo presenta en patrón de la clave 6/8 en la mano izquierda sobre una caja de madera, al mismo tiempo, el bombo y mano derecha improvisan a lo largo de la batería a manera de “comping”, interactuando también con el patrón de las congas. Se puede observar que este tema tiene una sonoridad mucho más tradicional gracias a su formato (percusión y voz) y con eso, mucha de la improvisación o “comping” en la batería se

asemeja a el patrón libre del tambor quinto en la rumba columbia. Es importante mencionar que este tema presenta congas además de batería, debido a esto los patrones de batería son complementarios a las congas. A continuación un fragmento del patrón de batería:



Figura 50 Patrón estrofa candela

Variación 1:



Figura 51 Variación 1 Patrón estrofa candela

Variación 2:



Figura 52 Variación 2 patrón estrofa candela

○ Mano izquierda:



Figura 53 clave candela

- **Improvisación de voz:** en esta sección, el “*time feel*” del tema comienza a oscilar entre 6/8 y 4/4, característica importante de la música cubana y sobretodo de la rumba. El tema comienza a cambiar de rumba columbia a rumba guaguancó. Se puede observar que la clave que antes era ternaria ahora tiende a ser binaria y por ende, todos los demás instrumentos. A continuación, se presenta la transcripción del patrón de batería al inicio de la improvisación vocal y la porción cuando cambia de ternario a binario.

Inicio de la improvisación:



Figura 54 Patrón improvisación candela

○ Mano izquierda:



Figura 55 Clave candela

Paso a binario:



Figura 56 Patrón improvisación binario candela

○ Mano izquierda:



Figura 57 clave binaria candela

- **Pregón:** en esta sección se observa la última variación drástica en los patrones de la batería. Ahora con el tema binario, en la batería el pie izquierdo toca la clave de rumba 3/2, mientras las manos tocan una

compleja poliritmia con varias campanas (cow bells) creando una melodía con las mismas:



Figura 58 Patrón pregón candela

Clave pie izquierdo:



Figura 59 clave pregón candela

2.4.4 Análisis comparativo

En esta sección se compararán los patrones explicados anteriormente con los ritmos de los instrumentos de la rumba. Es importante aclarar que al tener este tema dos métricas diferentes (4/4 Y 6/8) se comparará cada una con el estilo de rumba que comparta dicha métrica, por ende, la sección ternaria del tema será comparada con la rumba cubiana y la parte binaria se comparará con la rumba guaguancó respectivamente.

Para encaminar el análisis de una manera más enfocada y entendible se propone hacer un análisis comparativo desde el punto de vista tímbrico, es decir comparar cada instrumento de la rumba con su contra parte en la batería, tímbricamente semejante. En primer lugar se compararan las claves presentes en el tema con su respectivo estilo de rumba.

La clave:

Como ya se explicó, Este tema comienza en la métrica ternaria de 6/8, desde un inicio la esta presenta la clave (interpretada por la mano izquierda). Esta clave es precisamente la misma clave de la rumba guaguancó.

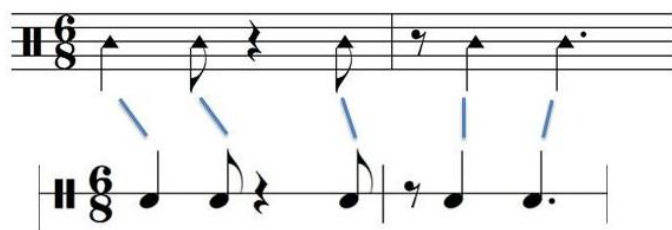


Figura 60 Análisis clave candela

Estrofas:

En estas secciones que se repiten después de cada coro, siempre está la clave de rumba columbia ya analizada, además de esto, el pie izquierdo mantiene un ostinato de negras con punto marcando el tiempo establemente.

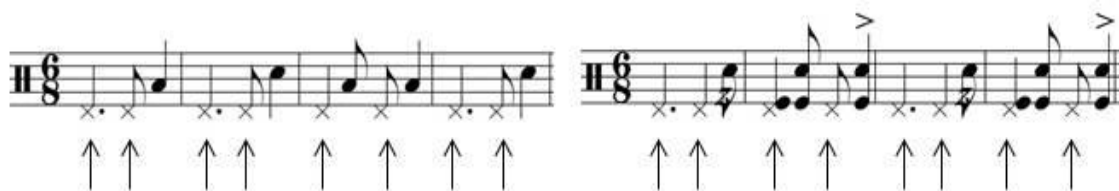


Figura 61 Análisis hi-hat estrofa candela

Tanto en el ritmo base como en las variaciones se observa que el patrón marca constantemente dos notas: la segunda o la tercera corchea de cada beat. Si se comparan con el patrón del tambor salidor en la rumba columbia, estas dos corcheas son los golpes más notorios (open).

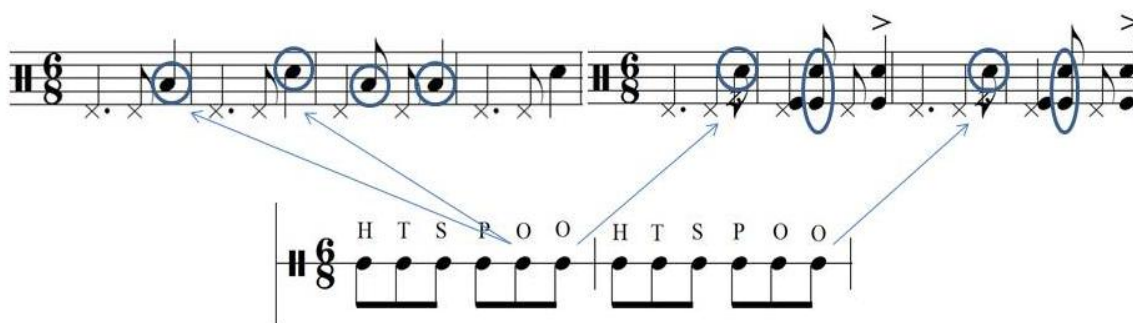


Figura 62 Análisis salidor estrofa candela

Improvisación:

En esta sección aparecen muchos más elementos ya que el Groove ha ido creciendo a lo largo de las estrofas, aquí se puede observar la presencia del bombo siempre en la última corchea del primer beat, saltando un compás. Si se compara con el patrón del tambor tres dos, se puede ver que también se acentúa esa misma corchea y la primera corchea del tiempo dos. Además de eso, el ostinato de negras con punto ahora suena en la campana del pie (pie izquierdo).

