



ESCUELA DE MUSICA

EL PADRE DEL SAXOFÓN: ANÁLISIS DE LAS TRANSCRIPCIONES DE
SIDNEY BECHET, REPRESENTADAS EN LA COMPOSICIÓN DE DOS SOLOS
EN UN RECITAL FINAL.

Autor

Martín Lennon Albán

Año
2020



ESCUELA DE MÚSICA

EL PADRE DEL SAXOFÓN: ANÁLISIS DE LAS TRANSCRIPCIONES DE
SIDNEY BECHET, REPRESENTADAS EN LA COMPOSICIÓN DE DOS
SOLOS EN UN RECITAL 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

Leonardo David Eras Córdova

Autor

Martín Lennon Albán

Año

2020

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, el padre del saxofón: análisis de las transcripciones de *Sidney Bechet*, representadas en la composición de dos solos en un recital final, a través de reuniones periódicas con el estudiante Martín Lennon Albán, en el semestre 2020-1, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



Leonardo David Eras Córdova
C.I. 1104488281

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, el padre del saxofón: análisis de las transcripciones de *Sidney Bechet*, representadas en la composición de dos solos en un recital final, del estudiante Martín Lennon Albán en el semestre 2020 - 1, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



Raimon Rovira
C.I. 1706558705

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.”



Martín Lennon Albán
C.I. 1500519457

AGRADECIMIENTOS

Extiendo mi agradecimiento a Leo Eras por guiarme en el desarrollo del presente trabajo. A Jay Byron por el apoyo a lo largo de toda mi carrera. A los docentes Michael Blanchard, Gilberto Rivero, Cayo Iturralde, Ramiro Olaciregui y Raimon Rovira, por compartir sus conocimientos musicales sin ninguna reserva. El presente trabajo no habría sido posible sin la ayuda de Isaac Zeas.

DEDICATORIA

A mi madre Susana, a mi padre Humberto y a mi hermano Julián por el amor incondicional, los sabios consejos y la confianza en mí. A mi novia Gabriela Silva por el apoyo y la fuerza que me brindó en los momentos difíciles. Sin ellos no hubiera sido posible culminar mis estudios.



RESUMEN









El presente trabajo implica la composición de dos solos a partir de los elementos encontrados en el análisis de las transcripciones realizadas de *Sidney Bechet* sobre los temas "*Dear Old Southland*" y "*Si Tu Vois Ma Mere*". Se da a conocer los elementos biográficos fundamentales de *Sidney Bechet* para entender el contexto en el que su música fue dirigida, así como también, se explica brevemente el surgimiento y desarrollo del *jazz* antes de la existencia del protagonista de este estudio. También se explica brevemente la utilización del saxofón soprano después de *Bechet* y que influencia tuvo sobre otros músicos de *jazz* a lo largo de los años hasta el día de hoy.

ABSTRACT

The present work involves the composition of two solos from the elements found in the analysis of *Sidney Bechet's* transcriptions of "Dear Old Southland" and "Si Tu Vois Ma Mere". The biographical elements of *Sidney Bechet* are known to understand the context in which his music was directed, as well as the emergence and development of jazz, before the existence of the protagonist of this study. It also details the use of the soprano saxophone after *Bechet* and the influence it had on jazz musicians over the years until today.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. CAPÍTULO II. <i>SIDNEY BECHET</i>	3
1.1 <i>Sidney Bechet</i> y su historia	3
1.2 El jazz antes de <i>Sidney Bechet</i>	9
1.2.1 <i>Ragtime</i> – alrededor de 1890	11
1.2.2 Nueva Orleans – alrededor de 1900.....	12
1.2.3 <i>Dixieland</i> –alrededor de 1910.....	13
1.2.4 <i>Chicago</i> 1920	14
1.3 El saxofón soprano en el <i>jazz</i>	15
1.4 <i>Sidney Bechet</i> y su música	19
1.4.1 <i>Dear Old Southland</i>	19
1.4.2 <i>Si Tu Vois Ma Mere</i>	20
2. CAPITULO II. ANÁLISIS DE LAS PARTITURAS	21
2.1. Forma	21
2.2. Armónico.....	23
2.3. Melódico.....	25
2.3.1. Notas de adorno	26
2.3.1.1. Notas de paso.....	26
2.3.1.2. Bordadura o nota de floreo	28
2.3.1.3. Apoyatura	29
2.3.1.4. Retardo	32
2.3.1.5. Anticipación.....	33
2.3.1.6. Nota escapada.....	35
2.3.1.7. Nota cercana (o cambiada).....	36
2.3.1.8. Nota <i>blue</i>	36
2.3.2. Articulación	38
2.3.2.1. Acento 	38
2.3.2.2. <i>Marcato</i> 	40

2.3.2.3. Tremolo 	41
2.3.2.4. Staccato 	41
2.3.2.5. Mordente 	43
2.3.2.6. Cesura 	45
2.3.2.7. Glissando 	46
2.3.2.8. Growling note Gro.	49
2.3.2.9. Vibrato Vib.	50
2.3.2.10. Inflexión de nota (<i>bend</i>) 	52
2.3.2.11. Roll descendente 	53
2.3.2.12. Roll ascendente 	53
2.3.3. Tabulación del análisis del tema “ <i>Dear Old Southland</i> ”	54
2.3.3.1. Por notas:	54
2.3.3.2. Por acordes:	55
2.3.3.3. Por notas	56
2.3.3.4. Por grados	57
2.3.4. Tabulación del análisis del tema <i>Si Tu Vois Ma Mere</i> :	58
2.3.4.1. Por notas	58
2.3.4.2. Por acordes	59
2.3.4.3. Por notas	59
2.3.4.4. Por acordes	60
3. CAPÍTULO III. COMPOSICIÓN DE DOS SOLOS	61
3.1. <i>I’ve Found A New Baby</i>	62
3.1.1. Notas de Adorno:	63
3.1.2. Articulación:	64
3.2. <i>Blues In Thirds</i>	66
3.2.1. Notas de Adorno	67
3.2.2. Articulación	68
4. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	70

REFERENCIAS	72
ANEXOS	75

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Línea de tiempo Dear Old Southland	22
Figura 2. Línea de tiempo Si tu vois ma mere	23
Figura 3. Análisis armónico Dear Old Southland	24
Figura 4. Análisis armónico Si tu vois ma mere	25
Figura 5 . Ejemplo nota de paso.....	26
Figura 6. Notas de paso Dear Old Southland.....	27
Figura 7. Notas de paso "Si tu vois ma mere".....	27
Figura 8. Ejemplo Bordadura.....	28
Figura 9. Bordadura Dear Old Southland.....	29
Figura 10. Bordadura sobre solo / Dear Old Southland.....	29
Figura 11. Ejemplo Apoyatura.....	29
Figura 12. Apoyaturas Dear Old Southland.....	30
Figura 13. Apoyaturas con notas blue / Dear Old Southland.....	31
Figura 14. Apoyaturas / Si tu vois ma mere.....	31
Figura 15. Ejemplo Retardo.....	32
Figura 16. Retardo / Dear Old Southland.....	32
Figura 17. Retardo / Si tu vois ma mere.....	32
Figura 18. Ejemplo anticipación.....	33
Figura 19. Anticipación / Dear Old Southland.....	33
Figura 20. Anticipación / Dear Old Southland.....	34
Figura 21. Anticipación / Si tu vois ma mere.....	35
Figura 22. Ejemplo Nota escapada.....	35
Figura 23. Nota escapada / Dear Old Southland.....	35
Figura 24. Ejemplo Nota cercana.....	36
Figura 25. Nota cercana / Dear Old Southland.....	36
Figura 26. Ejemplo nota blue.....	36
Ilustración 27. Nota blue sobre menor / Dear Old Southland.....	37
Figura 28. Nota blue sobre mayor / Dear Old Southland.....	37
Figura 29. Acento lingual / Dear Old Southland	39
Figura 30. Acento diafragmal / Dear Old Southland.....	39

Figura 31. Acento / Si tu vois ma mere.....	40
Figura 32. Marcato growling / Dear Old Southland.....	40
Figura 33. Marcato sobre tremolo / Dear Old Southland.	40
Figura 34. Tremolo / Dear Old Southland.....	41
Figura 35. Ejemplo staccato	41
Figura 36. Staccato tiempo fuerte / Dear Old Southland.	42
Figura 37. Staccato tiempo débil / Dear Old Southland.....	42
Figura 38. Staccato / Si tu vois ma mere.....	43
Figura 39. Ejemplo Mordente.	43
Figura 40. Mordente sobre dominante / Dear Old Southland.	44
Figura 41. Mordente resuelto / Dear Old Southland.	44
Figura 42. Mordente / Si tu vois ma mere.....	45
Figura 43. Mordente extraño a la tonalidad / Si tu vois ma mere.	45
Figura 44. Cesura sobre introducción / Dear Old Southland	46
Figura 45. Cesura sobre cadenza / Dear Old Southland.....	46
Figura 46. Glissando corto / Dear Old Southland.	47
Figura 47. Glissando largo / Dear Old Southland.	48
Figura 48. Glissando / Si tu vois ma mere.....	48
Figura 49. Glissando / Si tu vois ma mere.....	49
Figura 50. Growling notes / Dear Old Southland.....	50
Figura 51. Ejemplo vibrato.....	51
Figura 52. Ejemplo vibrato corcheas.	52
Figura 53. Inflexión de nota / Dear Old Southland.....	52
Figura 54. Roll descendente / Dear Old Southland.	53
Figura 55. Roll ascendente / Dear Old Southland.	53
Figura 56. I've Found A New Baby Solo pag 1	62
Figura 57. I've Found A New Baby Solo pag 2	63
Figura 58. Blues In Thirds Solo pag 1	66
Figura 59. Blues In Thirds Solo pag 2	67

ÍNDICE DE TABLA

Tabla 1 <i>Dear Old Southland</i>	21
Tabla 2 Si tu vois ma mere.....	22
Tabla 3. Articulación por notas. <i>Dear Old Southland</i>	54
Tabla 4 Articulación por grados / <i>Dear Old Southland</i>	55
Tabla 5 Notas de adorno por notas / <i>Dear Old Southland</i>	56
Tabla 6 Notas de adorno por grados / <i>Dear Old Southland</i>	57
Tabla 7 Articulación por notas / <i>Si tu vais ma mere</i>	58
Tabla 8 Articulación por grados / <i>Si tu vois ma mere</i>	59
Tabla 9 Notas de adorno por notas / <i>Si tu vois ma mere</i>	59
Tabla 10 Notas de adorno por grados / <i>Si tu vois ma mere</i>	60

INTRODUCCIÓN

Sidney Bechet, New Orleans 1887 – Paris 1959, músico, compositor, clarinetista y saxofonista de *jazz* tradicional, a pesar de ser poco conocido, se lo considera el primer gran solista e improvisador en este género. Fundó junto con *Louis Armstrong*, los pilares de lo que hoy conocemos como *Jazz*. *Kunian, D.* (2011) Séptimo hijo en su familia, empezó a practicar música a la edad de diez años. Inicia con el estudio del clarinete dado que su familia era de músicos. Todo empezaría el día que en su casa se organizó una fiesta en la que tocaba la famosa orquesta de *Freddie Keppard* y pensando que no lo oían, el pequeño *Sidney*, en otra habitación, ejecutó la parte del clarinetista ausente en la orquesta. *Keppard* impresionado, fue en busca de ese sonido de clarinete y se encontró con *Bechet* sentado sobre el sillón de su padre. A partir de entonces, y viendo sus cualidades, los clarinetistas de *New Orleans*, lo acogieron en su seno y se empeñaron en enseñarle la técnica del instrumento. *Espada-Brignoni, T.* (2017) Éste trabajo tiene como línea de investigación el análisis de las transcripciones y los audios. Para esto se analizarán los temas “*Dear Old Southland*” y “*Si Tu Vois Ma Mere*” con el fin de determinar y recopilar recursos técnicos específicos: de forma, armónicos y melódicos. El fin de este análisis es, tras lograr el entendimiento del estilo utilizado en dichas obras, reflejarlo en la composición de dos solos sobre los temas “*I’ve Found A New Baby*” y “*Blues In Thirds*”, respetando e incorporando el estilo estudiado. Tras ver cómo ha sido implementada la sonoridad de *Sidney Bechet*, se procederá finalmente a presentarlas en un recital. Este trabajo brindará una guía para comprender e interpretar correctamente las obras de *Sidney Bechet* y contribuirá a un mejor entendimiento del *jazz* y cómo su obra sigue vigente e inspiró a grandes figuras del jazz como *Duke Ellington, Johnny Hodges* y *John Coltrane*. El producto final será un trabajo escrito y un recital final.

Objetivo General

Composición de dos solos sobre los temas “*I’ve Found A New Baby*” y “*Blues In Thirds*” a partir del análisis de los temas “*Dear Old Southland*” y “*Si Tu Vois*

Ma Mere” interpretados por *Sidney Bechet*, los cuáles serán presentadas en un recital final.

Objetivos Específicos

1-. Análisis de los temas “*Dear Old Southland*” (*Turner Layton*) y “*Si Tu Vois Ma Mere*” (*Sidney Bechet*). Registrar elementos de forma, armonía y melodía.

2-. Componer dos solos sobre los temas “*I’ve Found A New Baby*” y “*Blues In Thirds*” a partir de los análisis realizados con anterioridad.

3-. Realizar un recital final en el que se presenten los temas analizados así como los solos compuestos.

1. CAPÍTULO II. SIDNEY BECHET

1.1 *Sidney Bechet* y su historia

"Toco lo que vivo", dijo en cierta ocasión *Sidney Bechet*, uno de los grandes músicos de Nueva Orleans y *Charlie Parker*, a su vez, afirmó: "La música es tu propia experiencia, tu sabiduría, tu pensamiento. Si no lo has vivido, no saldrá de tu instrumento" (*Berendt*, 1994, p. 97).

Sidney Joseph Bechet, nacido el día 14 de mayo del año 1897, en los Estados Unidos, en la ciudad de Nueva Orleans, en una familia "creole" tuvo una infancia dominada por la música: sus cuatro hermanos mayores eran músicos (*Hunt*, 2014, p. 20). De niño, dio muestras de ser un verdadero prodigio; tocó el clarinete (su primer instrumento) y después el saxofón soprano con virtuosismo e ingenio, y su estilo personal dio un vuelco sustancial al sonido característico que dominaba el jazz en la escena de entonces. Es indiscutiblemente el primer gran solista del jazz (*ídem*).

Cabe decir que tocó exclusivamente el clarinete durante los años 1903 a 1920 e hizo muchas grabaciones significativamente históricas con él. No fue sino a partir de 1920 que añadió el saxofón soprano a su música, pero continuó tocando los dos instrumentos a lo largo de su vida (*Hunt*, 2014, p. 19). El presente trabajo se enfoca en *Sidney Bechet* como saxofonista soprano.

