Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Academia Superior de Artes de Bogotá.

Proyecto Curricular de Artes Musicales.

Análisis de 4 temas del bajista Alain Pérez.

Santiago Martínez Ortiz.

20102098021.

Énfasis: Interpretación.

Director: Ricardo Barrera Tacha.

Modalidad: Monografía.

Bogotá

2018

Dedicado a mi madre y a mi padre.

Resumen

Alain Pérez es un músico cubano que logra definir un estilo musical, gracias a la gran influencia de la música autóctona de su país, trasmite a través de instrumentos como el bajo, la guitarra, la voz, el piano y la percusión, su música.

A través del contacto que tuvo con grandes músicos cubanos como Chucho Valdés, Isaac Delgado, Juan Formell y muchos otros, y la fortuna de haber pertenecido a la Escuela Nacional de Arte (ENA) hacen que el increíble talento de Pérez prospere a lo que es ahora y lo lleve a ser uno de los embajadores más reveladores de la música cubana.

A través de la transcripción y el análisis de cuatro piezas que hacen parte de la vida musical de Alain Pérez, resaltaremos algunos elementos que se relacionan con su contexto y que caracterizan su musicalidad. También, el análisis de las piezas permitirá evidenciar las particularidades de su trabajo como compositor y arreglista.

Palabras claves: Alain Pérez, Bajo eléctrico, electric bass, baby bass, música Latina, latín music.

Tabla de Contenido

1 Introducción VII

1.1 Justificación VIII

1.2 Pregunta problema VIII

1.3 Objetivo general VIII

1.3.1 Objetivos específicos VIII

1.4 Metodología IX

2 Alain Pérez 10

2.1 Contexto biográfico 10

2.2 **Particularidades de las técnicas utilizadas por Alain Pérez**. 13

2.3 Técnicas del bajo eléctrico: ghost notes, síntesis vectorial y efectos percutidos. 13

2.4 Aspectos de sonido (tipo de ecualización usada, bajos, uso de efectos) 14

2.5 Alain Pérez cantante: estilo, influencias, el bajo como extensión de la voz. 15

3 Técnicas de arreglo y orquestación 16

3.1 Conducción de voces 16

4 Consideraciones sobre la música cubana 18

4.1 La clave aspectos básicos y evolución 21

5 Análisis de las obras escogidas 23

5.1 La sitiera 23

5.2 Cuídate niña 28

5.3 Peligroso ladrón 34

5.4 Donna Lee 40

6 Conclusiones. 44

7 Glosario 46

8 Bibliografía 47

Tabla de imágenes

- Imagen 1 proporción de los lados de la clave---------- página 21
- Imagen 2 claves----------página 21
- Imagen 3 cinquillo----------página 22
- imagen 4 otras claves---------- página 22
- Imagen 5 Introducción Sitiera---------- página 24
- Imagen 6 acompañamiento de Guajira ---------- página 25
- Imagen 7 resolución armónica hasta Dm ----------página 25
- Imagen 8 resolución a G menor----------página25
- Imagen 9 ghost notes en G menor ----------página26
- Imagen 10 re exposición ostinato ----------página 26
- Imagen 11 ostinato # 3 hacia el solo de piano----------página26
- Imagen 12 algunas variaciones del acompañamiento del bajo----------página26
- Imagen 13 soli a dos voces ----------página 28
- Imagen 14 doblando la clave ----------página 29
- Imagen 15 bajo y brass ---------- página 29
- Imagen 16 brass en el CORO ----------página 30
- Imagen 17 acompañamiento de bolero ----------página 30
- Imagen 18 puente ----------página 31
- Imagen 19 desplazamiento rítmico ----------página 32
- Imagen 20 CORO ---------- página 32
- Imagen 21 soli a dos voces y contra melodía ----------página33
- Imagen 22 idea final del tema ----------página33
- Imagen 23 guitarra en la introducción ----------página 34
- Imagen 24 soli a tres voces ----------página 34
- Imagen 25 melodía del piano ----------página 35
- Imagen 26 línea de bajo ----------página 35
- Imagen 27 soli a tres voces ----------página 36
- Imagen 28 acompañamiento en el bajo ----------página36
- Imagen 29 soli a dos voces ---------- página36
- Imagen 30 unísono y contra melodía ---------- página 37
- Imagen 31 últimos compases unísono ----------página 37
- Imagen 32 soli a tres voces ----------página 38
- Imagen 33 corte y arpegio ----------página 38
- Imagen 34 acentuaciones y clave ----------página 39
- Imagen 35 final del tema ----------página 39
- Imagen 36 entrada desplazada ----------página 40
- Imagen 37 primeros tres compases ----------página 40
- Imagen 38 variaciones rítmicas ----------página 41
- Imagen 39 Eb desplazado ----------página 41
- Imagen 40 ralentización y salsa ----------página 41
- Imagen 41 tresillos de negra----------página 42
- Imagen 42 acentos del bajo y la percusión ----------página 42
- Imagen 43 ghost note en la entrada de la frase----------página 43
- Imagen 44 compases finales----------página 43

1 Introducción

En mi paso por la Academia encontré una gran riqueza en la música afrocubana, música de la que conocía poco, pero que era de gran interés por ser la música con una gran riqueza a nivel rítmico. Así es como inicié el abordaje a través de la transcripción por ser un recurso que compensaba la falta de un material de estudio específico, este recurso tomó forma en este trabajo y se complementa con los siguientes textos que se mencionan a continuación.

Latin Real Book (Sher, 1997), este compendio de transcripciones recoge piezas del repertorio de la salsa clásica y contemporánea, el latin jazz y la música brasilera y las plasma en partitura. A partir de estas transcripciones se pueden analizar muchos elementos musicales como las secciones rítmicas, las texturas, la morfología, la polifonía etc. Este trabajo surgió del interés de algunos músicos norteamericanos que se dejaron cautivar por los ritmos afro caribeños entre los que se encuentra Rebeca Mauleón, artista nacida en Santa Mónica California, que se ha destacado por su trabajo como intérprete e investigadora de la música afro caribeña.