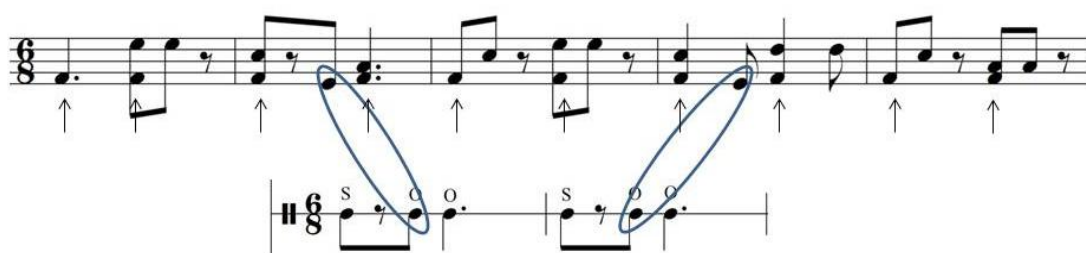


Figura 63 Análisis tres dos improvisación candela

Se puede ver que en los sistemas presentados no se logra encontrar un patrón respecto al ritmo que interpreta la mano derecha. Se podría inferir que esta “improvisación” se asemeje a la que realiza el tambor quinto y como esta va delimitada a lo que hace la voz, no exista un patrón determinado.

Como se explicó anteriormente, en esta sección el “timefeel” comienza a pasar de ternario a binario, la relación del ritmo en las dos subdivisiones es la misma que la que tienen sus claves (ver origen de la clave de rumba). A continuación, se explica la correspondencia entre cada subdivisión:

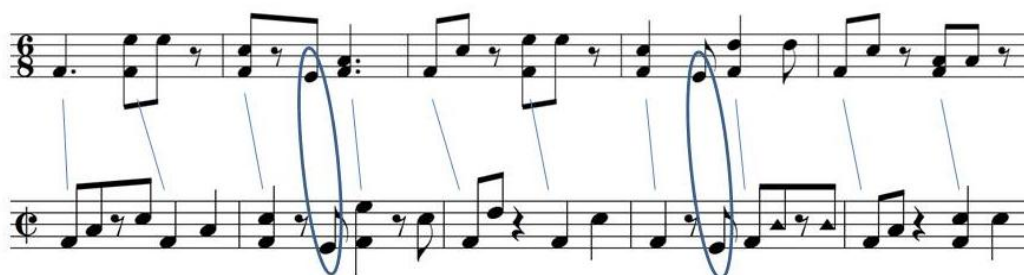


Figura 64 Análisis correspondencia métrica candela

De igual manera como el patrón en 6/8 se relacionaba con el ritmo del tambor tres dos de la rumba columbia, el patrón en 4/4 se relaciona con el respectivo ritmo del tambor tres dos del guaguancó.

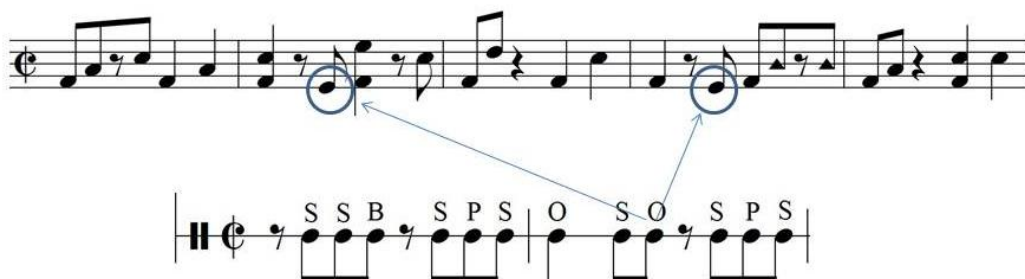


Figura 65 Análisis tres dos binario improvisación candela

Pregón:

Esta es la última sección de la canción y presenta un “Groove” bastante complejo compuesto por varias campanas, al mismo tiempo que suena la clave de rumba guaguancó en el pie izquierdo.

Se observa que el bombo suena siempre en el tiempo “4” del primer compás y en el tiempo “2i” del segundo compás. Si se compara con los patrones del guaguancó, el tiempo “4” esta delineado por el tambor salidor y el tiempo “2i” esta delineado por el tambor tres dos.

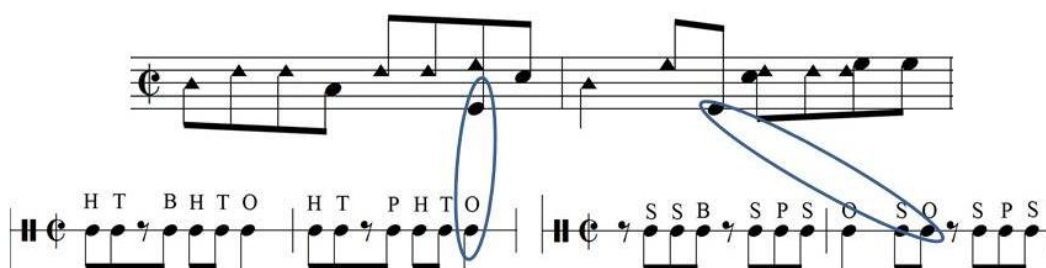


Figura 66 Análisis tres dos y salidor pregón candela

Respecto a las campanas se puede observar que se usan 3 diferentes tipos, la campana principal y más grande siempre suena en la primera corchea de cada compás, acentuando el tiempo; parecido a lo que hace el Shekere de la rumba.

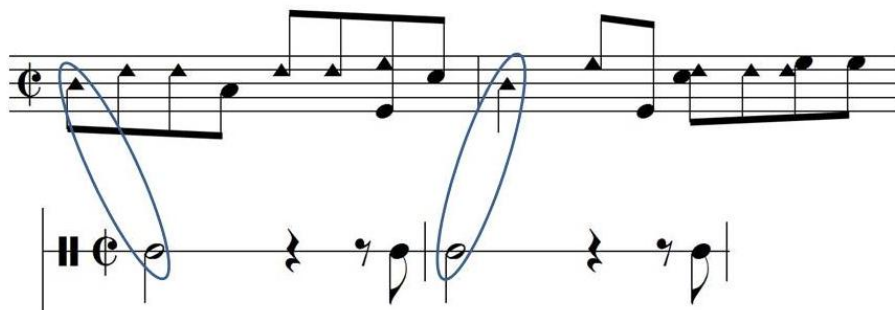


Figura 67 Análisis guataca pregón candela

Después tenemos la campana mediana, esta suena en las corcheas dos, tres cinco y seis del primer compás, y las corcheas cinco, seis y siete del segundo compas. Por último la campana más pequeña (campana de cha-cha) suena en el tiempo “4” y “2” del primero y segundo compas respectivamente.