Como se dijo con anterioridad, *Sidney Bechet* era un "creole" o "criollo", un "criollo de color". Este término comprendía a los negros de piel clara, que descendieron de esclavos africanos que habían sido liberados antes de la Guerra Civil por sus dueños franceses y españoles y que en muchos casos eran sus padres legítimos. Después de aprobarse las leyes de "Jim Crow" las cuales impulsaban la segregación racial, los criollos fueron de Nueva Orleans fueron ordenados a servir a los blancos ocupándose de los negros de piel más

oscura. A pesar de ser discriminados tanto los criollos como los negros de piel más oscura, los criollos se veían a sí mismos como de clase superior, (*Teachout*, 2012, s.p.) puesto que, frente a los criollos, los negros "americanos" eran más africanos (*Berendt*, 1994, pág. 24).

Los negros criollos adoptaron la cultura francesa. Entre ellos, había muchos que eran comerciantes acomodados. Su idioma era el "criollo", que no era inglés sino una especie de francés bastardo. Podemos ver que muchos de los músicos que conocemos hoy en día tenían nombres franceses: *Alphonse Picou*, *Sidney Bechet*, *Barney Bigard*, *Albert Nicholas*, *Buddy Petit*, *Freddie Keppard*, *Papa y Louis deLisle Nelson*, *Kid Ory*, entre otros. Por ejemplo, el famoso pianista, compositor y cantante *Jelly Roll Morton* hace énfasis muchas veces en su autobiografía para aclarar que él no es un negro "americano" sino que es un "criollo", y que en realidad se llamaba *Ferdinand Joseph La Menthe* (*Berendt*, 1994, pág. 24).

Cuando *Sidney Bechet* escuchó las primeras sonoridades del *jazz* tradicional, en especial, el estilo más primitivo como la música que tocaban algunos músicos de piel más oscura como *Bunk Johnson* y *Joe King Oliver*, sintió fascinación. Dijo en una entrevista en el año 1940: "Algunos músicos [criollos] tocaron la melodía de forma bonita, pero me gusta la música que me dan ganas de bailar" (*Teachout*, 2012, s.p.).

Cuando comenzó a dominar el clarinete, sintió que él mismo debía tocar esa música que le apasionaba tanto. Así, al poco tiempo se lo consideraba como uno de los más importantes músicos de *jazz* de Nueva Orleans (*Teachout*, 2012, s.p.).

Todo esto mientras *Louis Armstrong* estaba aun iniciándose como músico en los *honky-tonks* (*Teachout*, 2012, s.p.). Estos eran bares musicales para blancos, de bajo estrato social, campesinos y obreros básicamente, que aparecen en el Siglo XIX en los Estados Unidos y que tuvieron mucho éxito en el sur y al oeste (*Barrera*, 2018, s.p.).

A sus 13 años, en 1910, ya se encontraba trabajando con agrupaciones importantes de Nueva Orleans, y en 1918, a sus 21 años, ya había tocado con prácticamente todas las bandas influyentes de la ciudad, inclusive las bandas que lideraba *Freddie Keppard*, *King Oliver*, *Buddy Petit* y *Bunk Johnson* (Hunt, 2014, p. 20).

El estilo de interpretación de *Bechet*, permanecen casi sin cambios a lo largo su vida. En cada tema se pueden escuchar las características de su estilo: su fuerte, apasionado tembloroso gutural *vibrato*, la fuerte y variada articulación, el impulso hacia adelante sin perder su fabuloso sentido del ritmo y *swing*. Añadido a esto es notable la lógica compositiva de *Bechet*, que le permitía construir sus solos improvisados en un clímax perfectamente ubicado (*Teachout*, 2012, s.p.).

Como dice *Gioia* en 1997 (pág. 98), *Bechet* explota a fondo su arsenal: bramidos, gemidos, lastimeros reclamos, notas altas y luminosas, acotaciones a modo de susurro.

Hunt (2014, p. 19) explica que el estilo de *Bechet* era tan único e individual que es fácil pasar por alto el impacto que tuvo en el papel incipiente de la improvisación solista en el *jazz*.

Abundan los testimonios en donde se puede evidenciar el alta estima que tenían otros músicos hacia él. *Louis Armstrong* en su autobiografía explica: "La primera vez que escuché a *Bechet* tocar ese clarinete, me impacto mucho"... Nunca olvidaré que toqué con el gran *Bechet*". De igual manera el guitarrista *Danny Barker* recuerda la influencia que *Sidney Bechet* tuvo sobre él: "Cuando estaba creciendo, *Jelly Roll* era una leyenda y lo mismo con *Bechet*" (Hunt, 2014, p. 20).

Otro testimonio de la fuerte influencia que tuvo *Sidney Bechet* en la música fue el del distinguido director de orquesta suizo *Ernest Ansermet*, que elogió su

“riqueza de invención, fuerza de acento y audacia en novedad y lo inesperado” (Teachout, 2012, s.p.).

Según el clarinetista y saxofonista *Barney Bigard*, "cada vez que pasabas por la casa de alguien [en Nueva Orleans] que tenía la puerta o las ventanas abiertas, tocaban la música de *Sidney Bechet* en su tocadiscos" (Teachout, 2012, s.p.).

Duke Ellington describió el estilo de *Sidney Bechet* diciendo que es "el epítome del jazz" y dijo: "todo lo que tocó en toda su vida fue completamente original. Sinceramente, creo que fue el hombre más único que haya existido en esta música". Inclusive su aporte a la música mediante el saxofón soprano influyó con mucha fuerza al saxofonista alto *Johnny Hodges*, quien fue el preferido de *Ellington* (Moos, 1991, s.p.).

Sidney Bechet tuvo, en el saxo soprano, pocos discípulos: *Johnny Hodges*, *Don Redman*, *Charlie Barnet*, *Woody Herman*, *Bob Wilber* y, en cierto sentido, todavía en la era de *Coltrane*, *Budd Johnson*, *Jerome Richardson* y *Wayne Shorter* (Berendt, 1994, pág. 364).

Johnny Dodds, el famoso clarinetista que tocó con *Jelly Roll Morton*, *King Oliver*, y los *Blue Seven* de *Louis Armstrong*, dijo que su contemporáneo competitivo y más joven era su "primera influencia e inspiración". *Bechet* se sintió adulado, pero también algo desconcertado cuando se le informó de esto. En el año de 1940, en una entrevista, *Dodds* dijo que "nadie podía tocar como *Bechet*". Fue incluso más específico mientras conversaba con *Mary Karoley*: "*Noone (Jimmy Noone)* cree que es el mejor clarinetista, pero no lo es, lo es *Bechet*". En una *jam session*, en la década de 1930, donde *Sidney Bechet*, *Jimmy Noone*, *Omer Simeon* y *Johnny Doods*, (quienes fueron los clarinetistas más destacados de la época), realizaron un concurso de improvisación cuando llegaron a visitar a *Dodds* al club donde éste trabajaba por las noches, y el trompetista *Nat Dominique* que estaba presente en aquel entonces, contó: "*Bechet* derribó a los otros vientistas del podio" (Anderson, 1990, pág. 14).

El trompetista *Miles Davis* cuando escuchó a *Bechet* por primera vez en el año 1949 dijo sentirse impactado: "No sé si esta es la música de Nueva Orleans o Texas, o de donde sea, pero seguro que es música, y este tipo viejo realmente puede tocarla. Él es fantástico" (Teachout, 2012, s.p.).

Berendt (1994, pág. 365) en su libro señala: "Pero también *John Coltrane* es, en este instrumento, discípulo de *Bechet*. Lo sé por experiencia personal: al pasar de los cincuentas a los sesentas, *Coltrane* repetidas veces me pidió que le mandara discos de soprano de *Bechet*, especialmente de su periodo francés, para poder estudiarlos."

La primera grabación de *Bechet* que aún existe fue grabada con la agrupación del pianista *Clarence Williams* en julio de 1923 y es de la canción *Wild Cat Blues*. (La primera grabación de *Bechet* fue en enero / febrero de 1921, pero nunca salieron a la luz y se perdieron por motivos técnicos. *Lyttelton* afirma que: "no existe evidencia auditiva de que *Bechet* haya tenido un impacto real y duradero en el *jazz* de los años 20. Por la razón de que la última grabación de los años 20 que hizo *Bechet*, de la cual se tiene registro fue en julio de 1925. Sin embargo, a diferencia de lo que dice *Lyttelton*, *Atkins* afirma que "estas grabaciones son algunas de las grabaciones más importantes e influyentes del *jazz* de Nueva Orleans" (Hunt, 2014, p. 20).

A diferencia de *Louis Armstrong*, *Sidney Bechet* es conocido solamente por un pequeño círculo de aficionados, y en Estados Unidos nunca fue muy conocido ni durante su vida ni hoy en día. De hecho, le fue en extremo difícil ganarse la vida allí, por lo cual en 1950 se mudó a Francia, donde se convirtió en un artista famoso y de renombre (Teachout, 2012, s.p.).

Si se hubiera quedado en Estados Unidos, haciendo su vida musical allí, tal vez podría haberse convertido en uno de los músicos de *jazz* más conocidos. Pero fracasó en su intento por ganarse el cariño y la fama del público, lo que le fue tan fácil a *Armstrong*, y esto le fue llenando de un intenso resentimiento que

con el tiempo se convirtió en algo cercano a la paranoia. Probablemente por esta razón, *Bechet* finalmente tiró la toalla y se mudó a Francia, donde su estilo melódico de sangre pura lo convirtió en una estrella de buena fe por primera y única vez en su vida (Teachout, 2012, s.p.).

Como se dijo con anterioridad *Bechet* pasó los siguientes años actuando en toda Europa, donde fue ampliamente aclamado. Y fue a lo largo de este período en que descubrió el saxofón soprano. Este instrumento no se había utilizado antes en el *jazz*. Con este, produjo un sonido que era, para él, más fuerte y más penetrante que el clarinete, lo cual le permitió tocar en condiciones de igualdad con las cornetas, trompetas y trombones. Después de dominar el saxofón soprano, alternaría a voluntad el uso de los dos instrumentos. Inclusive existen grabaciones en las cuales empieza tocando con uno para terminar con otro. Pero a medida que pasaba el tiempo su inclinación fue más fuerte hacia el saxofón (Teachout, 2012, s.p.).

Sidney Bechet fue un artista sobresaliente, pero incapaz de causar la suficiente impresión para que perdurara en el tiempo como una estrella del *jazz*. ¿Qué tenía *Armstrong* que le faltaba? Presumiblemente la respuesta tenga que ver menos con su música que con su personalidad espinosa y poco entusiasta. Sería lógico pensar que un músico tan creativo y talentoso debería recibir tanta aclamación popular como *Armstrong*, su rival de toda la vida. Pero el comportamiento duro y la presencia en el escenario sin encanto de *Bechet* no se adaptaban a la era del *swing*, que buscaba y aclamaba el carisma, la suavidad y el sentido del humor, que *Armstrong*, poseía en abundancia. Su temperamento errático lo metió en serios problemas muchas veces. En 1928, en Francia disparó a un compañero músico y pasó el año siguiente en prisión (Teachout, 2012, s.p.).

Debido a su viaje a Francia y su posterior encarcelamiento, *Bechet* no hizo grabaciones entre 1925 y 1931. Durante estos años *Armstrong* se estableció como uno de los músicos más importantes y el *jazz* se hizo muy popular en

Estados Unidos. Después de regresar a casa, en Estados Unidos, permaneció en estado depresivo, y la situación económica era deplorable, al punto que se vio obligado a abrir una sastrería en *Harlem* en 1934 (Teachout, 2012, s.p.).

En ese entonces, el *jazz* ya empezaba a estar dominado por las grandes bandas o “*big bands*” que serían populares hasta los años 40. *Bechet* se resignaba a leer música pues sentía que, al aprender, su capacidad de improvisación iba a verse afectada y esto provocó que le fuera imposible trabajar como vientista en cualquiera de las mejores orquestas del momento. En la segunda mitad de los años 30’s su carrera había llegado a un punto muerto. No fue sino hasta que publicaran el libro *Jazzmen* en 1939, donde se redactaron los primeros artículos confiables acerca de los músicos de *jazz*. Fue gracias a esto que *Bechet* logró reiniciar nuevamente con su tambaleante carrera. El libro ayudo a estimular un renacimiento popular del interés en el *jazz* de Nueva Orleans. A partir de entonces *Bechet* grabó regularmente por primera vez desde hacia 1925, y las que se encuentran entre 1939 y su emigración permanente a Francia una década después, son las que mejor se recuerdan hoy (Teachout, 2012, s.p.).

Bechet murió el mismo día que cumplía 62 años, de una enfermedad pulmonar en Francia. En la ciudad de *Juan-Les-Pins*, se puede visitar el busto en su homenaje y en París, hay una calle con su nombre que intercepta a la *Rue Armstrong* (Baco, 2019, s.p.).

1.2 El jazz antes de *Sidney Bechet*

“Mi abuelo es mi recuerdo más remoto” escribió en su autobiografía “*Treat it Gentle*”. “Cuando los esclavos se reunían los domingos, sus días libres, el tocaba los tambores en la plaza *Congo Square*, se llamaba (...) Él era un músico: nadie tenía que explicarle ni las notas, ni el sentimiento, ni el ritmo. Todo esto ya estaba en él: de eso estaba seguro”. (Gioia, 1997, pág. 8) “Era un esclavo. Pero era un hombre que podía hacer cualquier cosa. Podía cantar; bailó, y era un líder. Era natural para él; y todos lo seguían” (Newman, 2018, s.p.).

El primer caso documentado que tenemos fue en el año de 1619 en que llegarían a Jamestown. Después, en 1807 fueron traídos a la fuerza, arrancados de su tierra natal cuatrocientos mil africanos, la mayoría de los cuales fueron sacados del África occidental (Gioia, 1997, pág. 12). Fueron violentamente apartados de su tierra por lo tanto se aferraron con fervor a su cultura. Como dice Gioia (1997, pág. 12) “La música y los relatos tradicionales eran los elementos más resistentes al traslado, pues permanecían aun cuando se hubiera perdido la familia, el hogar y las posesiones.”

En el año 1808, seis mil refugiados de Haití llegaron a Nueva Orleans. Sumado a esto, la llegada de colonos franceses, españoles, alemanes, italianos, ingleses, escoceses irlandeses en su gran mayoría, quienes también aportaron a la cultura local. Y lo que resultó de esto fue una exótica explosión étnica. Los límites entre las culturas, se difuminaron y desaparecieron. (Gioia, 1997, pág. 11).

Al proceso de mezcla de elementos culturales, que anteriormente ya existían por separado, se le llama sincretismo, y estuvo presente en el desarrollo del jazz en cuanto a que se combinaron a la perfección la música de varias culturas como las europeas, latinoamericanas, asiáticas con los estilos de interpretación africanos (Gioia, 1997, pág. 9).