En el campo específico del estudio del bajo eléctrico que se ha hecho en Cuba, uno de los metodos más conocidos es sin duda *El verdadero bajo cubano* (Del Puerto & Vergara 1994). En él se plantea un método de bajo eléctrico que permite acercar al bajista a ritmos cubanos, es un método que reúne patrones y da la posibilidad de aprender a tocar estilos de música cubana tradicionales como el danzón, el son, el bolero, el cha cha chá, entre otros géneros que la caracterizan.

en la música Latinoamericana, existen varias publicaciones significativas entre las que se encuentra *The Latin Bass Book, a practical guide* (2001) escrito por el bajista y profesor Oscar Stagnaro de origen peruano adscrito a *Berklee College* y bajista de la agrupación Caribbean Jazz Project con Paquito de Rivera, y Dave Samuels. En este trabajo se hace un recuento de los géneros musicales latinos en los que el bajo ha sido protagonista. Este trabajo propone tener en cuenta aspectos rítmicos, armónicos y de contextualización histórica, relacionando los ejercicios propuestos por este docente con la historia de la música y sus principales exponentes.

Entre los trabajos teóricos enfocados al análisis y transcripción de piezas musicales encontramos los desarrollados por Kevin Moore (2012). Los volúmenes VII y VIII de *Beyond Salsa Bass The Cuban Timba Revolution* recogen los resultados de sus investigaciones sobre el trabajo de Alain Pérez, evidenciando la manera singular de interpretar el bajo eléctrico a partir del análisis de fragmentos de cuatro piezas musicales que hacen parte del repertorio de Isaac Delgado. Moore hace un estudio y propone diferentes categorías conceptuales a partir de la especificidad de la Timba. Este trabajo resulta sumamente inspirador para mi proyecto pues plantea una manera de abordar la partitura para el análisis.

1.1 Justificación

Este trabajo resume de manera formal el interés que me ha llevado a estudiar el bajo eléctrico. Mi aprendizaje del instrumento siempre se ha visto influenciado por géneros latinoamericanos, en especial la salsa y la música cubana. Estudiar las propuestas musicales de Alain Pérez me ha servido para profundizar el conocimiento y la ejecución del bajo con base a la música cubana, teniendo en cuenta que este músico es uno de los intérpretes más representativo.

Por ello, considero importante hacer un aporte a la interpretación del bajo eléctrico con base en la carrera de este músico, ya que muchos intérpretes del bajo se interesan en él, la transcripción de los temas además aporta a la interpretación de los mismos y facilita el acercamiento de cualquier músico al contexto de la carrera de Alain Pérez.

Este proyecto se inscribe en la línea de investigación *Estéticas y teorías del arte* de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de la Facultad de Artes ASAB, porque se relaciona con las formas de hacer música en la isla de Cuba, con el conjunto de experiencias musicales locales y foráneas que se distinguen en el trabajo musical de Alain Pérez y con el proceso musical que he tenido en la universidad vinculándome a este contexto artístico. De la misma manera, se inscribe en la línea de investigación *Análisis para la interpretación* del Proyecto Curricular de Artes Musicales, ya que por medio de la transcripción se analiza cada pieza musical y de esta manera permite ser interpretada.

1.2 Pregunta problema

¿Cómo encontrar en 4 piezas de la obra musical de Alain Pérez, técnicas de escritura, de interpretación, de composición que denotan un lenguaje musical personal y auténtico?

1.3 Objetivo general

Encontrar en las 4 piezas elementos a nivel de técnicas, lenguaje, ritmo y estilo que caracterizan a Alain Pérez.

1.3.1 Objetivos específicos

- Indagar sobre el contexto histórico y aspectos biográficos que influyen en el proceso musical del bajista cubano Alain Pérez.

- Conocer técnicas de instrumentación, técnicas de arreglos para orquesta y también técnicas de interpretación.
- Evidenciar los elementos musicales (ritmo, armonía, orquestación, etc.) a partir de la transcripción de fragmentos de piezas de la obra de Alain Pérez.
- Establecer aspectos que ayuden a la interpretación del bajo eléctrico.

1.4 Metodología

El enfoque metodológico del trabajo es de tipo cualitativo, ya que desarrolla un diseño que parte de la contextualización a partir de un material especializado que sirve como fundamentación teórica. En una segunda fase del trabajo se transcriben y se hace un análisis morfológico musical de 4 piezas de diferente estilo y de diferentes momentos de la carrera de Alain Pérez aplicando la información del marco teórico, buscando en este proceso, cómo es el estilo propio de Alain Pérez. Igualmente, esta metodología tiene un sentido práctico ya que le sirve al autor como medio para adquirir los recursos de estilo y técnica tanto para el bajo eléctrico como para el *baby bass*.

Para el desarrollo de este trabajo se realizó un primer sondeo sobre la discografía y trabajos musicales de Alain Pérez que conllevó la audición de materiales sonoros en diferentes soportes (discografía, videografía y registros de interpretaciones en vivo) en los que se evidenció la singularidad de la propuesta interpretativa de Alain Pérez.

Luego de dicha revisión, y de la consulta al material bibliográfico referencial fueron seleccionadas 4 piezas que fueron transcritas poniendo atención a la línea del bajo. Igualmente se tuvieron en cuenta fragmentos de otros instrumentos para enriquecer el análisis morfológico musical. La forma de redacción de cada análisis busca describir los episodios más relevantes de cada una de las piezas teniendo en cuenta cada proceso de desarrollo musical, enlazando los diferentes elementos del lenguaje musical dentro de la función que cumple en el desarrollo de la estructura musical.

2 Alain Pérez

2.1 Contexto biográfico

Alain Pérez Rodríguez nació en Trinidad – Cuba en 1977 y creció en la pequeña villa de Manaca Iznaga provincia de Sancti Spiritus a 230 millas de la Habana en la zona central de Cuba. En esta zona hubo bastante influencia afro ya que existieron importantes ingenios azucareros, por ello, la mayoría de las personas que nacen allí tienen en sus raíces energía negra. Pérez tuvo sus primeros contactos con la música a los ocho años en las fiestas familiares donde su abuelo Tata cantaba guajiras y en las parrandas junto a los campesinos donde tocaban los primeros acordes en guitarra que le habría enseñado su primo Rewar. De este contacto temprano con las músicas locales nace su amor por la música campesina. El talento de Alain Pérez fue reconocido tempranamente por sus parientes músicos, sin duda su padre Gradelio Pérez, "el poeta" en palabras de este bajista, experimentado compositor y quien lo animó en sus estudios, convirtiéndose en su compañero de composición de letras.

El primer amor de Alain Pérez fue la música campesina folclórica de Cuba, el punto guajiro, el son, el mambo, el chachachá y la rumba por nombrar algunas. Bendecido con la habilidad de aprender rápidamente a tocar instrumentos musicales, se dedicará en sus primeros años a tocar guitarra y cantar en una agrupación infantil llamada Cielito Lindo, una agrupación liderada por Enrique Pérez. Este sería su primer profesor de música y junto al guitarrista Julio Elisorde uno de sus primeros mentores.