Estos patrones no tienen relación relevante con los ritmos del guaguancó, aunque se podría inferir que podría responder a una especie de “comping” parecido al del tambor quinto o bien un relleno de la subdivisión.

3 CAPITULO TRES: Registro e implementación

El presente capítulo se enfoca en aplicar el análisis realizado en el capítulo anterior con el fin de proporcionar un modelo de interpretación de patrones en la batería relacionados con la rumba cubana. El análisis realizado en el capítulo anterior se ha aplicado a un arreglo del tema *footprints* del compositor estadounidense Wayne Shorter. Este capítulo explica cómo se puede aplicar la información que dio a conocer el análisis en un ámbito de latin jazz.

Como se expresó en el primer capítulo, la mayoría de estos ritmos afrodescendientes presentan una dificultad debido a la gran polirritmia en sus patrones y a menudo esto genera una necesidad de independencia en la batería, además un criterio correcto de orquestación.

Es necesario recalcar que como se ha mencionado a lo largo del documento, la clave de rumba es fundamental en este género y su presencia es imprescindible, por lo que los patrones propuestos deben interpretarse y relacionarse con la misma.

Ya que se trata de un análisis de los patrones de Horacio Hernández, se basará en estos para cuidar que los ritmos propuestos se mantengan dentro del estilo (tanto de la rumba como del latin jazz).

3.1 Tabla de correspondencia tímbrica

Todo el análisis tiene el fin de aplicarse a un formato de latin jazz por lo cual, los sonidos de los patrones propuestos y ejecutados por los instrumentos de rumba, serán reemplazados en la batería.

Es importante establecer una base al momento de relacionar los instrumentos de la rumba con la batería. Gracias a la variedad y amplitud tímbrica que presentan ambas partes, es posible encontrar una relación muy cercana y por ende compararlos entre sí. A continuación se presenta una tabla de la relación tímbrica entre ambas partes y como se podría reemplazar los instrumentos de rumba con la batería (esto no es absoluto):

Tabla 1. Relación de batería e instrumentos de la rumba

Batería	Percusión de Rumba
Bombo	salidor
Hi hat	guataca
Campanas (pie o mano)	claves
Caja	Quinto (Comping), tres dos
Toms	Tres dos o comping

Además de esto, es importante definir cómo interpretar en la batería, la variedad de los golpes ya explicados en el capítulo uno y que existen en los tambores de la rumba. Para una mejor comprensión los golpes del tambor se representaran en la batería a manera de dinámicas, es decir, los golpes más notorios y sonoros serán interpretados en la batería como “fuertes” y los golpes suaves del tambor serán “pianos” en la batería.

Tabla 2. Relación dinámica de tipos de golpe de batería y tipos de golpe de tambor

Golpe en tambor	Golpe en batería
heel of hand	Gost note (p)
Tip (fingertip)	Gost note (p)
Slap	Golpe rimshot (f)
bass tone	Golpe normal (mf)
plam tone (close)	Golpe suave (mp)
Open tone	Golpe forte (fff)

3.2 Configuración de la batería

Tomando en cuenta los instrumentos que se van a reemplazar, la mejor configuración para la batería es: un bombo de veintidós pulgadas, un redoblante o caja de dieciséis pulgadas, tres toms (hi tom de diez pulgadas, med tom de doce pulgadas y floor tom de dieciséis pulgadas), un hi-hat de 15 pulgadas, un ride de veinte pulgadas, un crash de 16 pulgadas, un jam block “médium” LP1207 rojo, (Percussion, LP jam block medium) campana de cha cha en el pie y una campana de salsa numero 5 LP.



Figura 68 Batería del arreglo

3.3 Nomenclatura de la percusión

A continuación se propone una nomenclatura básica que engloba todos los goles y partes que se usarán dentro de la percusión.

- Batería:

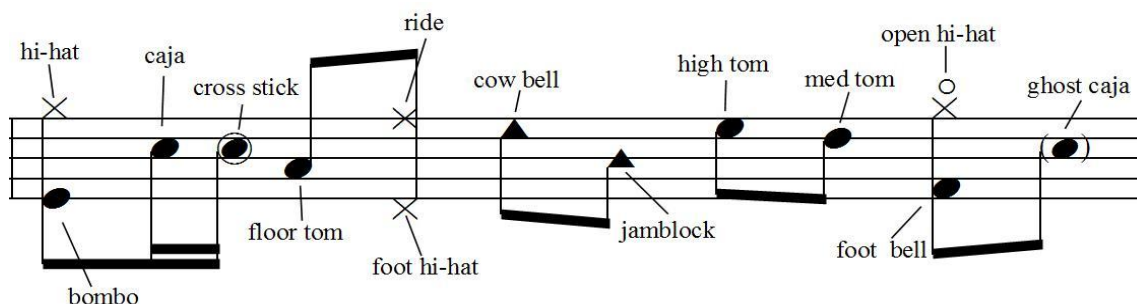


Figura 69 Nomenclatura batería arreglo

- Congas:

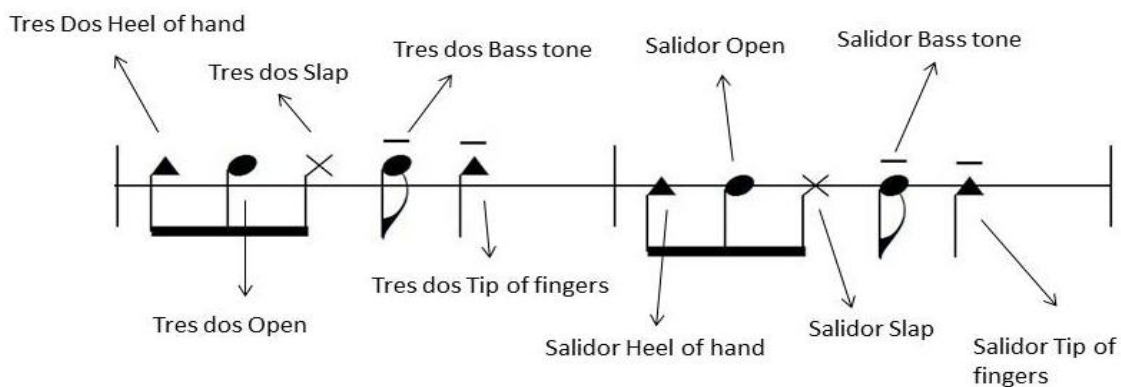


Figura 70 Nomenclatura congas arreglo

3.4 Creación del arreglo

Como se explicó, a continuación se explicara cómo se han usado los elementos del análisis para crear un arreglo del tema: *Footprints* de "Wayne Shorter".