Un precedente del *jazz*, son los cantos de trabajo o “*work songs*”. Suelen denominarse como vocalizaciones a modo de ritual, de los esclavos negros en Norteamérica y que esquivan majestuosamente cualquier sistema occidental de escalas o notación musical. Estos contienen un carácter y una raíz africanas y aparece de distintas variantes: en los cantos o “gritos” de los campos de cultivos, cantos de trabajos forzados, cantos callejeros, entre otros. Estos cantos desaparecieron ya en nuestros días, pero los pocos registros sonoros que se conservan nos revelan una forma de cantar donde la intensidad evoca la pura presencia de África en las Américas (Berendt, 1994, pág. 22). Un ejemplo de esto es el común patrón de llamada y respuesta y que abunda en la

música africana y ha prevalecido a lo largo de los tiempos en los cantos de trabajo, el blues, el *jazz* y otras músicas del África que fueron posteriormente americanizadas. De todos modos, la llamada y respuesta ha sido y es un acto propio de las culturas africanas tanto de su sistema social, como de su estructura musical (Gioia, 1997, pág. 15).

Como dice *Gioia* (1997, pág. 16) “La mutua fertilización entre música y danza es un tercer elemento unificador de las culturas africanas tradicionales, tan profundamente arraigado que el erudito *John Miller Chernoff* observa que, para un africano, “entender” un determinado tipo de música significa en su sentido más fundamental saber qué tipo de danza acompaña”.

1.2.1 *Ragtime* – alrededor de 1890

Nueva Orleans no fue la única ciudad en que se gestó el *jazz*. *Memphis*, *Kansas City*, *Dallas*, *San Luis* y otras ciudades del sur y del medio oeste de los Estados Unidos fueron participes del surgimiento de este estilo (Berendt, 1994, pág. 16).

Scott Joplin pianista y compositor fue quien “creo” el estilo “*Ragtime*”. Es una música que carece de la improvisación. Pero tiene *swing*, al menos en un sentido primitivo y por esto se lo incluye dentro del *jazz*. *Ragtime* significa, *ragged time* = tiempo despedazado. Este músico fue un maestro de ingenio melódico que compuso obras que perduraron en el tiempo como *Maple Leaf Rag* o *The Entertainer*. Compuso más de seiscientos *rags* (Berendt, 1994, pág. 17).

Suele decirse, que el *ragtime* es "música blanca tocada a la negra". Floreció en los campamentos de donde se instalaban quienes construían las interminables vías del ferrocarril a través de Estados Unidos. (Berendt, 1994, pág. 17).

Algunos compositores de *ragtime* grabaron sus temas en rollos para pianos mecánicos los cuales fueron copiados por millones, en la época en

que ni siquiera existían los discos fonográficos. No fue sino hasta en la década del 1950 en que estos rollos fueron encontrados en tiendas de antigüedades y fueron grabados en discos. (Berendt, 1994, pág. 18)

Otros compositores de *ragtime* fueron *Tom Turpin*, *James Scott*, *Charles L. Johnson*, *Louis Chauvin*, y *Eubie Blake*. Después surgió *Jelly Roll Morton* quien le dio el elemento de la improvisación a su música. Fue importante debido a que fue el primer pianista de *jazz* que improvisó sobre temas de *ragtime*, que eran casi todos suyos (Berendt, 1994, pág. 18).

1.2.2 Nueva Orleans – alrededor de 1900

En Nueva Orleans se podían escuchar canciones populares inglesas e italianas, se danzaba al estilo español, sonaba la canción francesa y el *ballet*, y no faltaban las marchas prusianas y las bandas militares francesas. Se escuchaba la africanización de toda esta diversidad. Tal y como dice *Berendt* (1994, pág. 22): “En las iglesias se escuchaban los himnos y corales de anglicanos y católicos, de bautistas y metodistas, y en todos los sonidos se mezclaban los *shouts* —los gritos cantados de los negros—, sus bailes y sus ritmos.” El sincretismo fue tal que al Dios cristiano le cantaban y rezaban casi de la misma manera que a sus propios dioses africanos.

Cabe resaltar que los instrumentos de tradición francesa como lo es el clarinete fueron acogidos por el grupo criollo quienes se encargaron de mantener vivas algunas tradiciones provenientes de Francia como son el festival *Mardi Gras*. Así como también los *funerals* en que se acompañaba a los muertos hacia el cementerio tocando música triste, pero regresando al pueblo con música alegre y festiva, son costumbres francesas. (Gioia, 1997, pág. 22).

El estilo de Nueva Orleans se estableció en *Storyville*, el barrio bohemio de la ciudad, donde se encontraban todos los clubes y la diversión. Como dice *Berendt*, el estilo Nueva Orleans:

...se caracteriza por tres líneas melódicas que en general son tocadas por una corneta (o trompeta), un trombón y un clarinete. La dirección está a cargo del brillante sonido de la corneta, de la cual se destaca con mucho efecto el sonido pesado y poderoso del trombón. También el clarinete teje alrededor de estos dos instrumentos sus múltiples hilos melódicos. Frente a estos tres instrumentos melódicos se encuentra el grupo de los instrumentos rítmicos: el contrabajo o la tuba, las percusiones o batería, el banjo o la guitarra, a veces también el piano (1994, pág. 22).

1.2.3 *Dixieland* –alrededor de 1910

En ese entonces el *jazz* no era un privilegio exclusivo de los negros. Se asegura que desde los inicios ya existían bandas de blancos. Por ejemplo, en el año 1891, "*Papa*" Jack Laine ya tenía bandas de baile en Nueva Orleans. Estas bandas caminaban por la ciudad o se movilizaban en carretas, las "*band-waggons*" y a menudo sucedía que se encontraban dos orquestas frente a frente y era entonces en que se improvisaba una competencia, un "*contest*" o "*battle*" (Berendt, 1994, pág. 27).

Poco a poco fue conformándose un estilo blanco de *jazz*, un estilo que contaba con más recursos técnicos, pero menos expresivo que las bandas de negros. Las melodías y armonías eran más limpias en cuanto a su interpretación, pero esto le restaba sustancialmente en expresividad. Los efectos de la interpretación tales como los *glissandos*, el *vibrato*, las *growling notes* o ronquido que para los negros eran una necesidad expresiva, los blancos las empleaban más por excentricidad y fines efectistas, sonando siempre un tanto frívolo (ídem).

Los primeros éxitos reconocidos que tuvo el *jazz* fueron para orquestas blancas como la de "*Papa*" Jack Laine. Las dos más importantes fueron la *Original Dixieland Jass Band* (con doble "s") y la *New Orleans Rhythm Kings*.

Algunos éxitos reconocidos de la ODJB, su abreviatura, fueron "*Dixie Jazz Band One Step*" y "*Tiger Rag*", grabadas en 1917, o "*At the Jazz Band Ball*", grabada en 1919. En su estilo no había solistas, todo giraba en torno de la improvisación colectiva (Ídem).

Ya se empezaba a utilizar la palabra "jazz", no se sabe a ciencia cierta cuando, pero en 1913 ya se usaban las palabras "Jasm" y "Gism" como expresiones que determinan la energía y la velocidad del ritmo e incluso que hacen alusión a ciertos fenómenos sexuales. El estilo Dixieland se utiliza principalmente para determinar el jazz tocado en ese entonces por músicos blancos, con excepción de algunos criollos. A diferencia del jazz de Nueva Orleans que era tocado en su mayoría por negros y criollos (Berendt, 1994, pág. 28).

Y como dice Berendt (1994, pág. 29):

"el jazz surgió del encuentro entre "negro" y "blanco"; se produjo, pues, en el lugar en que este encuentro fue más intenso: en el sur de los Estados Unidos. Hasta hoy solamente puede imaginarse este encuentro. En la reunión de las razas, tan importante para el surgimiento y el desarrollo del jazz, se halla el símbolo de la "reunión" a secas, que caracteriza al jazz en su naturaleza musical nacional e internacional, social y sociológica, política, expresiva y estética, ética y etnológica."

1.2.4 Chicago 1920

Si bien el *ragtime* y el estilo Nueva Orleans tuvieron su auge a principios del siglo pasado, ambos siguieron tocándose. Puede decirse que la esencia de los años veinte en la música fue el auge de los músicos de Nueva Orleans en Chicago, el blues clásico y el estilo de Chicago (Berendt, 1994, pág. 30). Lo que hoy conocemos como estilo Chicago es la música que hacían los maestros de Nueva Orleans en Chicago en los años veinte. Se relaciona a

la evolución del estilo de Nueva Orleans en Chicago cuando el barrio *Storyville* fue clausurado por la Marina puesto que se consideró un grave peligro para la moral de sus tropas militares. Muchas personas quedaron sin trabajo y la mayoría de músicos dejaron la ciudad y buscó refugio en Chicago. Es allí y no en Nueva Orleans donde el jazz tuvo su auge y en que se comienzan a grabar los primeros discos de jazz. Surge King Oliver quien dirigió la banda más importante de Nueva Orleans en Chicago. Johnny Dodds con sus *New Orleans Wanderers*, Jelly Roll Morton con sus *Red Hot Peppers*, Louis Armstrong y sus *Hot Seven* (Berendt, 1994, pág. 31).

El *South Side* de Chicago, el barrio negro de la ciudad, era el escenario de una vida musical agitada, tal y como diez o veinte años antes lo había sido Nueva Orleans en *Storyville*. La diferencia era que en Chicago se veía reflejada la vida agitada de la gran ciudad y con esto se empezaban a sentir más los problemas de discriminación racial (Berendt, 1994, pág. 33).

En el estilo de Chicago el solista adquiere cada vez más protagonismo. En muchas de las viejas grabaciones del estilo de Chicago se escucha una sucesión de solos, uno tras otro. Entre los músicos que más florecieron en este periodo esta Bix Beiderbecke (Berendt, 1994, pág. 33).

1.3 El saxofón soprano en el jazz

Es un instrumento que para muchos músicos tiene una expresividad limitada y una desconcertante tendencia a desafinar Berendt (1994, pág. 362) afirma que “El saxo soprano sigue donde el clarinete termina. Una de las razones es que es más fuerte su sonido. Tiene la historia más desproporcionada de todos los instrumentos usuales en el jazz, más desproporcionada todavía que la del violín. Al principio estaba casi sólo Sidney Bechet, hoy hay cientos de saxofonistas sopranos.”

El saxofón soprano es miembro de la familia de viento-maderas (Azzigotti, 2018, s.p.) y que se inventó alrededor de 1840 por el fabricante belga de

instrumentos *Adolphe Sax* (1814-1894). El 22 de junio de 1846, el gobierno francés otorgó a *Sax* una patente para la familia del saxofón. Pero la invención real del instrumento puede datar del 1838. Primero diseñó dos líneas de saxofones, cada una de las cuales estaba en siete registros, catorce saxofones en total. Una de estas líneas se diseñó para uso orquestal (todos menos un modelo de esta línea, ahora están obsoletos) y el otro se diseñó para el uso de bandas militares (de los cuales cuatro registros, incluido el saxofón soprano en si bemol, siguen siendo de uso común hoy en día). El diseño y el concepto del saxofón soprano se han mantenido bastante fieles al original creado por *Sax* a pesar de que fabricantes y *luthiers* han realizado cambios en la afinación y en el aumento de agujeros de tono (Roger Vetter, 1999, s.p.).

Consta básicamente de un tubo cónico. En la posteridad fue dividido en dos secciones, el cuello y el cuerpo. Se lo une a una boquilla de una sola caña unida a su extremo más estrecho. Este tubo está fabricado de latón estirado, y hay empresas que incluso se han aventurado a utilizar bronce al fósforo, plata *Sterling*, plata, oro o níquel negro anodizado. El otro extremo del tubo finaliza en una campana en forma de bocina. Tiene veintiún agujeros de tono a lo largo del cuerpo. Las teclas que cubren y descubren estos agujeros tienen almohadillas acolchadas. Ya que posee una caña más pequeña que los otros saxofones (los otros más utilizados son alto, tenor y barítono) exige una mayor presión de aire para provocar la vibración de la caña lo cual produce el sonido. Esto hace que se requiera de un mayor control del aire, y una sólida embocadura para mantener la afinación y el sonido estables (Roger Vetter, 1999, s.p.).

En la actualidad ya no es suficiente que un saxofonista domine un solo tipo saxofón de entre toda la familia; Es imprescindible que también pueda tocar soprano. Con el paso del tiempo este instrumento se volvió cada vez más popular. Ya lo dice *Berendt* (1994, pág. 367):

“En realidad, las cosas se han invertido un tanto desde los setentas; a menudo el soprano se convirtió en el principal instrumento, y el tenor en el segundo. Durante decenios se nos ha dicho que el saxo soprano se utilizaba tan poco por la dificultad de tocarlo "limpio". Sus líneas de tonos agudos suenan obligatoriamente desafinadas. Entretanto, ya sabemos que ésa es precisamente la ventaja del instrumento, para el cual la "dirtiness", la "suciedad" en la entonación, tan importante en todas las fases de la historia del jazz, está fundada en su propia naturaleza. Casi se podría decir: el saxofón soprano tiende a aplanar, a "bemolizar" prácticamente toda nota, convirtiéndola en blue note, en nota blue. Toda la escala se vuelve *blue*.”

Muchas veces se le ha querido ver a *Sidney Bechet* como el padre de la tradición baladística del *jazz*. Hay saxofonistas que a pesar de la dificultad de la ejecución de este instrumento lograron obtener un sonido limpio como lo es *Lucky Thompson* en la década de los sesentas. Pero no llega a emocionar del todo. Lo logró *Sidney Bechet* antes que nadie. Y emociona porque le importaba alcanzar un máximo de expresión y encontró en el soprano un vehículo ideal para esto. (Berendt, 1994, pág. 364).

Johnny Hodges, se sentía atraído por la expresividad de *Bechet* con tanta fuerza que los solos de soprano que tocó en los años veinte y treinta suenan a *Bechet*. Quizás se sintió a la sombra de *Bechet* y por esta razón abandono el instrumento definitivamente en el año 1940 (Berendt, 1994, pág. 365).

El saxofonista y clarinetista *Bob Wilber* fue discípulo directo de *Bechet* y continuó tocando en el estilo hasta su muerte en agosto del 2019 (Berendt, 1994, pág. 364).

John Coltrane trajo de vuelta el saxofón soprano a la escena musical con canciones como "*My Favorite Things*". Se puede notar la continuidad en el desarrollo de la ejecución del saxofón soprano desde Nueva Orleans

empezando por *Sidney Bechet* hasta músicos más modernos como *John Coltrane* o *Wayne Shorter* (Berendt, 1994, pág. 365). El soprano de *Coltrane* mantuvo la "visceralidad" de *Sidney Bechet*. Pero su aporte fue el de traer el ambiente meditativo de Asia. Su forma de tocar abrió un sinnúmero de posibilidades a la modalidad, los modos de la música árabe, y las llamadas ragas de la India.