Gradelio su padre lo lleva a la costa de Cienfuegos en donde cantaría inmortalizando canciones del gran Benny More. Allí tiene la oportunidad de ingresar al Conservatorio de Música Manuel Saumell (nombre otorgado en honor al gran compositor cubano del siglo XIX que influyó en el desarrollo de la contradanza, la habanera y el danzón) donde recibe clases de guitarra clásica y piano como instrumento complementario. También su formación incluirá entrenamiento auditivo y armonía, al igual que un acercamiento a la historia de la música. Pérez dominó el currículo de Cienfuegos muy rápido y fue aceptado pronto en la prestigiosa escuela ENA, Escuela Nacional de las Artes en la Habana, donde estuvo rodeado de jóvenes talentos de una de las generaciones más fenomenales de la historia de la música cubana entre ellos: Tomás Cruz, Yulién Oviedo, Melón Lewis, Román Filiu, los hermanos Arce ("Los Pututi"), Yosvel Bernal, Yuri Nogueras y muchos otros.

Durante su permanencia en la ENA, Pérez fundó el grupo la Síncopa donde practicó la dirección y la técnica vocal en compañía de músicos como Adel González, Pedro Pablo, Armando Alvares, Roberto Pérez, Ernesto Varona, Yoel Soto, Roberto Carlos y muchos otros músicos que después tocarían con bandas de renombre como Paulito FG, Manolito y su trabuco, Isaac Delgado, Manolin el médico de la salsa entre otros. Igualmente, durante este periodo, Pérez frecuentaban músicos de increíble trayectoria como José Luis "Changuito", Carlos del Puerto,

Enrique Pla, Roberto Viscaíno y Chucho Valdés. En alguna oportunidad, Valdés escuchó el grupo "la Síncopa" y quedó muy impresionado, tanto así que lo invitó a cantar y tocar teclados en el Festival Jazz Plaza y luego a formar parte del reconocido grupo Irakere.

Isaac Delgado es uno de los más importantes cantantes, compositores y líderes de banda que ha dado Cuba debido a que goza de un extraordinario carisma y presencia, sumado su extraordinaria visión musical y su voz única con un tono y fraseo sutil. Delgado hizo parte de bandas de gran importancia y trayectoria como NG la banda, donde participó durante nueve años junto a músicos como Feliciano Arango (bajista importante en el desarrollo de la timba) y Giraldo Piloto quien se convertiría en director de Klimax, compositor de la Charanga habanera y del grupo que Delgado fundara a comienzos de los 90. Su aporte fue fundamental en temas que se convirtieron en éxito como "Hay dos mujeres" y "Qué te pasa loco". Delgado y Piloto se rodearon de brillantes músicos como Tony Pérez (virtuoso pianista), Yonder Díaz, Andrés Negrón Miranda y muchos otros.

Cuando Delgado empieza a trabajar con su propia banda decide convocar a un joven pianista estudiante de la ENA: Iván "Melón" Lewis, músico nacido en Pinar del Rio también procedente de una familia de artistas. "Melón" se convertiría en un innovador de las líneas de piano gracias a la influencia de otros pianistas como Tony Pérez. Dado al desarrollo que tuvo junto a la banda de Isaac Delgado y su capacidad interpretativa le permitió darse cuenta que la forma tradicional de tocar el piano no encajaba con el estilo de la música de Delgado y desarrolló los patrones de piano donde las dos manos a grandes rasgos desarrollan un discurso diferente pero contenido en una misma idea melódica llenando así espacios vacíos y dándole versatilidad y movimiento en contraposición a la monotonía de los tumbaos utilizados antes.

"Melón" llevaba aproximadamente seis meses tocando con Delgado cuando tuvo la brillante idea de recomendar a su compañero Alain Pérez puesto que se requería en ese momento un bajista capaz de interpretar el *Baby Bass*. Esta tarea fue asignada a Pérez quien tenía conocimientos de guitarra sin embargo enfrentarse al *Baby Bass* le demandó un trabajo extra. Cuenta "Melón" que en tan solo diez días Alain dominó este instrumento, y así comenzó a demostrar su gran talento (Moore 2011). La química entre Delgado, "Melón" y Pérez fue sorprendente, con el tiempo estos dos últimos empezaron a desempeñar más roles en la banda, se les delegó la responsabilidad de reinventar el concepto de la sección rítmica y los dos contribuyeron con arreglos, nuevos coros, mambos, etc. El grupo de Isaac Delgado consiguió extraordinarios reconocimientos a nivel mundial durante la explosión musical de los años 90.

Pérez arregló y participó como autor en muchas canciones del disco *Exclusivo para Cuba* (1997), el año siguiente comienza la etapa del grupo en Europa: allí graban *La primera noche*, donde Pérez se consagra como director y arreglista en todos los temas y adiciona seis de las letras de su padre "el poeta". En este álbum se encuentran éxitos como la S*andunguita*, *Que me disculpen* y *Mi amigo Juan.* Es por esta época que este destacado bajista grabará con Chucho Valdés el *Bele Bele en la Habana* (1998), un álbum impresionante en formato de cuarteto junto a Raúl Pineda en la batería y Roberto Vizcaíno en las congas.

Posteriormente, Alain Pérez conoció y se unió musicalmente con Celia Cruz y trabajó con esta destacada cantante hasta sus últimos años, siendo bajista y arreglista. Participó en dos discos nominados al Grammy *Siempre viviré* (2000), y *Regalo del Alma* (2003) y un documental titulado *La Cuba mía* (2003). Los cuatro años de trabajo con esta artista fueron sumamente prolíficos en grabaciones, conciertos y programas de T.V. Algunas canciones de su padre, fueron además incluidas en la discografía de esta reconocida cantante.

Luego de su segundo viaje a Europa en la década de los 90, Pérez tuvo que poner pausa al trabajo que venía haciendo con Delgado con quien siempre ha estado en contacto ya sea compartiendo algunos conciertos y colaborando en algunos trabajos como *Prohibido* (2005) y S*upercubano* (2011). En este viaje, Pérez estuvo motivado por la oportunidad de grabar un disco en solitario, su primer disco, *El Desafío* bajo el sello de Ralph Mercado, creador de la compañía discográfica *RMM, Ritmo Mundo Musicales*, una de las disqueras más importantes del planeta. Este sería un punto clave en la vida del maestro.