3.4.1 Información del tema

Footprints es un estándar de jazz compuesto por el saxofonista estadounidense Wayne Shorter. Su primera aparición fue en el disco "Adam's Apple" de 1966, pero no fue hasta su aparición en el álbum "Miles Smiles" del trompetista Miles Davis, que se convirtió en un estándar. (Davis, 1967)

Este tema está escrito en 3/4 pero no es considerado un jazz baltz, debido a que su rítmica también se puede entender como un 6/8. En el disco de Miles

Davis se puede escuchar como la sección rítmica pudo incursionar en la relación de los ritmos africanos (6/8) y el 4/4, mas a profundidad el baterista Tony Williams se mueve libremente desde el swing a los patrones ternarios y viceversa.

Gracias a esta presente subdivisión ternaria en el tema, ha sido posible realizar un arreglo con los patrones de la rumba cubana y crear una nueva sonoridad del tema dando lugar a la riqueza rítmica presentada anteriormente.

3.4.2 Secciones del tema

A continuación se muestra un cuadro con las secciones e instrumentación del arreglo:

Tabla 3. Esquema del arreglo

Sección	Instrumentación
Introducción	Clave, bajo. Batería, congas, piano, bajo.
Head	Batería, clave, congas, bajo, piano, saxofón.
Solos	Saxofón, piano (comping), congas, batería (comping), bajo.
head	Batería, clave, congas, bajo, piano, saxofón.
Outro (vamp)	Saxofón, Batería, congas, bajo (improvisado), piano (improvisado)

3.4.3 Creación de patrones rítmicos

Al realizar el arreglo lo que se buscó fue implementar los ritmos de rumba cubana y guaguancó dentro de la melodía y armonía de *footprints*. Debido a

que el arreglo fue escrito para un quinteto donde hay congas y batería, los patrones originales se han repartido entre ambos instrumentos dejando mucho espacio en la batería para improvisar y acompañar a los demás instrumentos libremente mientras la conga mantiene el patrón original.

Como primera instancia se introdujo la rumba columbia basándose en la relación métrica que existe entre el compás $\frac{3}{4}$ y el $\frac{6}{8}$ explicado a continuación:

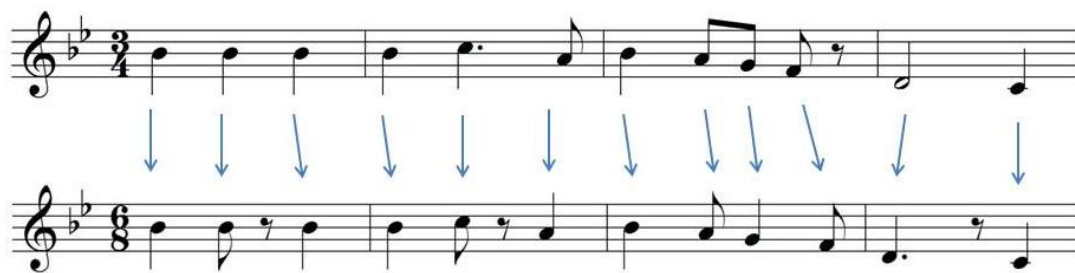


Figura 71 relación métrica de la melodía

Con esta relación fue posible utilizar los patrones originales de la columbia como ritmo base de la nueva melodía (ver anexo 1).

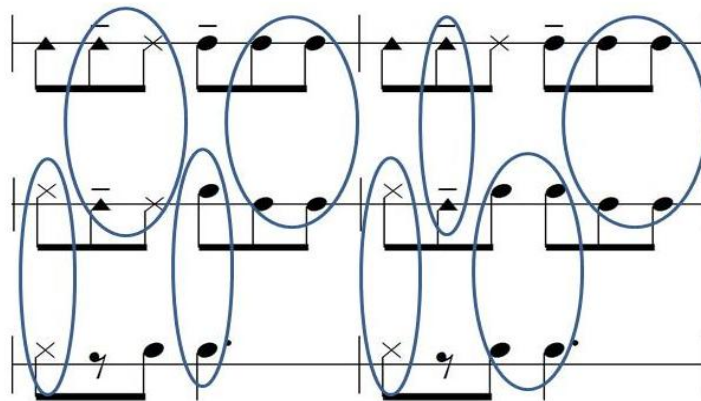
Más adelante la métrica del arreglo cambia binario para interpretarse la rumba guaguancó, la relación de se utilizó para cambiar la melodía y el acompañamiento es la misma que se ha explicado en diversas ocasiones anteriormente (relación entre la clave africana ternaria y la clave de rumba binaria) (relación y oscilación característica de la rumba entre ambas métricas)

A continuación se explicarán los patrones rítmicos utilizados en el arreglo:

- **Congas:**

Este instrumento juega el rol de llevar la base original de la rumba, específicamente el patrón del salidor y el tres dos. Ya que solo es un músico que interpreta este instrumento se han unificado ambos patrones de la rumba para una mejor interpretación.