Pero el primer músico conocido que tocó jazz moderno con el saxofón soprano fue *Steve Lacy*. Escogió desde el comienzo el saxofón soprano como su instrumento principal y no con un papel secundario (Berendt, 1994, pág. 367). Junto a *Coltrane* jugó un rol clave para que el saxofón soprano vuelva a tener una posición como instrumento principal y legítimo en el jazz, después de años de olvido (Gioia, 1997, pág. 508). Tocó con el pianista *Cecil Taylor* y con *Thelonious Monk* en los años sesentas y probablemente sea el único músico de piel blanca que logró asimilar su música por completo. Está fuera de las tres escuelas y sonidos principales de la ejecución del soprano: la de *Sidney Bechet*, *John Coltrane* y *Wayne Shorter* (Berendt, 1994, pág. 366). Algunos músicos y arreglistas se volvieron especialistas en incorporar el sonido del soprano a sus trabajos, como *Oliver Nelson*, *Quincy Jones*, *Gil Evans* y *Thad Jones* (Berendt, 1994, pág. 367).

Otros saxofonistas que tocan el soprano y tienen y tuvieron gran renombre son *Jan Garbarek*, *Charlie Mariano*, *Jerry Dodgion*, *Cannonball Adderley*, *Steve Grossman*, *Roland Kirk*, *Jerome Richardson*, *Budd Johnson*, *Anthony Braxton*, *Jane Ira Bloom*, *Zoot Sims*, *Joe Farrell*, *Oliver Frank*, *Jacques Gauthé*, *Grover Washington*, *Chris Potter*, *Seamus Blake*, *Branford Marsalis*, *James Carter* entre muchos otros. *Dave Liebman* (quien en el año 2018 junto con *John Stowell* publicó el disco *Petite Fleur: The Music of Sidney Bechet* (McClenaghan, 2017) (McClenaghan, 2017, s.p.). Hoy en día encontramos a grandes sopranistas que han tomado el estilo de *Bechet* para aportar una visión propia como lo es *Emile Parisien*.

1.4 *Sidney Bechet* y su música

1.4.1 *Dear Old Southland*

La canción "*Dear Old Southland*" se basa en dos "*spirituals*" afroamericanos: "*Deep River*" y "*Sometimes I Feel Like a Motherless Child*", ambos de autores anónimos que datan de la época de la esclavitud documentados por primera vez en la década de 1870. Las melodías para ambas canciones se combinaron en "*Dear Old Southland*" mediante los músicos afroamericanos *Henry Creamer* y *John Turner Layton* (Riccardi, 2010, s.p.).

En el presente trabajo se escogió transcribir y estudiar la versión de *Sidney Bechet & his Circle Seven* grabada en 1946 con los músicos: *Wilbur de Paris* / trombón, *Buster Bailey* / clarinete, *James P. Johnson* / piano, *Albert Snaer* / trompeta, *Walter Page* / contrabajo, *George Wetling* / batería (PopSike, 2018, s.p.). Fue escogida debido a que consta de varias secciones (en el siguiente capítulo se detallan las especificaciones técnicas de la canción) que comprenden una sección rubato, una en modo mayor para después pasar a menor, un *up-tempo* y finaliza con una cadencia monofónica, en que *Bechet* demuestra su estilo. Por otro lado como indica *Lewis Porter* (1988, s.p.) "...*Bechet* sabía cómo construir una actuación, un coro (...) melodías, incluidas algunas que parecen cursi hoy; por ejemplo "*Vie en Rose*", "*Dear Old Southland*", "*Song of Songs*", "*Swanee River*" fueron una parte regular de su repertorio."

Link de la versión:

https://www.youtube.com/watch?v=dARBvkmqt4c&list=LLm8_p29QpQ_a1Gj1LsMTytw&index=12&t=0s

1.4.2 *Si Tu Vois Ma Mere*

La canción *Si Tu Vois Ma Mere* (si ves a mi madre) es una composición de *Bechet* que se grabó primera vez en 1952. Se hizo famosa gracias a la película de *Woody Allen* "*Midnight in Paris*" (*The Woody Allen Pages*, 2015, s.p.).

La versión que se estudió en este trabajo fue grabada por *Sidney Bechet* con *Claude Luter* y su orquesta y pertenece al álbum "*Leurs Grands Succès Vol. 4*". Se escogió esta canción debido a la trascendencia que tiene, puesto que dentro del repertorio de *Sidney Bechet* está entre las más populares.

Link de la versión: <https://www.youtube.com/watch?v=bmVTnLR02Nc>

2. CAPITULO II. ANÁLISIS DE LAS PARTITURAS

En el presente capítulo se procederá a realizar el análisis de dos obras desde distintos puntos de vista: de forma, armónico y melódico. Por medio de la escucha y la observación de la partitura se percibirán los elementos y procedimientos que conforman estas obras musicales para así comprender la diversidad de recursos y rasgos esenciales que contienen (Madrid, 2011, pág. s.p.).

2.1. Forma

Como dice J. Rodríguez Alvira “Las formas musicales son estructuras usadas por los compositores al momento de crear una obra musical”. En el presente trabajo se determinará qué tipo de forma tiene, incluida una línea de tiempo de los dos temas estudiados (Alvira, 2011).

A continuación, se describe una breve reseña del tema transcrito *Dear Old Southland* y su línea del tiempo.

Tabla 1
Dear Old Southland

Nombre de la canción	<i>Dear Old Southland</i>
Compositor	<i>Henry Creamer y John Turner Layton</i>
Interprete	<i>Bechet & his Circle Seven</i>
Forma	Intro – A – A1 – B – B1 – Break -- C – C1 – Cadenza
Instrumentación	Saxofón soprano, clarinete, trompeta, trombón, piano, contrabajo y batería.
Tonalidad	F concert
Disco:	Desconocido
Año de grabación	1946

Línea de tiempo:

SEG. 0 - 0'14	1 11 SEG. 0'15	12 19	20 27	28 43	44 54	55 56
INTRO	INTRO	A	A1	B	B1	BREAK
PIANO SOLO	PIANO Y SAXOFON AD LIBITUM	ENTRA SECCION RITMICA (CONTRABAJO Y BATERIA) 80 BPM	IDEM	MODULA A MENOR. VARIACION DE BOLERO	IMPROVISACION DE SAXOFON	SILENCIO SUBITO Y SAXOFON A CAPELLA
58 61	62 77	78 88	89	91 96	96	
-	C	C1	-	CADENZA	FINAL	
SAXOFON A CAPELLA PARA ENTRAR A SECCION "C"	IMPROVISACION COLECTIVA (SAXOFON, CLARINETE, Y TROMBON)	IDEM	SILENCIO SUBITO DE TODOS LOS INSTRUMENTOS. SAXOFON SOLO.	SAXOFON SOLO CADENZA	TODOS LOS INSTRUMENTOS	

Figura 1. Línea de tiempo *Dear Old Southland*

Se muestran el número de compás en la parte superior de la línea de tiempo y debajo los segundos en donde no existe un tempo o compas determinado. Para poder observar de una manera más detallada, la partitura se encuentra en el anexo 1.

En esta sección se describe una breve reseña del tema transcrito *Si Tu Vois Ma Mere* y su línea del tiempo.

Tabla 2
Si tu vois ma mere

Nombre de la canción	<i>Si Tu Vois Ma Mere</i>
Compositor	<i>Sidney Bechet</i>
Interprete	<i>Sidney Bechet con Claude Luter y su orquesta</i>
Forma	A – B – A – C
Instrumentación	Saxofón soprano, clarinete, trompeta, trombón, piano, contrabajo y batería.
Tonalidad	Bb concert
Disco:	<i>"Leurs Grands Succès Vol. 4</i>
Año de grabación	1952

Línea de tiempo:

1	8	9	16	17	24	25	31
A		B		A		C	
MELOIA SAXOFÓN. VIENTOS BACKGROUND		IDEM		MELODIA SAXOFÓN SOPRANO Y RESPONDE TROMPETA		MELOIA SAXOFÓN. VIENTOS BACKGROU NDS	

Figura 2. Línea de tiempo Si tu vois ma mere

En la parte superior de la línea de tiempo se expone el número de compás. Para poder observar de una manera más detallada la línea del tiempo, la partitura se encuentra en el anexo 1.

2.2. Armónico

Armonía es el campo de la música que estudia los acordes y su forma de organización. Es cuando dos o más tonos suenan simultáneamente. No necesariamente hay que utilizar un acorde o tiene que sonar de una manera determinada (Cervantinos, 2018). En el análisis de estas dos obras se podrá observar mediante el uso de grados y números romanos la relación tonal funcional de un acorde con respecto a otro. La partitura completa de los temas se encuentra en el anexo 1.

Dear Old Southland

Introducción

I	I+2	IV	#IVdis	V9
I	IV	I	V7/II	IIIm7 V13
I	I+2	IV6	#IVdis	
I	Vdis	IIIm7 V9	I V7/II	IIIm7 V7

Sección A

I	I+2	IV	#IVdis
I	IV	I	V7/II IIIm7 V13
I	I+2	IV	#IVdis
I	bIII dis	IIIm7 V7	I

⊕ Sección B

Im	Im	Im	Im
IVm	IVm	Im	Im
Im	Im	bVI9	bVI9
Im	Im V7	Im	Im

Sección C

I	I7	IV	#IVdis
I	(V7/II)	V7/IV	V7
I	I7	IV	#IVdis
I	bIII	IIIm7 V7	I V7

Figura 3. Análisis armónico *Dear Old Southland*

Se puede observar que la armonía de la canción es tonal funcional y que no existen movimientos armónicos extraños.

Si Tu Vois Ma Mere:

Sección A				
I	Imaj7	I6	V7/IV	
IV	IVm6	I	V7	I

Sección B				
(V7/VI)		<u>IIIm</u>	V7/VI	<u>VIIm</u>
(V7/IV)		IIIm7	V7	IIIm7 V7

Sección A1				
I	Imaj7	I6	V7/IV	
IV	Ivm6	I	<u>bVII</u>	(V7/III)

Sección C				
IIIm7b5		I	<u>bVII</u>	(V7/III)
IIIm7b5	V7	I	<u>#Idis</u>	I

Figura 4. Análisis armónico *Si tu vois ma mere*

La armonía es tonal funcional y no existen movimientos armónicos extraños.

2.3. Melódico

Una melodía es una progresión lineal de notas que está fuertemente relacionada con el ritmo y tiene sonidos de diferentes alturas y por lo general es protagonista en una pieza (Gardey, 2019).

Este análisis consiste en determinar la función de cada nota, si es nota del acorde, o no. Las notas ajenas al acorde se analizan en su función melódica, o también en la relación que tienen con la armonía. De esta manera podemos saber si una nota es una apoyatura, una nota de paso o la séptima del acorde, etc. (Tisone, 2009).

Dentro del análisis melódico se realizará un trabajo sobre las notas extrañas a la melodía y armonía las cuales son notas de paso, bordaduras, apoyaturas, retardos, anticipaciones, notas escapadas, notas cercanas y notas blue.

2.3.1. Notas de adorno

Las notas que no corresponden al acorde o son extrañas a él, tienen el nombre de “notas de adorno” o “notas extrañas”. Su objetivo es el de enriquecer la melodía. Después de cada ejemplo se mostrarán con los siguientes colores los compases en donde aparecen, sobre los temas analizados.

2.3.1.1. Notas de paso

Aparece por grado conjunto entre dos notas del acorde. Puede ser diatónica o cromática. Ejemplo:

Do: I IV I IV I V

Figura 5 . Ejemplo nota de paso.

Sobre “Dear Old Southland”:

a

b

Figure 6 shows three musical staves (c, d, e) illustrating notes of passage for the piece "Dear Old Southland".

- Staff c (measures 53-54) shows chords Gm and Eb9. A green circle highlights a note in measure 54.
- Staff d (measures 80-81) shows chords C, C#dis, and G. A green circle highlights a note in measure 81.
- Staff e (measures 84-85) shows chords A7, D7, G, and G7. A green circle highlights a note in measure 85.

Figura 6. Notas de paso *Dear Old Southland*.

El uso de la 11na para llegar de la 3ra a la 5ta es más común que el resto, las cuales no se vuelven a repetir. El uso de arpeggios es más frecuente que el de escalas, por ende, se encuentra pocas notas de paso.

Sobre "Si Tu Vois Ma Mere":

Figure 7 shows three musical staves (a, b, c) illustrating notes of passage for the piece "Si tu vois ma mere".

- Staff a (measures 8-9) shows chords C and E7. A green circle highlights a note in measure 9.
- Staff b (measures 15-16) shows chords Dm, G7, Dm, G7, and A1C. A green circle highlights a note in measure 16.
- Staff c (measures 17-18) shows chords Dm7b5, C, Bb, and A7. A green circle highlights a note in measure 18.

Figura 7. Notas de paso "Si tu vois ma mere".

Aquí todos los casos son distintos, la primera es una nota de paso que resuelve en una nota fuera de la armonía y causa tensión para después resolver desplegándose sobre el arpeggio. La segunda no funciona tanto como nota de paso que como si fuese una anticipación al siguiente acorde. Y la tercera es la única que cumple la función de ser de paso, resolviendo por semitono sobre la tercera de la tónica.

2.3.1.2. Bordadura o nota de floreo

Parece por grado conjunto entre una nota del acorde y su repetición. Ejemplo:



Figura 8. Ejemplo Bordadura.

Bechet utiliza la bordadura para embellecer la melodía. Si bien lo utiliza una vez en su solo en la sección C, su uso es más frecuente sobre la interpretación de la melodía. Es un efecto que dota de vivacidad a la música.

Sobre “*Dear Old Southland*”:

Intro *rubato* G G7aug C C#dis D9

a

b

4 E7 Am D9 G G7aug C C#dis

c

11 Am7 D9 A G G7aug C

Figure 9 shows two musical staves, labeled 'd' and 'e'. Staff 'd' is in G major and contains measures 21-23. Above the staff are the chords G7aug, C, and C#dis. A blue circle highlights a triplet of notes (G4, A4, B4) in measure 22. Staff 'e' is in C minor and contains measures 32-34. Above the staff are the chords Cm, Cm, and Gm. A blue circle highlights a triplet of notes (C4, B3, A3) in measure 33. Other annotations include a triplet of notes in measure 32, a triplet in measure 34, and a sextuplet in measure 33.

Figura 9. Bordadura Dear Old Southland.

Sobre el solo:

Figure 10 shows a single musical staff starting at measure 77. Above the staff are the chords D7, G, G7aug, and C. A blue circle highlights a note (G4) in measure 78, which is part of a triplet of notes (G4, A4, B4).

Figura 10. Bordadura sobre solo / Dear Old Southland.

En el tema *Si Tu Vois Ma Mere* no encontramos Bordaduras.