En España su música sería enriquecida por elementos flamencos, música que ahora hace parte de su lenguaje y de la cual ha aprendido mucho, tanto así que ha podido hacer una analogía y establecer diálogos entre la música cubana y los aspectos fundamentales del folclore flamenco. Ese puente entre la cultura cubana y la cultura española ha marcado sus creaciones y se refleja en los numerosos trabajos desarrollados en colaboración con diversos artistas. Uno de los trabajos más remarcables en su carrera fue el realizado junto al legendario guitarrista Paco de Lucia, formando parte de su septeto a lo largo de más de diez años compartiendo conciertos y la grabación de un disco titulado *Cositas buenas* (2004).

Pérez a lo largo de su vida grabará con legendarios músicos como Niño Josele y con Enrique Morente. Paralelo a esto comparte musicalmente con Diego el Cigala, Josemi Carmona, Israel Suárez "Piraña", Estrella de Morente, Jorge Pardo, Concha Buika, Habana Abierta La creativa Big Band, Los Comandos de la Clave de Jerry González, Lewis trio, Maite Hontelé, Patax, el bailador Nino de los Reyes por nombrar algunos.

Durante el transcurso de su permanencia en España, Alain Pérez ha desarrollado un lenguaje único acoplando diferentes estilos que provienen de la tradición cubana y española junto con géneros musicales como el funk, el jazz, el rock entre otros que le han permitido ubicarse entre los músicos cubanos más destacados y virtuosos de esta generación. Con sus trabajos discográficos, Pérez ha puesto en evidencia su increíble versatilidad como instrumentista y su inconmensurable creatividad ha florecido en cada uno de sus seis discos, desde el primero *El Desafío (2001),* proponen una forma singular en la ejecución del bajo, pasando por sonidos tradicionales cubanos, rock, y música flamenca. Este estilo continuará desarrollándose en otros discos como *Apetecible (2009) y ADN (2017)*. En *el Aire (2006)* trabajo que muestra su faceta como jazzista y virtuoso del bajo, presentando temas tan reconocidos como la pieza Donna Lee, pero imponiendo en cada uno de ellos su sello característico. *Hablando con Juana (2014)*, es una increíble producción donde recoge ritmos cubanos y los mezcla de una manera novedosa. Un trabajo donde se vislumbra el increíble amor de Pérez por la tradición de su país es sin duda, *El alma del son – Tributo a Matamoros (2015).*

2.2 Particularidades de las técnicas utilizadas por Alain Pérez.

Pérez ha conseguido a través de la destreza técnica que le brindó el estudio de la guitarra, una forma de abordar el bajo eléctrico muy particular. Empezando por la técnica relacionada con la mano derecha donde el dedo anular cumple una función interpretativa importante, que hace juego con el dedo índice para desarrollar una variabilidad en la técnica normal de los bajistas. Esta técnica no requiere cambiar la posición tradicional de la mano, únicamente se cambia la función del dedo medio al anular. Esta manera de trabajar el instrumento facilita la ejecución en el sentido que el movimiento de los dedos pareciera ser más fluido y la mano tiende a recogerse un poco más que en la técnica tradicional. Además, sumado a esto, podemos utilizar el dedo medio para conseguir agrupaciones rítmicas a alta velocidad alternado los tres dedos o facilitar la ejecución de agrupaciones rítmicas ternarias.

Las obras en general de guitarra clásica contienen un trabajo bastante significativo sobre la utilización del dedo pulgar y anular. Alain Pérez utiliza muchas técnicas con el dedo pulgar en su acompañamiento, una de ellas es cuando utiliza *palm mute* generando un efecto de muteo de las notas, sonido característico de instrumentos como el contrabajo en pizzicato o el *baby bass*.Para usar esta técnica se requiere cambiar la posición de la mano para que las cuerdas puedan ser muteadas con la parte inferior de la palma, de esta manera la mano queda paralela a las cuerdas variando la posición tradicional.

El uso del pulgar no solo caracteriza al *palm mute,* otra utilización del pulgar es mezclarlo con los dedos índice medio y anular, para lograr arpegios con diferentes combinaciones, trémolos con nota pedal y acordes con doble cuerda o cuerdas simultaneas. Estas técnicas son importantes para desarrollar un carácter interpretativo más enriquecedor, donde se aporta a la armonía de una manera significativa y por el cual desarrollaremos una independencia mayor en la ejecución en la mano izquierda adicionando nuevas posiciones y redistribuyendo la digitación. Sumado a esto encontraremos varias posiciones y combinaciones con cejilla que suman a la fluidez del bajista.

2.3 Técnicas del bajo eléctrico: ghost notes, síntesis vectorial y efectos percutidos.

En los años 70, bajistas como Chuck Rainey, Jaco Pastorius, Roco Prestia, Paul Jackson y Jhon Paul Jones se destacaron por hacer uso de la técnica de Ghost Notes (también llamadas notas muertas) basado en mutear con la mano izquierda la cuerda pulsada. Luego en los 90 y hasta nuestros días otros bajistas han conseguido desarrollar su virtuosismo y crear nuevas técnicas en el bajo, la mayoría aplicando las *ghost notes*.

La síntesis vectorial: Los vectores teóricamente son definidos como la fuerza ejercida con un ángulo X, dicha fuerza genera un movimiento atraído por el ángulo y así podremos determinar la curvatura del movimiento. La síntesis vectorial consta en utilizar el menor número de

movimientos para tocar la mayor cantidad de notas, los dedos de la mano derecha funcionan como abanico, se puede concebir varias maneras de síntesis de estos movimientos, una de ellas es el dedo pulgar abanicando las cuerdas hacia abajo, en igual medida el dedo índice abanicando hacia arriba, la otra forma es distribuir los dedos uno en cada cuerda desde el pulgar hasta el anular y abanicar la mano empezando con el pulgar y terminando con el anular, después del abanico al llegar a la pulsación del dedo anular podemos continuar con este dedo hacia arriba y sumar todo ese abanico con dicho dedo.

En la salsa el bajo adaptó los toque o palmoteos en las cuerdas para producir un efecto que contuviera la sonoridad de la conga, instrumento que es clave en el desarrollo rítmico de la salsa ya que en sus patrones contiene diferentes sonidos generados por el palmoteo de la mano en el cuero. El bajista salsero buscó de cierta manera imitar sus patrones junto con palmoteos que hicieran énfasis en el patrón de la conga y de esta manera se consiguió desarrollar en la salsa moderna un estilo de ejecutar el bajo que involucra acentos claves que concuerdan con golpes de la conga. En consecuencia, se generan diferentes variaciones sin perder la línea melódico- armónica del bajo.