Salidor (columbia)

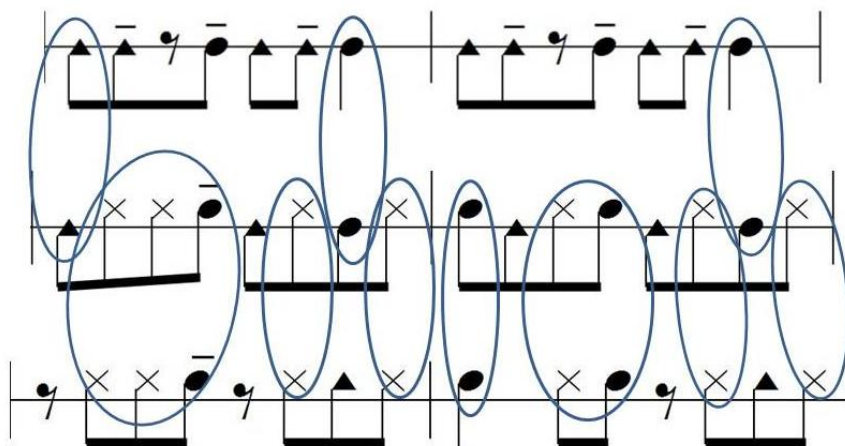


Tres dos (columbia)

Figura 72 Unificación de patrón para conga columbia

Igualmente cuando el arreglo pasa a rumba guaguancó, el patrón de la conga es una simplificación en un solo patrón de ambos ritmos (salidor y tres dos)

Salidor guaguancó



Tres dos guaguancó

Figura 73 Unificación de patrón para conga guaguancó

- **Batería:**

El rol de la batería es diverso dependiendo de la sección del arreglo pero en general se resume en dos: reemplazar la guataca, quinto y clave y; acompañar al solista y la melodía.

Gracias al análisis realizado se pudo utilizar muchos elementos de Horacio Hernández para diferenciar las secciones.

En primer lugar se utilizó un patrón parecido al analizado en las estrofas de la canción “candela - candela” en la introducción del arreglo. La clave presente en la mano izquierda y un *comping* leve que delimite los golpes principales del tambor salidor con la mano derecha y el bombo.

En la siguiente sección este patrón se mantiene por dieciséis compases hasta que crece introduciendo el patrón de la guataca en el *ride*, la clave pasa a estar en el pie izquierdo.

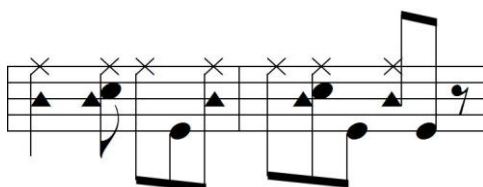


Figura 74 Patrón batería introducción arreglo

Cuando el arreglo cambia a binario la batería interpreta un patrón parecido al de Horacio Hernández en el tema *on fire* en la sección “A”, en este ritmo se interpreta los golpes característicos del salidor de guaguancó en el bombo.

A diferencia del patrón de Hernández, se ha escogido el patrón de la guataca en el *ride*, dando así una sonoridad más cercana a la rumba. Al mismo tiempo, la caja cumple un patrón diverso entre quinto (improvisación), back beat (a manera de songo para estabilidad del ritmo) y respondiendo a la improvisación y la melodía del tema.

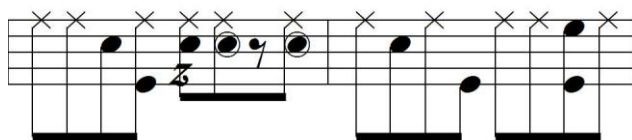


Figura 75 Patrón batería binario arreglo

Conjuntamente con el patrón de las congas, que interpreta cada uno de los patrones tanto de la columbia como del guaguancó.

3.4.4 Relación de cumplimiento de ritmos

Resumiendo los patrones rítmicos, se presenta una tabla relacionado los instrumentos tradicionales de la rumba y su reemplazo en el formato propuesto para el arreglo.

Tabla 4. Reemplazo de instrumentos tradicionales por batería en el arreglo

Rumba tradicional	Arreglo (footprints)
Guataca	<i>Ride</i>
Clave	Campana pie o <i>jamblock</i>
Quinto	Caja, toms, bombo
Salidor	Congas, bombo
Tres dos	Congas
Shekeré	<i>Ride, hi hat</i>

4 Conclusiones y Recomendaciones

4.1 Conclusiones

- En primera instancia se ha logrado concluir que como se explicó al principio del documento, los ritmos cubanos ya sean de rumba, latin jazz u otros, tienen muchas relaciones entre sí e incluso tienen elementos de otros géneros ajenos a la música cubana tradicional.
- Lograr encontrar una relación pura y única entre la rumba y el jazz es casi imposible puesto que cada género proviene de la unión y relación de muchos otros.
- Dentro de la rumba, los patrones han presentado cambios y han ganado algunos elementos de otros ritmos cubanos como el songo, en son, etc.
- El proceso de interpretación de los patrones rítmicos de la música cubana presenta un nivel de dificultad bastante elevado debido a la poliritmia y el número de instrumentos que existen. Debido a esto el estudio de independencia y correlación entre los patrones es primordial.
- Respecto a los patrones de Horacio Hernández se ha entendido que aunque se basan en la rumba, presentan muchos elementos del songo, cha cha cha, jazz, etc. Esto ha permitido tener mucha riqueza en los patrones pero al momento de relacionarlo con un género específico se debe estar consiente.
- En la mayoría de ocasiones es preferible que los patrones de rumba se interpreten por las congas y dejar que la batería cumpla un rol enfocado al acompañamiento tal como se realiza en candela-candela y diversos temas de Michel Camilo, Irakere, etc.
- Por último, la relación más notoria que se pudo encontrar en todos los temas es la presencia imperativa de la clave. Al momento de interpretar

esta música o realizar una adaptación de otro género en música cubana, la clave debe estar delimitada y clara.

4.2 Recomendaciones

- La primera recomendación es estudiar y comprender el folklor, los patrones y las bases de la música cubana antes de interpretarla, de otra manera estaríamos perdiendo gran cantidad de la esencia y no terminaríamos de interpretarla de manera precisa.
- Como baterista, entender las claves y su uso correcto dentro de esta música es vital para poder entender la música en sí. Es recomendable realizar ejercicios de interiorización de la clave.
- Se recomienda dar un énfasis primordial al estudio de la independencia en la batería, intentar interpretar al mismo tiempo la mayor cantidad de patrones de los instrumentos de la rumba y, aprender a relacionarlos es de vital importancia.
- Poder cantar los patrones ayudara mucho en el entendimiento de estos géneros.
- Es importante entender el rol de acompañante de la batería y aplicar todo lo aprendido teniendo en cuenta esto. La música siempre es la más importante.
- Se recomienda tocar junto a otros músicos esta música en un formato folklórico en primera instancia.