2.3.1.3. Apoyatura

Se ubica en tiempo fuerte y está fuera del acorde. Precede siempre a la nota real, sobre la que parece que se inclina y en la que finalmente resuelve con un movimiento de 2 ascendente o descendente. Ejemplo:

Figure 11 shows a single musical staff with five measures. Each measure begins with a note marked 'Ap' (apoyatura) followed by a chord. The notes are G4, A4, B4, C5, and B4. The chords are G, A, B, C, and B. The notes are placed on the downbeat of each measure, preceding the main notes of the chords.

Figura 11. Ejemplo Apoyatura.

Bechet las utiliza para retardar resoluciones y llegar a la nota esperada un poco más tarde. Se observa el uso de novenas y treceñas como apoyaturas, mas solo en una ocasión se encuentra una séptima.

Sobre "Dear Old Southland":

a

16 G C G E7 A7 D7 G

b

27 B Gm Gm Gm

c

32 Cm Cm Gm

d

64 C C#dis G E7

e

70 A7 D7 G G7

f

84 G G7 C C#dis

Figura 12. Apoyaturas Dear Old Southland.

“Notas *Blue*” como apoyaturas (más adelante en página 37, la explicación detallada del concepto de “Nota *Blue*”:

Figure 13 shows two examples of blue notes used as ornaments in the song "Dear Old Southland".

Example (a) shows a melodic line starting at measure 77. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The notes B4 and C5 are circled in red. Chords above are D7, G, G7aug, and C.

Example (b) shows a melodic line starting at measure 80. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The note B4 is circled in red. Chords above are C, C#dis, and G. A triplet of three eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3' below it.

Figura 13. Apoyaturas con notas *blue* / Dear Old Southland.

Sobre “*Si Tu Vois Ma Mere*” se observa que en los 2 primeros casos, la apoyatura precede a otra nota que finalmente resuelve. Los siguientes momentos preceden a una nota que alarga su duración.

Figure 14 shows four examples of blue notes in the song "Si tu vois ma mere".

Example (a) shows a melodic line starting at measure 11. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The note B4 is circled in red. Chords above are A and C. A triplet of three eighth notes (B4, C5, B4) is marked with a '3' below it.

Example (b) shows a melodic line starting at measure 15. The notes are: G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The note B3 is circled in red. Chords above are Dm, G7, Dm, G7, A1, and C. A triplet of three eighth notes (G3, A3, B3) is marked with a '3' below it.

Example (c) shows a melodic line starting at measure 11. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The note B4 is circled in red. Chords above are Dm7b5, C, Bb, and A7. A triplet of three eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3' below it.

Example (d) shows a melodic line starting at measure 11. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The note B4 is circled in red. Chords above are Am, D7, Am, and D7.

Figura 14. Apoyaturas / Si tu vois ma mere

En el tema *Si Tu Vois Ma Mere* no encontramos Apoyaturas con “Notas *Blue*”.

2.3.1.4. Retardo

Es la prolongación de una nota que pertenece al acorde anterior. Ejemplo



Figura 15. Ejemplo Retardo.

Bechet decididamente usó pocos retardos en sus improvisaciones puesto que estos ralentizan la música. El *swing* es músicaailable por ende esta tenía que ir hacia adelante.

Sobre “*Dear Old Southland*”:

a

b

Figura 16. Retardo / *Dear Old Southland*.

Sobre “*Si Tu Vois Ma Mere*”:

11

Figura 17. Retardo / *Si tu vois ma mere*.

2.3.1.5. Anticipación

Es una nota que no pertenece al acorde en que aparece, pero que es propia del siguiente. Ejemplo:



Figura 18. Ejemplo anticipación.

Hay abundantes anticipaciones en la música de *Bechet*, sobre todo corcheas, que, al estar en tiempo débil, dotan de una veloz tensión. A pesar de las dos anticipaciones en los compases 64, 65 y 66, podemos observar que todas ellas se adelantan a la resolución, puesto que son notas del siguiente acorde.

Sobre “*Dear Old Southland*”:

a

b

c

d

Figura 19. Anticipación / Dear Old Southland.

e

f

g

h

i

j

k

l

Figura 20. Anticipación / Dear Old Southland.

Sobre “*Si Tu Vois Ma Mere*”:



Figura 21. Anticipación / *Si tu vois ma mere*.

2.3.1.6. Nota escapada

Su forma más frecuente consta de una segunda seguida de un salto (de tercera) en sentido contrario. Ejemplo:



Figura 22. Ejemplo Nota escapada.

Solo en una ocasión *Bechet* utiliza una nota escapada que no es durante la interpretación de la melodía principal en la sección “A” de *Dear Old Southland*. Y es sobre una frase en la que combina la nota escapada con una nota blues resolviendo en un descenso por el acorde de tónica.

Figure 23 shows three examples of escaped notes in the melody of *Dear Old Southland*. Each example is marked with a circled note. The examples are labeled a, b, and c. Above the staves, the following chords are indicated: E7, Am, D9, G, G7aug, C, C#dis, G, C, G, E7, A7, D7, G, C, C#dis, and G.

Figura 23. Nota escapada / *Dear Old Southland*.

En el tema *Si Tu Vois Ma Mere* no encontramos Notas escapadas..

2.3.1.7. Nota cercana (o cambiada).

Su forma más frecuente consta de un salto (tercera) seguido de una segunda en sentido contrario. Ejemplo:

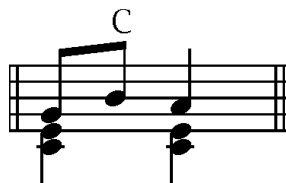


Figura 24. Ejemplo Nota cercana.

Dear Old Southland:



Figura 25. Nota cercana / *Dear Old Southland*.

En el tema *Si Tu Vois Ma Mere* no encontramos Notas cercanas.

2.3.1.8. Nota blue

Es la 3ra menor en acordes mayores. 5ta disminuida en acordes mayores y menores. 7ma menor en acordes mayores y menores. Ejemplo:

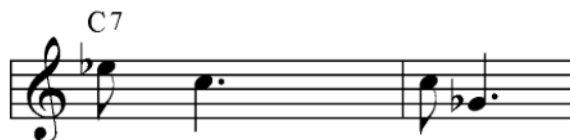


Figura 26. Ejemplo nota blue.

Sobre "*Dear Old Southland*" *Bechet* utiliza principalmente la tercera menor en acorde mayor. En un solo caso se percibe el uso de la oncena sostenida sobre un acorde menor.

Sobre menor:



Ilustración 27. Nota *blue* sobre menor / *Dear Old Southland*.

Sobre mayor:

Musical notation for 'Sobre mayor' (Major Blue Note). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It is divided into five sections (a-e) starting at measure 70. Red circles highlight blue notes (F natural) in various measures, which are a half step above the F major note of the chord.

- a** (measures 70-73): Chords G, G7, C, C#dis. A red circle highlights a blue note (F natural) in measure 71.
- b** (measures 74-76): Chords G, Bb, Am, D7, G, D7. Red circles highlight blue notes (F natural) in measures 75 and 76.
- c** (measures 77-79): Chords D7, G, G7aug, C. Red circles highlight blue notes (F natural) in measures 78 and 79.
- d** (measures 80-83): Chords C, C#dis, G. A red circle highlights a blue note (F natural) in measure 83.
- e** (measures 84-86): Chords A7, D7, G, G7. A red circle highlights a blue note (F natural) in measure 85.

Figura 28. Nota *blue* sobre mayor / *Dear Old Southland*.

En el tema *Si Tu Vois Ma Mere* no encontramos “Notas *Blue*”

2.3.2. Articulación

Como menciona *Klosé* “

Es la emisión de los pasajes a solo, de una frase o de una pieza, con sus matices e inflexiones. Hay articulaciones de dos tipos: ligadas y destacadas. Sus enormes posibilidades de combinarse unas con otras producen muy bellos efectos. (Bonet).

El presente trabajo trata de determinar qué tipos de articulaciones se encuentran en las dos obras analizadas y el número de estas con respecto a la melodía y a la armonía.

Los tipos de articulación que se analizan en este trabajo son los siguientes:

2.3.2.1. Acento >

Énfasis que se aplica sobre una nota para que tenga más intensidad que aquellas que la rodean (Gardey, 2019). A diferencia de otros saxofonistas, *Bechet* le da mayor acento a todas las notas en general, sin por esto sonar pesado. Cabe resaltar aquellas a las que da mayor peso y volumen. Cada caso es particular, pero se puede determinar dos tipos de acento que *Bechet* utiliza: lingual (en que el ataque a la nota se produce por el levantamiento súbito de la lengua permitiendo que la columna de aire se dispare con mucha velocidad. Y diafragmal: en que la lengua no toca la caña del saxofón y el ataque a la nota se produce mediante la expulsión violenta del aire directamente desde el diafragma, lo cual requiere mucho esfuerzo físico.

Sobre "Dear Old Southland":

Lingual:

a C C#dis D9
 b Am7 D9
 c Am7 D9
 d C
 e G
 f Gm
 g Gm
 h Gm

Figura 29. Acento lingual / Dear Old Southland

Diafragmal:

a Gm
 b Gm
 c E7

Figura 30. Acento diafragmal / Dear Old Southland.

Sobre "Si tu vois ma mere":

En este caso, los dos acentos se producen mediante el ataque producido con la lengua. Un fuerte ataque y una ligera separación entre nota y nota.



Figura 31. Acento / *Si tu vois ma mere*.

2.3.2.2. *Marcato* ▲

Se debe interpretar con una intensidad mucho más fuerte que el resto, incluso más que el acento (Yuste, 2017). El *marcato* ejecutado por *Bechet*, es particularmente fuerte. Las ocho primeras veces está acompañado por el “*growling*” o “ronquido” (en página 51 se encuentra la explicación detallada de la técnica de “*growling*”) y lo utiliza para dividir una sección de la canción, de otra. La última va acompañada de un *tremolo*. Se deduce que utiliza el *marcato* para resaltar un efecto o articulación.

Sobre “*Dear Old Southland*”:

Marcato acompañado de “*growling*”:



Figura 32. *Marcato growling* / *Dear Old Southland*.

Marcato acompañado del *tremolo*:



Figura 33. *Marcato sobre tremolo* / *Dear Old Southland*.

En el tema *Si Tu Vois Ma Mere* no encontramos “*Marcato*”

2.3.2.3. Tremolo

Alternar muy rápidamente dos notas que se encuentran a un semitono o tono de distancia (Los efectos de guitarra y sus usos: El *Trémolo*, 2007). *Bechet* utiliza una sola vez este tipo de articulación, en el compás 85, en el cual el *tremolo* se toca en tresillos de corchea. A continuación, explicado sobre “*Dear Old Southland*”:

Está escrito|



Se toca:



Figura 34. Tremolo / *Dear Old Southland*.

2.3.2.4. Staccato ●

La nota se acorta respecto de su valor original, siendo separada de la nota que va a continuación por un silencio (Selles, 2017). *Bechet* utiliza el *staccato* frenando la vibración de la caña, utilizando su lengua después de que la nota haya sonado.

Sobre “*Dear Old Southland*”: Se utilizó más en la sección C, donde el tempo asciende a 208 bpm. Las notas más cortas le dan un sentido de velocidad a la improvisación y están tocadas por el valor de aproximadamente una semicorchea. Podemos dividir el *staccato* en dos secciones, los que caen en tiempos 1, 2, 3 y 4. Y los que caen en las corcheas pares, (“y”) del compás. Ejemplo:



Figura 35. Ejemplo *staccato*

Staccato en tiempo fuerte:

C

a ⁵⁸ 

b ⁶² 

c ⁶³ 

d ⁷⁰ 

e ⁷⁶ 

f ⁷⁵ 

g ⁷⁷ 

h ⁶⁸ 

Chords: G, G7aug, G, Am, D7, A7


Figura 36. Staccato tiempo fuerte / Dear Old Southland.

En tiempo débil:

a ⁵⁵ *grò.....* 


b ⁶⁰ 

c ⁶⁴ 

d ⁶⁶ 

e ⁶⁴ 

f ⁷³ 

g ⁸⁸ 

Chords: C, G, C#dis

Figura 37. Staccato tiempo débil / Dear Old Southland.

Sobre “*Si tu vois ma mere*” tenemos tres momentos. Tienen en común que corresponden a una frase que resuelve a otra, melódicamente más fuerte, por ende, potencian la resolución.

Figure 38 consists of three musical staves labeled a, b, and c. Staff a shows a melodic line starting with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and ending with a triplet of eighth notes (C5, B4, A4) over a C major chord. Staff b shows a melodic line starting with a quarter note (G3) and ending with a triplet of eighth notes (A3, B3, C4) over a Dm7b5 chord. Staff c shows a melodic line starting with a quarter note (G4) and ending with a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) over a C major chord, with a Bb chord indicated above the staff.

Figura 38. *Staccato / Si tu vois ma mere*

2.3.2.5. *Mordente*

La nota principal o real debe ser tocada con una alternancia rápida de dicha nota con la inmediatamente superior o inferior por grados conjuntos. Se debe interpretar exclusivamente en el tiempo que antes ocupaba la nota principal. (Etimología de la palabra *Mordente*, 2019). Dentro de la función armónica de las frases, *Bechet* ejecuta el mordente diatónicamente, y en dos momentos: Para resolver vigorosamente a una nota o frase resuelta, o sobre una nota resuelta. A continuación, se explica cómo se interpreta:

Figure 39 illustrates the interpretation of a mordente. The top part, labeled "Se lee:" (How it is read), shows a melodic line with a mordente over a note, with chords A7, D7, and G indicated above. The bottom part, labeled "Se toca:" (How it is played), shows the same melodic line with a mordente over a note, with a pink vertical line indicating the mordente's duration.

Figura 39. Ejemplo *Mordente*.

Sobre “Dear Old Southland”:

Mordente para dominante:

Figure 40 shows six musical examples (a-f) illustrating mordentes on dominant chords in the piece "Dear Old Southland".

- a:** Bass clef, G major chord, G7 augmented chord. Mordent on the G note.
- b:** Bass clef, E7 chord, Am chord, D9 chord. Mordent on the E note.
- c:** Treble clef, G major chord, G7 augmented chord. Mordent on the G note.
- d:** Bass clef, A7 chord, D7 chord. Mordent on the A note.
- e:** Bass clef, G7 augmented chord. Mordent on the G note.
- f:** Bass clef, E7 chord. Mordent on the E note.
- g:** Treble clef, Am7 chord, D9 chord. Mordent on the D note.

Figura 40. Mordente sobre dominante / Dear Old Southland.

Mordente resuelto:

Figure 41 shows two musical examples (a-b) illustrating resolved mordents in the piece "Dear Old Southland".

- a:** Bass clef, G major chord, E7 chord. Mordent on the G note.
- b:** Bass clef, G minor chord. Mordent on the G note.
- c:** Treble clef, G major chord, E7 chord. Mordent on the G note.

Figura 41. Mordente resuelto / Dear Old Southland.