En la timba cubana los bajistas han aportado glisados de la cuerda con toques que no producen alturas en específico. El bajista cubano Feliciano Arango, es considerado como el inventor de esta técnica de palmoteos y glisados sobre el diapasón, la cual fue denominada “bomba” y que sirvió para incorporar como parte esencial del estilo de la timba cubana. La “bomba” surge durante un momento de mucha energía que hace referencia al clímax de los bailadores según Arango, momento en el que la gente se extrovierte bailando, en el “despelote”. En este preciso momento se produce una explosión musical debido a que el bajo ejecuta la bomba y sumando a esto la percusión cambia sus patrones para darle más energía. “La Bomba” consiguió su desarrollo con otros bajistas como es el caso de Alain Pérez. Esta técnica percutida se fue desarrollando y sonoramente involucra patrones de instrumentos de percusión lo cual le dio un sello característico.

2.4 Aspectos de sonido (tipo de ecualización usada, bajos, uso de efectos)

Aunque el sonido de Pérez es bastante robusto no carece de definición, las líneas de bajo de músicas latinas estándefinidas por un sonido con algo más de bajos de lo normal, podemos hacer esto evidente en géneros como la Salsa el Reggae, el Ska por nombrar algunos. La creación de instrumentos rudimentarios de carácter armónico como el *tinajo* (instrumento utilizado en la isla de San Andrés para interpretar algunos géneros del folklore) o la *marimbula*(instrumento utilizado en Cuba para marcar la armonía en algunos géneros campesinos) que antecedieron al bajo eléctrico nos dan un referente de la cualidad tímbrica que aportó como influencia a los bajistas que basaron su trabajo en músicas caribeñas.

El *baby bass* es una influencia importante para hablar sobre el desarrollo del trabajo de Pérez, ya que este es utilizado frecuentemente en la timba, en la salsa y en algunas músicas iberoamericanas. Es un instrumento que tiene una tímbricaparticular definida por un

micrófono piezzo eléctrico. Pérez es un gran exponente de este instrumento y su sonido del bajo eléctrico podría estar influenciado por el *baby bass* ya que en algunas técnicas como la del *palm mute* se busca imitar el sonido de este mismo. Cuando ejecuta el bajo y su mano derecha está más cerca del diapasón busca un sonido más oscuro y con menos ataque, características del sonido de *baby bass.* Pérez también hace evidente en su interpretación una fuerte influencia de Jaco Pastorius, cuando ejecuta el bajo y busca con la mano derecha más hacia el puente un sonido pastoso.

El bajo que Pérez utiliza regularmente en sus presentaciones fue construido por un luthier de origen polaco que reside en Barcelona llamado Jerzy Drozd, su nombre lo emplea en su marca. La construcción de estos bajos es muy especial debido a que son hechos por encargo y aunque hay varias referencias cada bajo es una pieza única, obedeciendo a estándares de ergonomía con líneas muy bien hechas y acabados muy llamativos.

Pérez es endorsement de la conocida marca de amplificadores Mark Bass.

2.5 Alain Pérez cantante: estilo, influencias, el bajo como extensión de la voz.

La trayectoria de Pérez se ha visto envuelta significativamente por el carácter vocal, de esta manera se ha lanzado como intérprete y ha conseguido reconocimiento a través de sus discos como solista donde ha propuesto una cálida sonoridad y manejo de los ritmos cubano del rock, jazz, flamenco, etc. La voz de Pérez es una voz con unas características muy particulares, llena de ese sentimiento guajiro y campesino que expresa en sus melodías el alma de la música cubana y la influencia de grandes cantantes como Beny Moré.

El bajo de Alain Pérez contiene una referencia vocal muy importante, de la manera que hace sus solos o introducciones se puede deducir que expresa primero desde lo vocal y lo transfiere al bajo, el manejo de melodías en la voz sin letra y los efectos percutidos con la voz son pieza fundamental en la construcción de su discurso como bajista pudiendo generar un enlace de modo que el bajo reproduce lo que su voz expresa.

3 Técnicas de arreglo y orquestación

A partir de los trabajos realizados para Isaac Delgado, Los Van Van, Irakere y con Celia Cruz se encuentra que la labor de Alain Pérez abarca la producción musical, un elemento que adquirió en etapa de formación profesional en Cuba. Este elemento es importante para el autor puesto que motiva a conocer qué técnicas de arreglos y orquestación son comunes en las músicas populares urbanas. Para tal se consultó al respecto en la obra de Enric Herrera, la teoría alrededor de los elementos de orquestación, con el motivo de distinguir dichos elementos en las piezas de orquesta a analizar.

3.1 Conducción de voces

Existen dos maneras de utilizar dos voces, la primera es en la que existe una melodía y la voz que se adiciona tiene el mismo ritmo compuesta en intervalo de tercera o sexta para generar armonía a esto se le denomina soli. La otra manera es componer la segunda melodía rellenando los silencios de la melodía principal, a esto se le conoce como contra melodía, la voz que se adiciona siempre tiene que tener relación armónica con la melodía principal, en el caso que la melodía principal presente notas extrañas en relación con la armonía, la segunda voz podría utilizar intervalos que no definan un carácter armónico como la cuarta o séptima. (Herrera, 1986)

Escritura a tres voces: Contiene las mismas características de soli y contra melodía, pero se considera con un carácter más armónico, utilizando la nueva voz como nota restante del acorde, y dejando siempre la melodía principal en la parte superior, podemos utilizar las otras dos voces de la siguiente manera:

Unísonos a tres voces: utilizar el registro para octavas o unísonos de la melodía principal.

Soli cerrado: utilizar las dos voces adicionales como notas inmediatamente inferiores que hagan parte del acorde.

Soli abierto: utilizar dos voces creando acordes en disposición abierta, es decir la voz que en el soli cerrado iba en la mitad la transportamos una octava abajo.

Tres voces en dueto: una de las voces que se adiciona hace la octava de la melodía principal y la otra hace la segunda voz.

Dueto rellenado o fabordones: la tercera voz hace sextas diatónicas y la segunda se rellena con notas del acorde.

Soli con acordes agregados: La tercera voz hace sextas o séptimas si la nota de la melodía es diatónica o tensión disponible, y la voz del medio hace nota guía del acorde.