REFERENCIAS

- Aleksandrenkov, E. (2018). Aborígenes de Cuba. Problemas y posibilidades de estudio. *Revista Española de antropología americana*.
- Aquique, D. (6 de octubre de 2013). *Havana times*. Obtenido de La Rumba también es cuba: <https://havanatimesenespanol.org/reportajes/la-rumba-tambien-es-cuba/>
- bateristar. (19 de septiembre de 2015). *bateristar*. Obtenido de orquestrar en la batería: <https://www.bateristars.com/articulos/orquestrar-en-la-bateria/152>
- Camilo, r. m. (2002). *triangulo*. Obtenido de Michel Camilo: <https://www.michelcamilo.com/triangulo>
- Casado, J. A. (2015). *canal sevillanas*. Obtenido de Jose Manuel "el mani": <https://www.canalsevillanas.com/artistas/el-mani/el-mani.php>
- cubana, c. (5 de agosto de 2005). *conexion cubana*. Obtenido de bembe: <http://www.conexioncubana.net/la-religion-en-cuba-2/santeria/498-bembe>
- Davis, M. (Compositor). (1967). Miles Smile. [M. Davis, Intérprete, & M. Davis, Dirección] estados unidos.
- degraaf, o. (2005). *poesia del pueblo*. Obtenido de members casema: <http://members.casema.nl/otto.degraaf/PoesiaDelPueblo/home.htm>
- española, g. d. (2016). *orquestracion*.
- etimologico. (2016). *diccionario etimologico*. Obtenido de etimologia del bembe: <http://etimologias.dechile.net/?bembe.->
- Festival, N. S. (14 de julio de 2002). *North Sea Jazz*. Obtenido de <https://www.northseajazz.com/en/program/2002/sunday-14-july/158-michel-camilo-trio-featuring-anthony-jackson-horacio-el-negro-hernandez/>

Hernandez, H. (2001). *Conversations In Clave*. Warner bros. publications .

Jimenez, M. (1 de noviembre de 2011). *Cuba y su tipica rumba*. Obtenido de <http://www.guije.com/cosas/cuba/rumba.htm>

Percusion, C. (1 de septiembre de 2016). *youtube*. Obtenido de CONVERSATIONS IN CLAVE - HORACIO "EL NEGRO" HERNÁNDEZ: <https://www.youtube.com/watch?v=qbnz1vM1Lz4>

Percussion, L. (LP jam block medium). *LP*. Obtenido de <http://www.lpmusic.com/products/bells-and-blocks/cowbells-and-agogo-bells/jam-block-w/brack/med-pitch>

Perez, J. G. (2009). *Africania y Etnicidad en Cuba*. La Habana: editorial de ciencias sociales: INSTITUTO CUBANO DEL LIBRO.

radiolé. (s.f.). *flamenco de la A a la Z*. Obtenido de generos del folklore: https://web.archive.org/web/20131103214933/http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/generos_folklore_sevillanas.html

Rodriguez, r. m. (6 de agosto de 2004). *internet archive wayback machine*. Obtenido de La rumba, en la provincia de matanza: <https://web.archive.org/web/20140824065237/http://www.chilesalsaen2.c/enfoques/rumba.html>

Rodriguez, R. M. (27 de mayo de 2005). *La Jiribilla*. Obtenido de La Rumba: http://epoca2.lajiribilla.cu/2005/n211_05/211_09.html

Rodríguez, R. M. (2005). La Rumba. *La Jiribilla*.

Souindoula, S. (25 de septiembre de 2012). *misosoafrica*. Obtenido de <https://misosoafrica.wordpress.com/2012/09/25/esclavitud-y-africania-las-convergencias-bantu-registradas-en-las-americas-y-el-caribe/>

Uribe, E. (2006). *The Essence of afrocuban percussion an drum set*. Alfred music.

Van, L. V. (16 de marzo de 2019). *Los Van Van - Documental Maestros - Samuel Formell Los Van Van - Legado*. Obtenido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=MYHQB49k6AU>

Washburne, C. (1995). *la clave: las raices africanas de la salsa*. Newsletter for the Center for Black Music Research. Obtenido de herencia latina.

Washburne, C. (11 de enero de 2015). *impulso latino*. Obtenido de the clave: <https://impulso-latino.com/the-clave/>

ANEXOS

Link del concierto de grado:

<https://drive.google.com/drive/folders/1Ebl8druGUI7aQRsHIqSn6oHA-kKdQMA9>

Anexo 1: score de arreglo (footprints)

Score

Footprints

Wayne Shorter
David Millan

Intro

The musical score for 'Footprints' is presented in a multi-staff format. The top staff is for Alto Sax, with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The piece begins with an 'Intro' section. The lower staves are for Electric Bass (bass clef), Drum Set, Cowbell, Conga Drums, and Shakers. The Electric Bass part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Drum Set part shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests. The Cowbell, Conga Drums, and Shakers parts are primarily rhythmic accompaniment, indicated by vertical stems and flags. The score is written in 8/8 time and includes a copyright symbol (©) at the bottom.

A. Sax.

Musical staff for Alto Saxophone (A. Sax.) in G-flat major, 4/4 time. The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The piece concludes with a quarter rest.

Musical staff for Piano (P.) in G-flat major, 4/4 time. The staff contains a bass line starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3. The piece concludes with a quarter rest.

E.B.

Musical staff for Eb Trombone (E.B.) in G-flat major, 4/4 time. The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3. The piece concludes with a quarter rest.

D. S.

Musical staff for Double Bass (D. S.) in G-flat major, 4/4 time. The staff contains a bass line starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3. The piece concludes with a quarter rest.

C. Bl.

Musical staff for Clarinet in Bb (C. Bl.) in G-flat major, 4/4 time. The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The piece concludes with a quarter rest.

C. Dr.

Musical staff for Conga (C. Dr.) in G-flat major, 4/4 time. The staff contains a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The piece concludes with a quarter rest.

Sh.

Musical staff for Shofar (Sh.) in G-flat major, 4/4 time. The staff contains a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The piece concludes with a quarter rest.

Footprints

A. Sax. 17

E.B. 17

D. S. 17

C. Bl. 17

C. Dr. 17

Sh. 17

The musical score is written for five instruments: Alto Saxophone (A. Sax.), Electric Bass (E.B.), Drums (D. S.), Clarinet/Bassoon (C. Bl.), and Congas/Drums (C. Dr.). The Sh. part is likely for Shofar. The score is in 4/4 time and has a key signature of one flat. The saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The drum parts include a consistent bass drum pattern and conga patterns with 'x' marks indicating specific rhythmic accents.