Sobre “Si tu vois ma mere”: Ya sea en tiempo fuerte o débil del compás, el mordente se encuentra en momentos armónicos de tensión. Tres veces en dominantes secundarios, siendo las tónicas las notas ejecutadas, reforzando la intención de dominancia. Al final, el mordente sobre un acorde que se encuentra fuera de la tonalidad.

B E7

a

E7

b

D7

c

Figura 42. Mordente / *Si tu vois ma mere*.

Sobre acorde extraño a la tonalidad:

C B \flat

27

3

Figura 43. Mordente extraño a la tonalidad / *Si tu vois ma mere*.

2.3.2.6. Cesura //

Significa corte y se emplea para hacer mención a las pausas que se llevan a cabo en el interior de un verso (Gardey, 2019). Sobre "*Dear Old Southland*" se encuentran en la Introducción y la *Cadenza* final. Con la cesura, *Bechet* le da espacio y respiración necesarios para la continuación de una frase con otra.

Sobre la Introducción:

The image shows three measures of musical notation for the introduction of 'Dear Old Southland'. Measure 'a' starts with a G chord, followed by a double bar line (caesura), and then a G7aug chord. Measure 'b' starts with a C chord, followed by a double bar line, and then C#dis and D9 chords. Measure 'c' starts with an E7 chord, followed by a double bar line, and then Am and D9 chords. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks like accents and slurs.

Figura 44. Cesura sobre introducción / *Dear Old Southland*

Sobre la *Cadenza* final.

The image shows a single measure of musical notation for the final cadenza of 'Dear Old Southland'. The measure is marked with the number 93 and contains a sequence of notes with various rhythmic values and accidentals. A double bar line (caesura) is placed in the middle of the measure. The measure ends with a triplet of notes.

Figura 45. Cesura sobre *cadenza* / *Dear Old Southland*.

En el tema *Si Tu Vois Ma Mere* no encontramos Cesura.

2.3.2.7. *Glissando*

Consiste en realizar un intervalo deslizándose rápidamente por todos los sonidos intermedios (Tenuto, 2017). La forma en que *Bechet* utiliza el *glissando* demuestra la embocadura extremadamente fuerte que tenía.

Su *glissando* y al igual que su *vibrato* resaltan la tensión creando ambigüedad de tono la cual otorga una sonoridad emocional a sus frases que evocan a los vocalistas de *blues* (Hunt, 2014). Mediante video se comprobó que utiliza el

glissando mediante el control de la embocadura acompañado del lento cierre o apertura de las llaves (Primack, 2017). Se dividen en dos categorías: Las cortas, que no superan el intervalo de tono de recorrido hasta llegar a la nota real. Y las largas, que su recorrido es de la tercera mayor en adelante.

Sobre "Dear Old Southland":

Glissando corto:

The figure displays 13 musical examples (a-m) of short glissandos. Each example is a single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The examples are as follows:

- a:** Chords: G, G7aug. Measure 1, starting on G4.
- b:** Chords: E7, Am, D9. Measure 4, starting on E4.
- c:** Chords: G, G7aug. Measure 5, starting on G4.
- d:** Chords: Am7, D9. Measure 11, starting on A3.
- e:** Chords: G, Edis. Measure 8, starting on G4.
- f:** Chord: G. Measure 12, starting on G4.
- g:** Chord: C. Measure 14, starting on C4.
- h:** Chord: C#dis. Measure 15, starting on C#4.
- i:** Chords: A7, D7. Measure 19, starting on A3.
- j:** Chord: G. Measure 20, starting on G4.
- k:** Chord: G7aug. Measure 21, starting on G4.
- l:** Chord: C#dis. Measure 39, starting on C#4.
- m:** Measure 44, starting on G4.

Figura 46. Glissando corto / Dear Old Southland.

Glissando largo:

De cuarta:



De sexta:

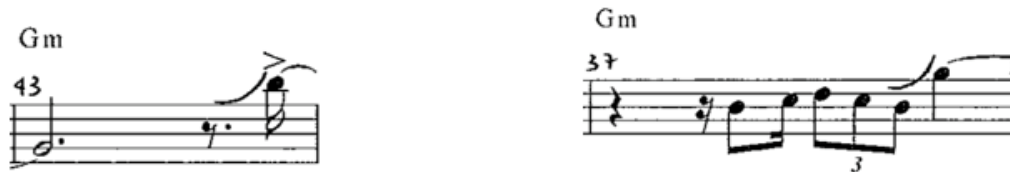


Figura 47. *Glissando largo / Dear Old Southland.*

Sobre “*Si tu vois ma mere*” todos los glissandos son cortos y provocados con la embocadura y ayuda de las llaves. Se percibe en las grabaciones en vivo que lo ejecuta utilizando más control de embocadura que los dedos, a excepción del *glissando* en el compás diez, sobre la nota fa en que el movimiento de abertura de la mano izquierda es evidente y necesario (Primack, 2017).

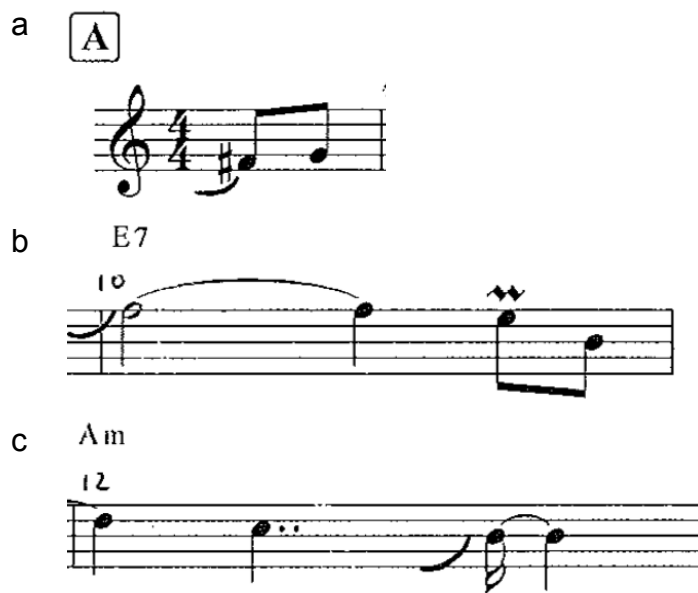


Figura 48. *Glissando / Si tu vois ma mere.*

d 

e 

f 

g 

Figura 49. Glissando / Si tu vois ma mere.

2.3.2.8. Growling note **Gro.**

Sonido gutural, se canta una vocal mientras se tocan las notas del saxofón (Espitia, 2015). *Bechet* usa esta técnica sobre la parte B de la canción, que está en modo menor. Le proporciona visceralidad a la interpretación mediante este efecto. Parecería que no canta, sino que grita con fuerza para lograr el sonido contundente y arrollador característico de su estilo. Se acompaña con apertura de las llaves en extremo veloz, para así, alcanzar la nota real con más potencia. *Bechet* toca los dos primeros pasajes enteros usando el ronquido, que son cambios de sección. Pero las dos próximas veces, es en medio de frases.

“Dear Old Southland”:

The image shows four staves of musical notation for the piece "Dear Old Southland".
 Staff a: Measures 40 and 41. Chords Gm and D7 are indicated above the staff. A "gro..." marking is above the first measure. A "v" (vibrato) marking is below the first note.
 Staff b: Measures 55 and 56. A "gro..." marking is above the first measure. A "v" (vibrato) marking is below the first note.
 Staff c: Measure 49. Chord Cm is indicated above the staff. "gro gro" markings are above the notes. A "v" (vibrato) marking is below the notes.
 Staff d: Measure 29. Chord Gm is indicated above the staff. A "gro" marking is above the first note. A "v" (vibrato) marking is below the notes.

5

Figura 50. Growling notes / Dear Old Southland

2.3.2.9. Vibrato *Vib.*

Variación periódica de la altura o frecuencia de un sonido. Se utiliza para añadir expresión a la música. Se cataloga en dos factores: la variación en la altura y la velocidad con la cual esta varía (Etimología de la palabra Vibrato, 2019).

Dado que *Bechet* utiliza su fuerte y característico *vibrato* en todas las notas largas, se omitió la escritura del mismo en las partituras.

Al analizar el video de una actuación de *Bechet*, se dedujo que utilizó su diafragma para producir su distintivo *vibrato* (Primack, 2017).

Como dice el saxofonista *Dave Liebman*

"Hay algunas formas de producir *vibrato* en el instrumento. La más sutil es con los labios, la más flexible es con la mandíbula, pero la forma de *Bechet*, que crea una voz casi operística, proviene del fondo del estómago. Y pudo hacerlo con notable fuerza, velocidad y consistencia" (Liebman, 2013).

Esta es la forma más difícil de producir *vibrato* en un instrumento de viento porque se requiere mucha fuerza en la zona abdominal.

De una calidad expresiva inigualable, su *vibrato* a veces, que de una manera quejumbrosa, tiene la capacidad de darle a las notas fuerte impulso hacia adelante. En los tempos lentos utiliza figuras como quintillos o seisillos. Considerando que en el siguiente grafico cada corchea es una flexión descendente que regresa rápido a la nota real, podemos saber que su *vibrato* era de gran velocidad.

Ejemplo con quintillos: Ejemplo con seisillos:

a b

The figure shows two musical examples of vibrato. Example 'a' is titled 'Ejemplo con quintillos:' and shows a single note on a staff with a small square above it. Below the staff, two groups of five eighth notes (quintillos) are shown, each with a '5' underneath. Example 'b' is titled 'Ejemplo con seisillos:' and shows a single note on a staff with a small square above it. Below the staff, two groups of six eighth notes (seisillos) are shown, each with a '6' underneath.

Figura 51. Ejemplo vibrato.

En tempos rápidos el *vibrato* es de corchea:



Figura 52. Ejemplo *vibrato* corcheas.

2.3.2.10. Inflexión de nota (*bend*)

Significa que la nota se interpreta de manera natural para después desafinarla ligeramente hacia arriba y finalmente regresar a la nota original. En los *bends* ejecutados por *Bechet* se puede determinar que es aproximadamente un semitono para después regresar a la nota real. Están ejecutados solo mediante la embocadura.

Sobre “*Dear Old Southland*”:

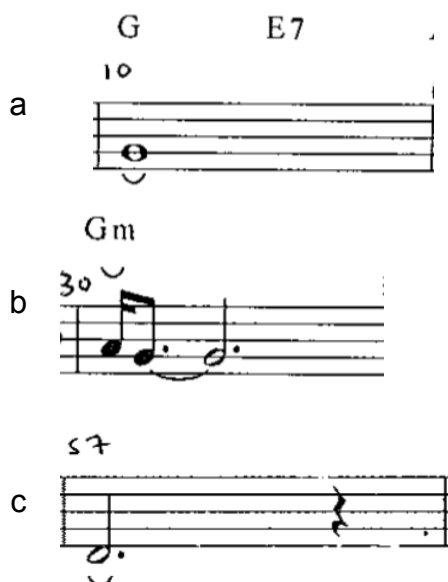


Figura 53. Inflexión de nota / *Dear Old Southland*

En el tema *Si Tu Vois Ma Mere* no encontramos “bends”.

2.3.2.11. Roll descendente

Bechet ejecuta este efecto descendiendo cromáticamente hasta llegar a la nota destino. Se señala en la nota a la que se dirige.

Dear Old Southland:



Figura 54. Roll descendente / *Dear Old Southland*.

En el tema *Si Tu Vois Ma Mere* no encontramos “roll descendente”.

2.3.2.12. Roll ascendente

Se produce cuando se asciende velozmente hacia una nota determinada. Con esta articulación, *Bechet* reproduce un efecto típico de la voz humana. No escoge las notas para llegar y el movimiento de apertura de las teclas es ágil, pero cuando llega, el control de la nota es total.

Dear Old Southland:

Figura 55. Roll ascendente / *Dear Old Southland*.

2.3.3. Tabulación del análisis del tema “*Dear Old Southland*”

En la presente sección se realizará el análisis melódico articulación de *Dear Old Southland*. Se presentarán dos tablas una en base a la función de cada nota y la otra en función al acorde.

2.3.3.1. Por notas:

Tabla 3

Articulación por notas. Dear Old Southland.

	Root	b9	9	b3/#9	3	11	#1 1	5	b13	13	b7	7	Total
<i>Growling</i>	10			7	2	2		1		2			24
<i>Glissando</i>	4		1	1	8		1			1	1	2	21
<i>Staccato</i>	1		2		1		1	4		3	1	2	15
Acento	2			4	1	1		1	2			1	10
<i>Mordente</i>	2		4			1		1		1	2		10
<i>Marcato</i>				6					3				9
Inflexión	1		1					1					3
<i>Roll asc.</i>	1					1					1		3
<i>Tremolo</i>		1											1
<i>Roll desc.</i>					1								1

El número de “*growling notes*” es mayor que el resto de articulaciones. Una de las veinticuatro es usada sobre la segunda frase de la sección B. Los 23 restantes se concentran en los 2 *breaks* que están sobre las transiciones de la sección B-B1 y B1-C. La tercera menor es la nota que enfatiza con más intención. Utiliza esta técnica a grado conjunto para potenciar mediante una frase completa la llegada a la siguiente sección. La mayoría de *glissandos* está sobre la tercera mayor de la tónica, seguido de las que están sobre la misma tónica. Los acentos enfatizan la tercera menor de la tónica varias veces. La

Las *growling* notes son más tocadas en la tercera menor del primer grado menor. La misma nota suena, pero sobre el quinto grado de la tonalidad. Los *glissandos* se suceden más el acorde de primer grado de la tonalidad, ya sea mayor o menor y unas veces sobre la raíz y otras sobre la tercera. El acento que utiliza *Bechet* se encuentran mayormente en los grados Im, IV, V de la tonalidad acentuando y enfatizando la raíz del acorde. Los *mordentes* están presentes en distintos acordes, siendo utilizado sobre todo en los grados I, I+, IIIm y V7. El *marcato* fue usado de la misma manera que el *growling*, en los grados Im y V y sobre la nota Bb, la tercera menor y la trecena menor respectivamente. La inflexión está sobre los grados I y Im. El *roll* ascendente y descendente usado sobre el I, IV, y IVm de la armonía. Y el *tremolo* se muestra como novena bemol del II7 que después pasa a convertirse en la trecena menor del dominante la nota es Bb.

En la presente sección se realizará el análisis melódico de notas de adorno de “*Dear Old Southland*”. Se presentarán dos tablas una en base a la función de cada nota y la otra en función al acorde.

2.3.3.3. Por notas

Tabla 5
Notas de adorno por notas / Dear Old Southland.