También se pueden crear contra melodías a tres voces con el mismo principio que a dos voces, pero la tercera voz en este caso usa las fundamentales del acorde, y la segunda se conduce a través de notas guías. También es posible combinar los soli a dos voces con la tercera voz haciendo contra melodía.

Escritura a cuatro voces:

Unísonos y octavas: utilizar las voces para duplicar la melodía principal transportada a la octava o en unísono.

Doble dueto: consiste en armonizar en soli dos voces y componer una contra melodía también a dos voces.

Soli con acordes triadas: se compone de un soli a tres voces con la melodía al unísono o transportada una octava.

Soli con acordes cuatriada: existen dos tipos de escritura para las cuatriadas, formando acordes en posición cerrada o abierta adicionando al soli a tres voces una melodía que contenga los grados VI o VII según convenga evitando intervalos disonantes, en posición cerrada cuando está en el ámbito de octava y en abierta cuando supera la octava, podemos bajar cualquiera de las voces adicionales para crear la disposición abierta.

Spread: en esta técnica de orquestación a cuatro voces la voz de abajo estará fijada por la fundamental del acorde, sin embargo, en algunos casos que existan inversiones se moverá a los otros grados. Las voces intermedias serán notas guías o tensiones que no podrán superar el intervalo de octava entre ellas, en cambio, entre la voz de abajo y la tercera voz se permitirán intervalos de décima.

4 Consideraciones sobre la música cubana

En Cuba desde que José Martí impulsó los ideales nacionalistas, prosperó una postura crítica frente al quehacer del gobierno y el desarrollo de la sociedad en una isla interesada en acercarse al modernismo que definió el siglo XIX, generando un cambio significativo en el campo político por medio de la independencia de España y la vinculación política a los Estados Unidos. Esta transformación generó un cambio social y cultural articulado al hecho de valorar y reafirmar lo autóctono, intención afín a otros países en América latina y crear una base sólida para así consolidar un pensamiento propio.

La "Revolución Cubana" a mediados del siglo XX fue un ejemplo de valoración de la cultura singular de la isla y un motor para los movimientos revolucionarios y nacionalistas en Latinoamérica. Los artistas fueron parte fundamental en el desarrollo de este nuevo modelo cultural, basado en el arraigo de las tradiciones, lo cual conllevó un gran dinamismo en la producción artística.

Este impulso a las nuevas artes en el marco de la revolución cubana se inspira en las palabras de Martí quien afirma: "La literatura es la forma más bella de los pueblos. Con pueblos nuevos es ley esencial que una nueva literatura surja" (Aguirre 1978 p.133)**.** La imagen de Martí de soldado – pensador fue ejemplo para otros personajes que contribuyeron a la construcción de la nueva sociedad. En el ámbito artístico podemos nombrar a Juan Marinello, Alejo Carpentier (Lo real maravilloso) y Jorge Manach quienes contribuyeron significativamente en la construcción de la nueva postura artística.

Un aspecto que se buscó reafirmar en la nueva cultura cubana fue tener en cuenta la diversidad étnica que, por los procesos de poblamiento de la isla, resultó diversa y pluricultural. Un ejemplo de ello fue el arribo de los negros africanos esclavizados que se mezclaron con los habitantes originarios de la isla en la época colonial (siglos XVI y XVII), y quienes trajeron los ritmos y los cantos de su África natal. En el marco de esta transformación social, los aportes de las culturas africanas fueron revaloradas y fundamentales en la construcción de lo que puede denominarse *cubanidad*.

En el ámbito musical se vislumbraría el aporte africano y su importancia en el nuevo quehacer del músico cubano desde principios de siglo XX, se pueden encontrar escritos sobre la relación tan importante y significativa de la música con el tema afro como en el escrito de Juan Marinello *Sobre la inquietud cubana (*Marinello 1929*)* donde cita:

> El negro – tema y motivo universal – tiene en Cuba significación específica. Su participación en la vida cubana fue elemento decisivo en las revoluciones contra España,… Sus características físicas – enriquecidas y multiplicadas en su cruce con blancos y amarillos, sus bailes… lo hacen motivo de la mejor plástica. Su música puede llegar a ser lo que nos coloque con mejores títulos en el mapamundi de la nueva estética. Los ensayos

> musicales de nueva fisonomía con ritmos afro-cubanos han iniciado una vía hacia lo esencialmente vernácula, es decir a lo universal (Marinello, 1929, p. 41-42).

Según el libro *Ritmos de Cuba Percusión y Batería* escrito por Ruy López – Nussa Lekszycki (2004) Es así como surgen los principales estilos de música cubana, a través de la confluencia de su pueblo, la huella africana se evidencia en los ritmos como el Alumbanché, Oggún, Ochosi, Osain, Rezo de Obatalá, Tuituí de Oyá y Changó, Oduduá, Ofere a Changó, Ñongo, Chachalokuafú, Bembé, Toque de Güiro Iyesá que tienen antecedentes Yoruba. Igualmente se puede reconocer elementos provenientes de los toques y cantos Arará en los ritmos Tiñosa y Afrequete. Las influencias de la música del Congo en los ritmos afrocubanos como el Makuta, Yuka Palo y el toque Carabalí al igual que Abakuá al estilo la Habana, Abakuá al estilo de Matanzas. Estos cantos y toques son promovidos en Cuba y su influencia ha sido muy significativa en el desarrollo de la música en las últimas décadas. Todos estos golpes son parte esencial del rito religioso sincrético entre el catolicismo y las creencias tradicionales (panteón cubano)

Desde el siglo XIX los géneros más populares del folklore cubano según Carlos del Puerto son:

- El danzón: surgido en Matanzas, Cuba en 1879 como resultado de la evolución de la contradanza francesa y la danza cubana, fue uno de los primeros géneros propiamente cubanos que tuvo una célula rítmica característica y propia. En el año 1910, José Urfe incorporó a su danzón “El bombín de Barreto”, un nuevo elemento, el montuno del son, uniendo de esta forma los dos ritmos más importantes de la música cubana, el danzón y el son oriental.
- Son: Genero nacido en Santiago considerado de los más influyentes en la música Cubana y por esto uno de los más reconocidos a nivel mundial, sus inicios tienen como característica un formato de cuerdas, en el que se incluyen el tres cubano y la guitarra, mas adelante se adhiere un contrabajo y percusión, de los primeros grupos que interpretaron el son, se encuentra el Sexteto Habanero y el Septeto Nacional.
- Danzón de nuevo ritmo: se le atribuye la creación de este género al contrabajista Israel López “Cachao” y a Orestes López quienes hacían parte de la charanga de arcaño, de este género se puede decir que surgió el Mambo popularizado por Damazo Pérez Prado.
- Cha-cha-cha: Ritmo surgido Gracias al desarrollo que tuvo el Danzón, y se cree que tuvo sus inicios gracias al violinista Enrique Jorrin, quien incorporó al danzón nuevas características rítmicas de las que surgió un nuevo género musical.
- Son Montuno: este género es una variante del son y tiene como característica en el acompañamiento del bajo el tumbao o bajeo que marca la armonía anticipada por medio de contratiempo y síncopas desarrollando el tresillo como célula rítmica.