Footprints

A Cm7

Cm7

A. Sax.

E. B.

D. S.

C. Bl.

C. Dr.

Sh.

Footprints

A. SX. Cm7 Cm7 Fm7 Fm7

33

33 Cm7 Cm7 Fm7 Fm7

E.B. Cm7 Cm7 Fm7 Fm7

33 Cm7 Cm7 Fm7 Fm7

D. S. Cm7 Cm7 Fm7 Fm7

33 Cm7 Cm7 Fm7 Fm7

C. BL. Cm7 Cm7 Fm7 Fm7

33 Cm7 Cm7 Fm7 Fm7

C. Dr. Cm7 Cm7 Fm7 Fm7

33 Cm7 Cm7 Fm7 Fm7

Sh. Cm7 Cm7 Fm7 Fm7

33 Cm7 Cm7 Fm7 Fm7

Footprints

A. Sk. Cm7 Cm7 D7 D^b7

E. B. Cm7 Cm7

D. S. Cm7 Cm7

C. Bl.

C. Dr.

Sh.

Footprints

B

Cm7
♩ = 190

A. Sk. 49 Cm7 Cm7 Cm7 Cm7

E.B. 49 Cm7 Cm7 Cm7 Cm7

D.S. 49 Cm7 Cm7 Cm7 Cm7

C. Bl. 49 Cm7 Cm7 Cm7 Cm7

C. Dr. 49 Cm7 Cm7 Cm7 Cm7

Sh. 49 Cm7 Cm7 Cm7 Cm7

Footprints

A. Sax.

56

56

E.B.

56

D. S.

56

C. Bl.

56

C. Dr.

56

Sl.

56

Footprints

Fm7

Cm7

Cm7

A. Sax.

Fm7

Cm7

Cm7

Fm7

Cm7

Cm7

E.B.

D. S.

C. Bl.

C. Dr.

Sl.

Footprints

A. SX. D7 D^b7 Cm7

E.B. Cm7

D. S. Cm7

C. Bl. Cm7

C. Dr. Cm7

Sh. Cm7

Footprints



Drums Solo

A. SX. 74

E.B. 74

D. S. 74

C. Bl. 74

C. Dr. 74

Sh. 74

A. Sax. 80

E.B. 80

D. S. 80

C. Bl. 80

C. Dr. 80

Sh. 80

The musical score is arranged vertically. At the top is the saxophone part (A. Sax.) in treble clef. Below it is the bass line (E.B.) in bass clef. The drum set parts (D. S., C. Bl., C. Dr., Sh.) are shown as staves with various rhythmic notations. Measure 80 is indicated at the beginning of each part. The saxophone part features a melodic line with eighth and quarter notes. The bass line provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. The drum set parts include a steady bass drum pattern, snare drum accents, and cymbal patterns.

86

A. Sax.

86

E.B.

86

D. S.

86

C. Bl.

86

C. Dr.

86

Sh.

86

Detailed description: This musical score is for the piece 'Footprints' on page 13. It features six parts: A. Sax., E.B., D. S., C. Bl., C. Dr., and Sh. The score begins at measure 86. The A. Sax. part is in the treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The E.B. part is in the bass clef with the same key signature and time signature. The D. S., C. Bl., and Sh. parts are represented by single horizontal lines with vertical bar lines indicating measure boundaries. The C. Dr. part is in the bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The A. Sax. and E.B. parts are bracketed together, indicating they play the same melodic line.

A. Sx. 92

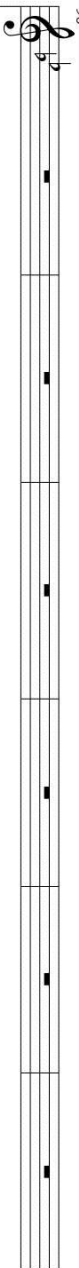
E.B. 92


D. S. 92


C. Bl. 92


C. Dr. 92


Sl. 92

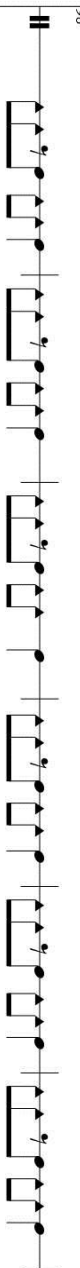
98 A. Sk. 


98 

98 E.B. 

98 D. S. 

98 C. Bl. 

98 C. Dr. 

98 Sh. 

D.S. al Coda

Φ Cm

A. Sx.

104

Cm

E. B.

104

D. S.

104

C. Bl.

104

C. Dr.

104

Sh.

104

157.