	Root	b9	9	b3/#9	3	11	#1	5	b1	13	b7	7	Total
Anticipación	4			2	3		1	4			2		15
Apoyaturas			3	3						4	1		11
Nota <i>blue</i>				6			1		4				11
Notas de Paso			1			8							9
Bordadura o Floreo	1		3			1				1			6
Nota Cercana	2					2							4
Nota Escapada					1	2							3
Retardo				1		1							2

La anticipación se muestra cuatro veces sobre la raíz, cuatro sobre la 5ta. Tres veces sobre la 3ra, dos veces sobre el b3 y dos veces sobre el b7. Hay cuatro apoyaturas sobre la 13na, tres sobre la 9na, tres sobre el b3 y uno sobre el b7. Notas *blue* fueron usadas 11 en total, entre el b3, b13 y #11. Nueve notas de paso, ocho sobre la 11na y un a sobre la 9na. Tres bordaduras sobre la novena. Dos notas cercanas sobre la raíz y dos sobre la 11na. Dos notas escapadas sobre la 11na y una sobre la 3ra. Un retardo sobre la b3 y otro sobre la 11na.

2.3.3.4. Por grados

Tabla 6

Notas de adorno por grados / Dear Old Southland.

	I	I+	I m	I l 7	II m	bII l	bIII dis	IV	IV m	#IV dis	V7	bVI9	VI 7	Total
Anticipación	3		2	1				1	1	4		2	1	15
Apoyaturas	3	3	1					1	2	1				11
Nota <i>blue</i>	6		1								4			11
Notas de Paso			8							1				9
Bordadura o Floreo	1	3						1	1					6
Nota Cercana	2										2			4
Nota Escapada	1										2			3
Retardo	1		1											2

La anticipación es utilizada 4 veces sobre el acorde #IVdim, seguido de 3 veces sobre el acorde de I grado mayor. Dos veces sobre el I grado menor. Dos veces sobre el bVI9. Las *apoyaturas* se las observa tres veces sobre el I grado y tres sobre el I+. La nota *blue* se puede observar seis veces sobre el I grado y cuatro sobre el V7. Ocho notas de paso sobre el Im. Tres bordaduras sobre el I+. Dos notas cercanas sobre el I grado y dos sobre el V7. Dos notas

escapadas sobre el V7. Dos retardos, uno sobre el I grado y otro sobre el I grado menor.

2.3.4. Tabulación del análisis del tema *Si Tu Vois Ma Mere*:

En la presente sección se realizará el análisis melódico articulación de “*Si Tu Vois Ma Mere*”. Se presentarán dos tablas una en base a la función de cada nota y la otra en función al acorde.

2.3.4.1. Por notas

Tabla 7

Articulación por notas / Si tu vais ma mere.

	Root	b9	9	b3/#9	3	11	#11	5	b13	13	b7	7	Total
<i>Glissando</i>		1	2		1	1				1	1	1	8
<i>Mordente</i>	3						1						4
<i>Staccato</i>			1			1	1						3
<i>Roll desc.</i>				2									2
Acento							1	1					2

El *glissando* fue utilizado ocho veces y en diferentes notas y situaciones por ende no se puede afirmar con certeza que exista algún patrón correspondiente al uso del mismo. El mordente fue utilizado por *Bechet* tres veces sobre la tónica de dos acordes dominantes. De esta forma, se puede observar que reafirma y enfatiza en la tónica del acorde, para darle más vigor al momento armónico en que se encuentra. La otra ocasión en que aparece, es como nota de paso, sobre la oncena aumentada de un acorde extraño a la tonalidad. El *staccato* se utilizó para potenciar la resolución a la siguiente frase. El *roll* descendente se utilizó las dos veces sobre los mismos acordes y sobre la misma nota. Los únicos dos acentos se utilizaron a grado conjunto y para resolver a la siguiente frase.

2.3.4.2. Por acordes

Tabla 8

Articulación por grados / Si tu vois ma mere.

	I	Imaj 7	I 6	I 7	#I dis	II 7	II m	IIIm7b 5	III 7	I V	IV m	V 7	VI 7	VI m	bV II	Tot al
<i>Glissando</i>	1					1	1		1			1		1	2	8
<i>Mordente</i>						1			2						1	4
<i>Staccato</i>	1							1							1	3
<i>Roll desc.</i>								1				1				2
<i>Acento</i>						2										2

No se puede decir con certeza que existe un patrón en el cual el *glissando* es usado. El *mordente* se utilizó tres veces sobre acordes dominantes y una vez sobre uno extraño a la tonalidad. El *staccato* fue tocado tres veces, pero no existe un patrón armónico deducible. El *roll* descendente se ubicó en un momento armónico similar, pero con retardo en uno de los casos, por eso recaen en acordes diferentes.

En la presente sección se realizará el análisis melódico de notas de adorno de “Si Tu Vois Ma Mere”. Se presentarán dos tablas una en base a ala función de cada nota y la otra en función al acorde.

2.3.4.3. Por notas

Tabla 9

Notas de adorno por notas / Si tu vois ma mere.

	Root	b9	9	b3/# 9	3	1 1	#1 1	5	b1 3	1 3	b 7	7	Tot al
<i>Apoyaturas</i>						1			1			2	4
Notas de Paso	1			1						1			3
Anticipación	2												2
Retardo						1							1

Las *apoyaturas* se aparecen principalmente sobre corcheas y estas siempre atrasan la resolución. Las notas de paso fueron usadas sin un patrón fijo. Existen dos anticipaciones a la raíz. Por el análisis del tema anterior podemos saber que *Bechet* usaba notas anticipadas en abundancia. Solo existe un retardo, que va de la oncena y resuelve a la tercera menor.

2.3.4.4. Por acordes

Tabla 10
Notas de adorno por grados / *Si tu vois ma mere*.

	I	Imaj 7	I 6	I 7	#I dis	II 7	II m	IIIm7b 5	III 7	I V	IV m	V 7	VI7	VI m	bV II	Tot al
<i>Apoyaturas</i>												2		1	1	4
Notas de Paso						1	1						1			3
Anticipación	1											1				2
Retardo														1		1

Apoyaturas hay cuatro, dos de las cuales fueron usadas sobre el V7 de la tonalidad. Una sobre el acorde VIIm y otra sobre el acorde extraño a la tonalidad. Las notas de paso nunca se usaron en acordes resueltos, siempre sobre dominantes y subdominantes. Por esto podemos decir que *Bechet* las utiliza para dar más énfasis a la tensión necesaria de una frase. Las dos anticipaciones que vemos van hacia el I y el V7 de la tonalidad, en el momento final de la transcripción. El único retardo no aporta nada para tener una idea de patrón de uso.

3. CAPÍTULO III. COMPOSICIÓN DE DOS SOLOS

A partir de los análisis logrados y poniendo en práctica lo aprendido en el capítulo anterior, se llevará a cabo la composición de dos solos. El primero sobre el tema "*I've found a new baby*" compuesto por *Duke Ellington* y el segundo sobre la composición "*Blues In Thirds*" compuesta por *Earl Hines*.

3.1. I've Found A New Baby

I've Found A New Baby

Martín Lennon

$\text{♩} = 200$

3 Em B7 Em E7

7 Am7 D7 G B7

11 Em B7 Em E7

15 Am7 D7 G G tr

19 B7 Em

23 A7 D7 B7

27 Em B7 Em E7

31 Am7 D7 G B7

35 Em B7 Em E7

Figura 56. I've Found A New Baby Solo pag 1

2

39 Am⁷ D⁷ G B⁷

43 Em B⁷ Em E⁷

47 Am⁷ D⁷ G G

51 B⁷ Em

55 A⁷ D⁷ B⁷ *gro.*

59 Em B⁷ Em E⁷

63 Am⁷ D⁷ G G

Figura 57. I've Found A New Baby Solo pag 2

A continuación, se explica cómo fue concebido el solo de "I've Found A New Baby":

3.1.1. Notas de Adorno:

Anticipación: Se utilizaron cuatro al VI grado menor puesto que tiene función de tónica. Uno sobre la sexta, dos sobre la quinta y uno sobre la tercera del acorde. Dos sobre el I grado mayor, uno sobre la raíz y otro sobre la tercera.

Apoyaturas: Se utilizaron dos sobre el I grado, una sobre el b3 y otro sobre la 11na. Dos sobre el VI menor (que tiene función de tónica) uno sobre la 9na y otro sobre la 11na. Y uno sobre la novena del II menor.

Nota *blue*: Se utilizó 5 veces la nota b3 (Bb) sobre el I mayor y sobre el VI menor. Tres veces sobre el b13 del V7.

Notas de paso: Se utilizaron notas de paso sobre los acordes I mayor y VI menor 7 notas de paso.

Bordadura o floreo: Dado que no existe un acorde de I7 en el tema, se asumió que el VI7 tenga la misma función. Fueron utilizadas tres veces sobre ese acorde y de la 11na a la 3ra.

Nota Cercana: Se utilizó dos veces sobre el menor, una sobre el b3 y otra sobre la 9na. Una vez sobre la 5ta del V7/VI.

Nota Escapada: Se utilizó una vez sobre la 3ra del acorde V7.

Retardo: Uno sobre la 9na en el acorde V7 y otro sobre la b3 del V7/VI.

3.1.2. Articulación:

Growling: Se utilizó sobre frases en el VI menor, V7 y V7/VI.

Glissando: Al ser un tempo veloz, no se utilizó esta articulación en relación con los análisis. Sin embargo, se tomó en cuenta el número en que aparecen para proporcionalmente hacer uso de ellos. Dos veces sobre la raíz del V7/VI, dos veces sobre la 13na del V7, una vez sobre la 5ta del VI menor y una sobre la 5ta del VI7.

Staccato: Se utilizaron cinco en el VI menor, tres de ellos sobre la 9na y dos sobre la raíz. Tres en el acorde II^m7 todos sobre la 9na. Uno en el V7/VI sobre la 3ra. Y otro en el VI7 sobre la 3ra.

Acento: se utilizaron seis acentos sobre la nota b3, de los cuales dos están sobre el VI menor. Sobre el II menor se utilizó una vez al igual que sobre el VI7, I mayor y V7. Un acento sobre la raíz del V7/II, y otro sobre el I mayor.

Mordente: dado que es un up tempo los mordentes fueron utilizados de la forma en que el autor consideró. Dos veces sobre el VI menor, una sobre la 9na y otra sobre la 11na. Dos veces sobre el acorde V7/VI, una sobre la 5ta y otra sobre el b9. Una vez sobre el acorde V7, en la 13na. Una vez sobre el V7/II sobre el b9.

Marcato: Se utilizaron tres en el I mayor sobre la raíz y uno en el V7/VI sobre la 5ta.

Bend: No se utilizaron dado que *Bechet* solo los utilizo sobre los tempos lentos.

Roll ascendente: Una sobre la 5ta del V7/VI.

Tremolo: Se añadió uno sobre la 5ta del V7/VI.

3.2. Blues In Thirds

Blues In Thirds

Martín Lennon

The musical score for "Blues In Thirds" Solo, page 1, is written in G major and 4/4 time. It consists of 34 measures. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into systems of four staves each. The first staff (measures 1-5) starts with a G chord and features a triplet of eighth notes. The second staff (measures 6-9) includes chords C, Cm, G, D7, Bm7, and E7, with a triplet of eighth notes. The third staff (measures 10-13) features A7, D7, G, C7, and G chords, with triplets of eighth notes. The fourth staff (measures 14-17) includes G, Am7, D7, G, and G7 chords. The fifth staff (measures 18-21) features C, Cm, G, D7, Bm7, and E7 chords, with triplets of eighth notes. The sixth staff (measures 22-25) includes A7, D7, G, C7, and G chords, with triplets of eighth notes. The seventh staff (measures 26-29) features G, Am7, D7, G, and G7 chords, with a triplet of eighth notes. The eighth staff (measures 30-31) features C and Cm chords with a triplet of eighth notes and a grace note (gro.). The ninth staff (measures 32-33) includes G, D7, Bm7, and E7 chords, with triplets of eighth notes. The tenth staff (measures 34) features A7, D7, G, C7, and G chords, with a triplet of eighth notes and a grace note (gro.).

Figura 58. Blues In Thirds Solo pag 1

Figura 59. Blues In Thirds Solo pag 2

A continuación se explica la composición del solo sobre *Blues In Thirds*:

3.2.1. Notas de Adorno

Anticipación: Se utilizaron tres anticipaciones sobre el I grado mayor, dos hacia la 5ta y uno hacia la raíz. Además de cuatro ensobre el b7 del acorde II7.

Apoyaturas: Al igual que *Bechet* se utilizaron apoyaturas en 9nas y 13nas principalmente. Las 9nas sobre los acordes de I mayor, I7, IV mayor y IV7. Una 13na sobre el I7.

Nota Blue: Fueron utilizadas sobre el I y el V7 grados al igual que *Bechet*, pero se añadieron también a los grados IV y IV7. Seis en el I grado mayor de las cuales tres sobre la b3, dos sobre el b7 y una sobre la #11. Tres en el V7 sobre la nota b13. Una en el IV7 sobre el b3. Una en el IV sobre el b7.

Notas de paso: A diferencia de *Bechet*, las notas de paso fueron utilizadas sobre el V7 y no sobre el I. Cuatro de las cuales dos sobre la 9na y dos sobre 7ma mayor.

Bordaduras: Se utilizaron tres sobre la 9na del VI7. Una sobre la 9na del I mayor. Una sobre la 13na del I mayor. Una sobre la 13na del V7 y una sobre la 13na del IV menor.

Nota Cercana: Se utilizó una vez sobre el I grado mayor en la 5ta.

Nota Escapada: Se utilizaron siete de las cuales cuatro en el VI7 sobre la nota #11 y tres en el IV sobre la 7 mayor.

Retardo: Cuatro en el II7 sobre la 7ma menor.

3.2.2. Articulación

Growling: Se utilizó sobre un pasaje sobre el IV menor. Además en el I grado mayor sobre la 7ma menor.

Glissando: Se utilizaron con frecuencia al igual que *Bechet* que enfatiza con glissandos la 3ra del I grado se encuentre o no dentro de tal acorde. Cuatro en el IV sobre la 7ma mayor. Cinco en el I grado, dos sobre el b7, dos sobre la raíz y uno sobre la novena. Además de uno en el V7 sobre la 13na.

Acento: Se utilizaron ocho acentos al igual que *Bechet* en *Dear Old Southland*. Tres en el I mayor de los cuales 2 sobre la tercera y uno sobre el b7. Cuatro sobre la 9na del IV mayor. Dos sobre la 9na del IV menor. Uno sobre la #5 del I7. Uno sobre la 13na del I7. Uno sobre la 9na del II7.

Mordente: Al igual que *Bechet* se utilizaron los mordentes en notas en tiempos débiles y que van a resolver a otra. Cuatro sobre el b7 del IV. Dos en el b7 del IV menor. Dos en el V7 de las cuales una está sobre la #9 y otra sobre la 3ra. Una sobre la 3ra del IV. Una sobre la #5 del III7.

Marcato: Se añadieron tres marcatos sobre el I mayor, dos sobre el b3 y uno sobre el b7.