- Guajira: Es un género que tuvo su desarrollo principalmente en las canciones campesinas y tiene una rítmica a 6/8.
- Afro: género utilizado en canciones de cuna o temas relacionados en su mayoría con la vida de los esclavos negros, originalmente se escribe en 6/8, pero tiene una variación en compas binario.
- Bolero: género interpretado en sus inicios en formato de guitarras y percusión, que se influenció para su desarrollo con géneros como el son y el cha-cha-cha, generalmente sus letras expresan temas de amor.
- Mambo: es un género de origen cubano con influencias africanas, podemos datar la utilización de la palabra Mambo, en géneros como el Danzón de nuevo ritmo, este género se popularizó en México, y unos de sus principales exponentes fue Dámaso Pérez Prado.
- Guaracha: este género se conoce desde los tiempos de la colonia, el formato tradicional tuvo algunos cambios al irse incorporando a las orquestas, este género se nutrió gracias a la fusión con el cha-cha-cha.
- Guaguancó: es una de las formas de la Rumba y tiene como principal influencia algunos ritmos de carácter ritual, utilizando las congas para su desarrollo.
- Mozambique: el nombre de este género proviene de la búsqueda de las raíces africanas, debido a su influencia de toques iyesá este género fue difundida por Pello el Afrokán.
- Songo: Ritmo creado por Juan Formell junto a destacados músicos como Pupy Pedroso y José Luis Quintana “Changuito, es una fusión de diferentes géneros como el son montuno, y el pilón, junto a ritmos norteamericanos como el Rock y el Funk. Su innovación fue destacada y marcó de por si una nueva era en la música cubana.

La evolución musical de géneros como la timba y el songo hicieron parte del boom de los 90, estas nuevas músicas encontraron su principal influencia en lo tradicional fusionado con ritmos como el rock y muchos otros. Gracias al gran despliegue de la música académica de parte de las escuelas rusas en Cuba evidenciamos el gran desarrollo de la música en la isla.

4.1 La clave aspectos básicos y evolución

La clave es un patrón rítmico que contiene dos polos inversamente proporcionales es decir el lado A contiene sonidos en los silencios del lado B

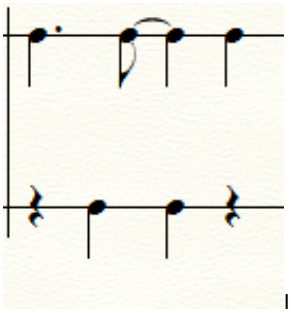


Imagen 1 proporción de los lados de la clave

El Lado A de la clave podemos considerarlo o llamarlo el lado 3 por tener tres acentos, y el lado B el lado dos por tener dos acentos. Si la entrada de una frase musical se caracteriza por acentuar el lado 2 la clave es 2:3, y si la frase se caracteriza por acentuar el lado 3 es 3:2

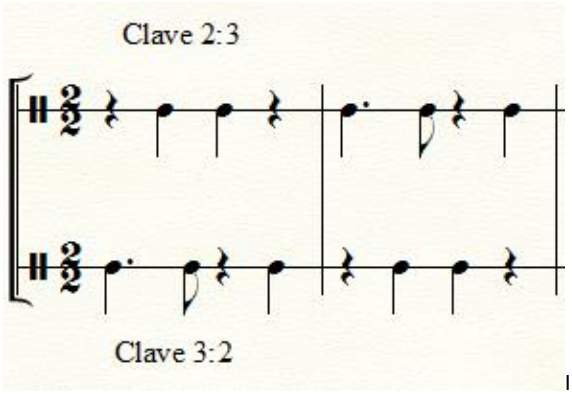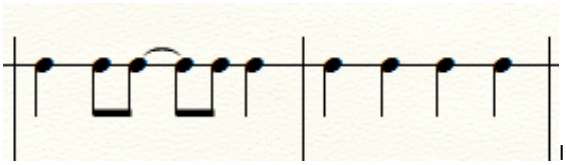


Imagen 2 claves de son

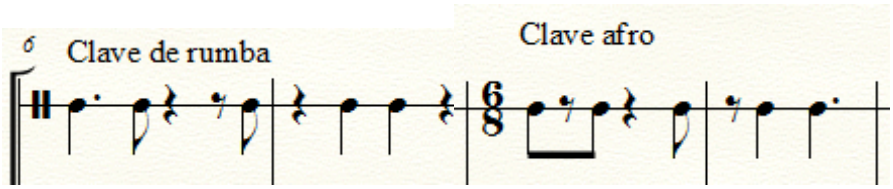
Existen muchas variaciones de la clave que podemos encontrar en la mayoría de los géneros musicales latinoamericanos. Específicamente en los géneros afro-cubanos encontraremos cuanto énfasis se hace a este patrón rítmico para la construcción de su música. La clave fue heredada de ritmos traídos por los esclavos africanos como los *patrones de campana* que hacen ritmos muy similares a la clave del son a la que se considera una de las primeras claves en la música cubana. Entre los puertos más importantes en la época de la conquista española se encontraba Cuba, y allí es un hecho que los patrones rítmicos traídos por los negros se fundieron con la manera de hacer música en la isla. La incorporación de la clave como acento primordial en la composición de melodías, y en la construcción de secuencias de acordes fue primordial para la construcción de géneros como la Salsa que basó todo su carácter y definió un estilo a partir de la clave.

La clave cubana, tiene su origen en el cinquillo este es una célula rítmica característica de danzas y danzones cubanos, en donde un instrumento conocido como *cáta* hace la siguiente célula rítmica denominada cinquillo:


Imagen 3 cinquillo

De este ritmo se puede extraer la clave 3:2 y de él provienen diferentes patrones 3:2 de la tumbadora o los timbales.