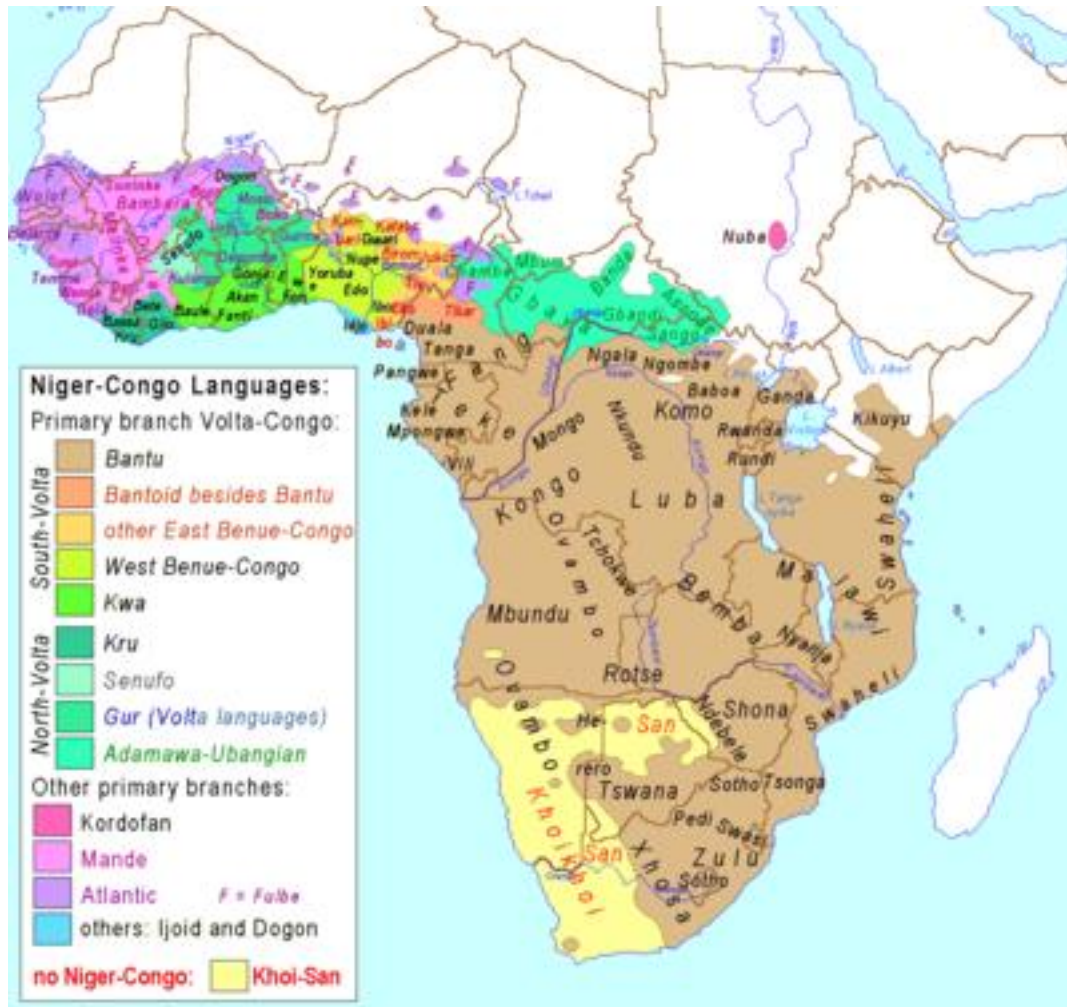
- WAYNE SHORTER

FOOTPRINTS

... THE NAME - "MILES SMILES"

WAYNE SHORTER - "ADAM'S APPLE"

Anexo 3: mapa de tribus antepasadas de la rumba



Anexo 4: partitura de “descarga for tito”

Score

Descarga for tito

Michel Camilo

David Millan

Musical score for piano, measures 1-4. The piece is in 2/4 time. The right hand contains a series of slanted lines, indicating a tremolo or a specific rhythmic pattern. The left hand contains whole rests.

Musical score for piano and drums, measures 5-8. Measure 5 is marked with a '5'. The right hand contains slanted lines. The left hand contains whole rests until measure 8, where it begins with a melodic line.

Musical score for piano, section A, measures 9-12. The right hand contains whole rests. The left hand contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical score for piano, measures 13-16. The right hand contains whole rests. The left hand continues the rhythmic pattern from the previous section.

2

Descarga for tito

B

Musical notation for measures 2-5. The piece is in 2/4 time. The right hand starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and A4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment: C4, E4, G4, A4. Measure 3 features a triplet of eighth notes in the right hand: G4, A4, B4. Measure 4 continues with eighth notes G4, A4, B4, and A4. Measure 5 ends with a quarter rest.

21

Musical notation for measures 21-24. The right hand begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and A4. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Measure 22 has a quarter rest in the right hand. Measure 23 has eighth notes G4, A4, B4, and A4. Measure 24 ends with a quarter rest.

25

Solos AB

Musical notation for measures 25-28. The right hand has a solo section with eighth notes G4, A4, B4, and A4. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Measure 26 has a quarter rest in the right hand. Measure 27 has eighth notes G4, A4, B4, and A4. Measure 28 ends with a quarter rest.

29

Musical notation for measures 29-32. The right hand has a solo section with eighth notes G4, A4, B4, and A4. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Measure 30 has a quarter rest in the right hand. Measure 31 has eighth notes G4, A4, B4, and A4. Measure 32 ends with a quarter rest.

Anexo 5: partitura de “caribe”

Score

Caribe

Michel Camilo

The musical score for "Caribe" is written in 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a vocal line (Score) and an electric bass line (E.B.).

- System 1:** The vocal line begins with a melodic phrase: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. The electric bass line provides a simple accompaniment.
- System 2:** The vocal line continues with a melodic phrase: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. The electric bass line includes a triplet of eighth notes in the final measure.
- System 3:** The vocal line continues with a melodic phrase: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. The electric bass line features a melodic line with a slur.
- System 4:** The vocal line concludes with a melodic phrase: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. The electric bass line features a melodic line with a slur and a repeat sign.

19

E.B.

23

E.B.

27

E.B.

31

E.B.

37

Solo piano

Am Dm E7 Am F7 B7 E7 Am A7

E.B.

45

E.B.

Dm E7 Am F7 B7 E7

53 Solo

E.B.

Am A7 Dm E7 Am F7 B7 E7 Am

61

E.B.

A7 Dm E7 Am F7 B7 E7 Am

69

E.B.

75

E.B.

81

E.B.

86

Solo percussion

D.C. al Coda

A m D m E 7 A m F 7 B 7 E 7 A m

E.B.

94

E.B.

Anexo 6: partitura de "on fire"

Score

On Fire

Michel Camilo

David Millan

Piano

5

11

16

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Dm

Bbmaj7

Em7(b5)

A 7(b9)

Dm

A aug

Dm

Dm

A aug 7

2 On Fire

21 Bbmaj7 Em7(b5) A7 Dm A aug

Pno.

26 Dm/F D7(b9) D7(b9) D7(b9)

Pno.

30 Gm11 Em7(b5) A7 Dm11

Pno.

35 Dm D7(b9) D7(#9)

Pno.

40 Gm11 A aug

Pno.

On Fire

Pno.

45 A aug Dm B♭maj7

Pno.

49 Em7(♭5) A7 Dm A aug

Pno.

53 Dm Dm B♭maj7

Pno.

57 B♭maj7(9) Em7(♭5) A7 Dm A aug Dm

Pno.

61

Pno.

66

3 3 3 3 3 3

Pno.

70

Pno.

Solo Piano

74

Pno.

78

Pno.

82

Pno.

86

1.

Pno.

91

Pno.

95

2.

D.S. al Coda

Pno.

103

D m D m C7 D m

Pno.

111

Em7(b5) A7 Dm A aug Dm

6

On Fire

Em7(b5)

A7

Dm

A aug

Dm

116

Pno.

121

Pno.