Bend: Tres sobre el I grado de los cuales uno está sobre la raíz, otro sobre la 5ta y otro sobre el b3.

Roll ascendente: Uno sobre la 3ra del I mayor.

Tremolo: No se utilizó debido a que el tempo no es el indicado para hacerlo.

Staccato: Se utilizó uno en el I7 sobre la 5ta y otro en el V7 sobre la 5ta.

Roll descendente: Se utilizó hacia la 5ta del II7

4. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El objetivo fundamental de esta tesis es la composición de dos solos a partir del análisis, por ende del entendimiento, de dos temas de *Sidney Bechet* para posteriormente presentarlos en un recital final. En el proceso de transcripción y análisis de los temas "*Dear Old Southland*" y "*Si Tu Vois Ma Mere*" se pudo observar el amplio espectro de recursos para la interpretación que fueron utilizados, además de la magnífica técnica en el saxofón soprano.

Así pues, la aportación principal de este trabajo es mostrar estos recursos melódicos que dan una idea del estilo de ejecución del saxofón soprano de *Sidney Bechet* que después sirvieron para llevar a cabo la composición de los solos. El presente trabajo servirá de guía para quienes quieran comprender el estilo de *Bechet* en el contexto del *jazz* tradicional de los años 20's y 30's.

Se propuso entender la relevancia que tuvo *Sidney Bechet* en músicos contemporáneos a él y de hoy en día, para lo cual se obtuvo una serie de testimonios y comentarios de artistas afamados como *Duke Ellington*, *Miles Davis* y *John Coltrane* entre otros. Estos testimonios nos ayudan a comprender la importancia que tuvo en el desarrollo del *jazz*, la utilización de una nueva sonoridad como lo es el saxofón soprano y la complejidad de su personalidad. A veces un tipo violento, otras veces un paciente y atento maestro de música, pero siempre impresionante en la interpretación musical.

Existe sin duda alguna, un antes y un después de *Bechet* en el uso del saxofón soprano. Se logró recopilar testimonio de algunos saxofonistas que fueron inspirados en él, a pesar de tocar estilos diferentes, como *John Coltrane* por ejemplo que sentía la imperiosa necesidad de estudiarlo. Esto nos demuestra sin lugar a dudas que fue y es un fuerte referente en el saxofón soprano.

Definitivamente cabe resaltar el uso del vibrato de *Bechet* en todas las notas largas o que duren lo suficiente para ponerlo en práctica. No desperdicia ninguna ocasión para poderlo utilizar. Según distintas fuentes este *vibrato* le

servía para poder tener una afinación consistente puesto que el estilo hace uso del mismo, pero nunca antes con tal intensidad. Siendo el clarinete su primer instrumento, se puede afirmar que la cantidad de *glissandos*, *bends* y *rolls* para llegar a una nota, es por tradición tanto del estilo, que pretende imitar la voz humana, como por la cercanía del saxofón soprano con éste. Para esto se requiere de una firme embocadura, el dominio del instrumento y un oído particularmente preciso para obtener una afinación óptima. Se pueden observar distintas células rítmicas que predominan pero que tienen un punto en común: la anticipación. Se deduce que dota de velocidad y *swing* a las frases, la sensación de que "va para adelante".

Los solos fueron elaborados a partir del análisis, sin embargo, al ser distintas estructuras, armonías, melodías y tempos no fue posible utilizar todos los recursos aprendidos al pie de la letra sino solamente aplicarlos proporcionalmente y haciendo una acercamiento al uso original de estos. Para próximos trabajos se recomienda desarrollar un sistema en el que la aplicación de los recursos analizados sean equivalentes en número.

Con el presente trabajo se deja abierta la posibilidad a embarcarse en otras líneas de investigación, por ejemplo, el estudio del *vibrato* de *Bechet*. Se sabe que fue producido desde el diafragma, lo que lo vuelve sumamente complicado. Para su estudio minucioso se recomienda usar un medidor de espectros en el que se puedan observar las ondas con precisión y así obtener una información más detallada acerca de la altura de la onda y de la subdivisión rítmica utilizada.

Se recomienda usar un medidor de espectros para determinar cada una de las articulaciones, donde y como empieza y termina la nota articulada.

Se puede continuar con este trabajo utilizando este conocimiento adquirido para darle una visión retrospectiva y proyectarlo hacia el presente, no necesariamente siendo el *swing* el estilo predominante, pero siendo creativos al utilizar esta información.

REFERENCIAS

- Alvira, J. R. (2011). *Formas musicales*. Obtenido de <https://www.teoria.com/es/aprendizaje/formas/>
- Anderson, G. (1990). *Johnny Dodds in New Orleans*. Recuperado el 04 de Diciembre de 2019, de <https://www.jstor.org/stable/3051762>
- Azzigotti, L. (04 de Noviembre de 2018). *Saxofon soprano*. Recuperado el 12 de Noviembre de 2019, de http://musiki.org.ar/Saxof%C3%B3n_soprano
- Baco, A. (2019). *Sidney Bechet*. Recuperado el 08 de Diciembre de 2019, de http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=1662&Itemid=277&Itemid=255
- Barrera, X. (18 de Mayo de 2018). *¿Qué es un Honky Tonk?* Recuperado el 03 de Diciembre de 2019, de <https://aprendecountrylinedance.com/que-es-un-honky-tonk>
- Berendt, J. (1994). *El Jazz*. Recuperado el 04 de Diciembre de 2019, de *De Nueva Orleans al Jazz Rock*: https://www.academia.edu/28525807/Berendt_Joachim_El_Jazz_De_Nueva_Orleans_Al_Jazz_Rock.PDF
- Bonet, A. V. (s.f.). *Método Consciencia Sonora: Articulación del Sonido*. Obtenido de <https://ria.asturias.es/RIA/bitstream/123456789/9525/1/Archivo.pdf>
- Cervantinos, C. E. (2018). *ARMONÍA MUSICAL. QUÉ ES Y SUS MÉTODOS*. Obtenido de <https://www.centroestudioscervantinos.es/armonia-musical/>
- Espitia, L. F. (Junio de 2015). *LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS EN TRES OBRAS COLOMBIANAS PARA SAXOFÓN*. Obtenido de https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/8063/LuisFernando_PrioloEspitia_2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Etimología de la palabra Mordente*. (2019). Obtenido de <https://educalingo.com/es/dic-es/mordente>

- Etimología de la palabra Vibrato.* (2019). Obtenido de <https://educalingo.com/es/dic-es/vibrato>
- Gardey, J. P. (2019). Obtenido de <https://definicion.de/melodia/>
- Gioia, T. (1997). *Historia del Jazz*. Madrid: Turner Publicaciones S.L.
- Hunt, J. R. (2014, December). *On the shoulders of giants*. Retrieved Diciembre 04, 2019, from Bechet, Noone, Goodman and the efflorescence of jazz clarinet nad the improvised solo: <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/101783/2/02whole.pdf>
- Lewis Porter, M. U. (1988). *Sidney Bechet and His Long Song*. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/1214805>
- Liebman, D. (2013). *Petite Fleur: The Music of Sidney Bechet*. Obtenido de http://davidliebman.com/home/new_releases/petite-fleur-the-music-of-sidney-bechet/
- Los efectos de guitarra y sus usos: El Trémolo.* (2007). Obtenido de <https://www.escribircanciones.com.ar/icomocomponer-musica/261-los-efectos-de-guitarra-y-sus-usos-el-tremolo.html>
- Madrid, U. C. (2011). *ANÁLISIS MUSICAL*. Obtenido de <https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-75437/Segundo/Gu%C3%ADa%20Docente.%20An%C3%A1lisis%20Musical.pdf>
- McClenaghan, D. (2017). *Petite Fleur: The Music of Sidney Bechet*. Obtenido de http://davidliebman.com/home/new_releases/petite-fleur-the-music-of-sidney-bechet/
- Moos, M. (1991). *New Orleans Jazz Master: Sidney Bechet*. Recuperado el 03 de Diciembre de 2019, de <https://riverwalkjazz.stanford.edu/program/new-orleans-jazz-master-sidney-bechet>
- Newman, S. (21 de Julio de 2018). *Sidney Bechet: The Clear True Voice of Jazz in the 20th Century*. Recuperado el 12 de Noviembre de 2019, de <https://medium.com/@stevenewman.newman/the-clear-true-voice-of-jazz-in-the-20th-century-448dfb72f7a2>

- PopSike. (2018). *Sidney Bechet & his Circle Seven* . Obtenido de <https://www.popsike.com/Sidney-Bechet-his-Circle-Seven-2-Record-78-RPM-Set-Circle-S25/201617267335.html>
- Primack, B. (2017). *The Father of Jazz Soprano Sax - Sidney Bechet*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=FQmoaGcAZKA>
- Riccardi, R. (05 de Abril de 2010). *Dear Old Southland - April 5, 1930*. Obtenido de <http://dippermouth.blogspot.com/2010/04/dear-old-southland-april-5-1929.html>
- Roger Vetter. (1999). *Soprano saxophone*. Recuperado el 19 de Noviembre de 2019, de <https://omeka1.grinnell.edu/MusicalInstruments/items/show/188>
- Selles, V. (11 de 09 de 2017). *El pecado de encadenar frases en staccato*. Obtenido de <https://victorselles.com/frases-staccato/>
- Teachout, T. (Noviembre de 2012). *Reviving Sidney Bechet. A singular saxophonist*. Recuperado el 03 de Diciembre de 2019, de <https://www.commentarymagazine.com/articles/reviving-sidney-bechet/>
- Tenuto*. (29 de 07 de 2017). Obtenido de <https://glosarios.servidor-alicante.com/terminos-musicales/tenuto>
- The Woody Allen Pages*. (18 de Noviembre de 2015). Obtenido de <http://www.woodyallenspages.com/2015/11/si-tu-vois-ma-mere/>
- Tisone, A. (02 de Julio de 2009). *El blog de la educación musical*. Obtenido de <http://elblogdelaeducacionmusical.blogspot.com/2009/07/analisis-melodico.html>
- Yuste, M. R. (07 de 11 de 2017). *El marcato musical*. Obtenido de <https://www.ciudadpentagrama.com/2017/11/marcato-musical.html>

ANEXOS

Score

Dear Old Southland

Sidney Bechet version

Intro *rubato* G G7aug C C#dis D9 G E7 Am D9

5 G G7aug C C#dis G Edis

9 Am7 D9 G E7 Am7 D9

A G G7aug C C#dis

16 G C G E7 A7 D7

20 G G7aug C C#dis

24 G Bbdis Am D7 G

B Gm Gm Gm Gm *gro*

5

2

Dear Old Southland

32 Cm Cm Gm Gm

Musical staff 32-35: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Measure 32: Cm chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 33: Cm chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 34: Gm chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 35: Gm chord, notes G4, Bb4, D5. Fingerings: 3, 3, 6, 3.

36 Gm Gm Eb9 Eb9

Musical staff 36-39: Treble clef, key signature of two flats. Measure 36: Gm chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 37: Gm chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 38: Eb9 chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 39: Eb9 chord, notes G4, Bb4, D5. Fingerings: 3, 3.

40 Gm D7 Gm Gm

Musical staff 40-43: Treble clef, key signature of two flats. Measure 40: Gm chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 41: D7 chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 42: Gm chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 43: Gm chord, notes G4, Bb4, D5. Dynamics: *gro*.

44 Gm Gm Gm Gm

Musical staff 44-47: Treble clef, key signature of two flats. Measure 44: Gm chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 45: Gm chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 46: Gm chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 47: Gm chord, notes G4, Bb4, D5.

48 Cm Cm Gm Gm

Musical staff 48-51: Treble clef, key signature of two flats. Measure 48: Cm chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 49: Cm chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 50: Gm chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 51: Gm chord, notes G4, Bb4, D5. Fingerings: 6, 6, 5. Dynamics: *gro gro*.

52 Gm Gm Eb9

Musical staff 52-55: Treble clef, key signature of two flats. Measure 52: Gm chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 53: Gm chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 54: Eb9 chord, notes G4, Bb4, D5. Measure 55: Eb9 chord, notes G4, Bb4, D5. Fingerings: 3, 3.

55 *gro*

Musical staff 55-58: Treble clef, key signature of two flats. Measure 55: G4, Bb4, D5. Measure 56: G4, Bb4, D5. Measure 57: G4, Bb4, D5. Measure 58: G4, Bb4, D5. Dynamics: *gro*.

C

Musical staff 60-61: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 60: G4, B4, D5. Measure 61: G4, B4, D5.

62 G G7aug C C#dis

Musical staff 62-65: Treble clef, key signature of one sharp. Measure 62: G chord, notes G4, B4, D5. Measure 63: G7aug chord, notes G4, B4, D5. Measure 64: C chord, notes G4, B4, D5. Measure 65: C#dis chord, notes G4, B4, D5.

Ilustración 61. Dear Old Southland pag. 2

Dear Old Southland

66 G E7 A7 D7

70 G G7 C C#dis

74 G Bb Am D7 G D7

78 G G7aug C C#dis

82 G E7 A7 D7

86 G G7 C

89 C#dis

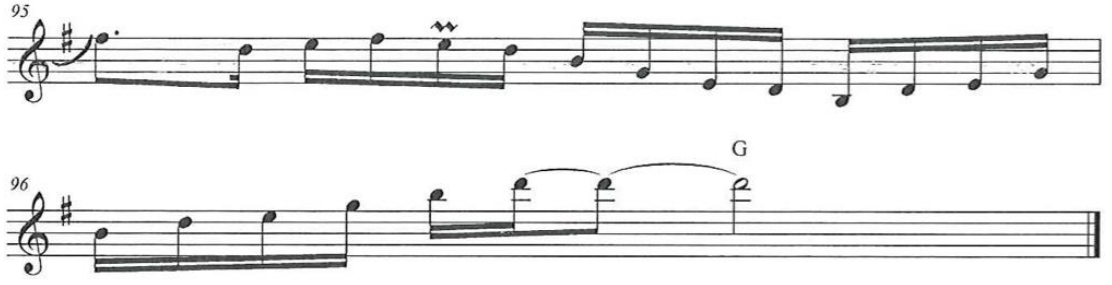
Cadenza

91

93

Ilustración 62. Dear Old Southland pag. 3

Dear Old Southland



Score

If you see my mother

Sidney Bechet

A

C Cmaj7

3 3

C6 C7

3 3

F Fm6

3 3

7 C G7 C

B

E7 E7

11 Am D7 Am

13 D7 D7

15 Dm G7 Dm G7

3

©

If you see my mother

A1 C Cmaj7

17 19 21 23 26 27 29

Ilustración 65. Si Tu Vois Ma Mere pag. 2

Enlace de Recital de grado:

<https://www.dropbox.com/s/wx5liayzwnhm4py/Videos%20Fragmentos%20Recital%20Final.zip?dl=0>