Existen claves como la de rumba que desplaza una corchea el último acento del lado 3 y la clave abakúa que está escrita en 6/8 también se conoce como afro estas claves pueden estar direccionadas en 3/2 o 2/3:



Imagen, 4 otras claves

El lado 3 de la clave es muy enfatizaste rítmicamente. De los acentos del lado 3 de la clave viene la sincopa, esta característica particular de los ritmos cubanos y latinoamericanos es parte fundamental en la construcción rítmica de las líneas acompañantes de instrumentos como el piano o el bajo. De la sincopa provienen los tumbaos.

Desde los tumbaos más simples hasta los más elaborados siempre se ha encontrado una concordancia con la clave. La melodía es la que define en que clave está el tema, el bajista, aunque puede hacer una construcción sencilla de la armonía, algunas veces puede basarse en la melodía de los vientos o de los coros para crear nuevas ideas que le impregnen mayor carácter a alguna sección, en esto se basa el bajo eléctrico en la timba cubana en crear melodías que contengan ritmos de la voz o hagan referencia a melodías implícitas en la canción.

En algunos casos se puede pasar de una clave a otra por medio de fragmentos que duran lo necesario para que uno de los lados de la clave no se ejecute sino al empezar una nueva frase, así esa nueva frase empezará en el lado B de la clave anterior, y aquí cambiará la clave, manera de un desplazamiento de la clave. Algunas veces se adiciona un compás más a la frase para cambiar los lados de la clave.

5 Análisis de las obras escogidas

5.1 La sitiera

La Sitiera pertenece al género guajira, dicho género hace referencia a las guajiras o guajiros, palabra que denomina al campesino cubano. La guajira está ligada a géneros musicales tradicionales como el punto cubano y la criolla que evocan el trabajo y las vivencias del campo. La creación de este género se le atribuye a Jorge Ankerman con su guajira *El arroyo que murmura.* La guajira tiene como características en sus inicios un formato de guitarra, laúd, tiple, clave y güiro, armónicamente se desarrolla la primera parte en modo menor y luego pasa a modo mayor.

También podemos hacer una referencia con el estilo flamenco llamado del mismo modo (guajira), este estilo está incluido en el grupo de *cantes de ida y vuelta,* por ser uno de los géneros que evocan el intercambio cultural entre España y Latinoamérica específicamente en el siglo XIX, dicho cante flamenco hace mucha referencia a la cultura cubana.

La sitiera fue compuesta por Rafael López González, cubano nacido en la región de Bahía Honda el 24 de octubre de 1907, a muy temprana edad se va con su familia para la Habana. Aprendió a tocar el contrabajo y la tumbadora y participó en grupos como el Sexteto Mora, sexteto Canto y conjunto Pilón. Hizo parte del sindicato de autores cubanos. En sus composiciones siempre trató temas referentes al campo y a su lugar de origen Bahía Honda.

La sitiera es una de las composiciones más famosas de López, es una guajira que fue fusionada con el son por esto se denominaría específicamente como una guajira-son. Esta palabra (sitiera) hace referencia a una mujer que un día ocupó un lugar, no necesariamente un lugar físico también se puede hablar de un lugar emocional o un ¨espacio en el corazón¨, hablamos de un sitial cuando nos referimos a un lugar muy importante, podríamos hablar de una especie de trono que ocupa un rey o una reina, se conoce que la hermana de López fue fuente de inspiración para la sitiera. La primera grabación fue realizada por López y data de 1955, desde ese momento se convertiría en una de las guajiras insignia del repertorio cubano. podemos escuchar un extenso número de versiones grabadas por reconocidos intérpretes de la música cubana como: Guillermo Portabales, Roberto Torres, Omara Portuondo, Charanga Colonial, Oscar d´Leon, Abelardo Barroso, Antonio Machín, Silvio Rodríguez, Barbarito Diez, Daniel Santos, Alfredo Valdés, Celia Cruz, Albita Rodríguez y Chucho Valdés.

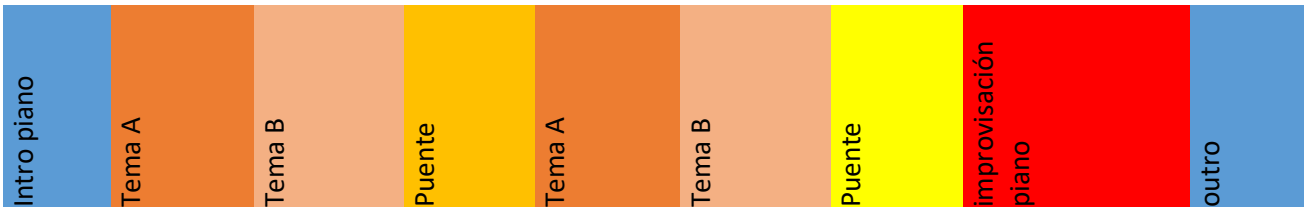
La versión que grabó Chucho Valdés de la sitiera en el disco Belé Belé en la Habana (1998) es una de las pocas versiones instrumentales de esta guajira, este disco tiene como característica un formato de cuarteto donde participó Roberto Vizcaino en las congas, Raúl Pineda en la batería y Alain Pérez, en el baby bass. Chucho Valdés es uno de los pianistas más importantes e influyentes en la música cubana actual, su extenso trabajo con el grupo Irakere le hizo

merecedor de un reconocimiento mundial. En el Belé Belé en la Habana podemos escuchar a Valdés en formato más pequeño donde interpreta canciones populares cubanas y latinoamericanas a través de un estilo influenciado por el jazz norteamericano.

Alain Pérez tuvo el placer de trabajar con Chucho Valdés desde muy temprana edad, desde sus 16 años 1993-1994. Pérez considera que Chucho Valdés fue su mentor y una de sus influencias más importantes ya que le dio la oportunidad de participar en el reconocido grupo Irakere como arreglista cantante y tecladista allí haría sus primeras giras internacionales, la primera de ellas en el Festival de Salsa de Cali, Colombia.

Este primer análisis tiene como objetivo resaltar la influencia de Chucho Valdés en la vida musical de Alain Pérez, recordando uno de los trabajos de Valdés donde Alain Pérez participó como bajista, ahondando en la versión de un tema característico del folklor cubano.

FORMA:



Esta versión instrumental de la Sitiera empieza con una introducción de solo piano, donde se enfatiza la melodía con un carácter muy rubato, toda la pieza es una interpretación pianística de la canción que es acompañada por el bajo, las congas y la batería.

Luego de la introducción encontramos una pequeña frase que denominaremos *Ostinato*[1] de dos compases del piano que se puede considerar como un llamado para la entrada de los demás instrumentos, El bajo entra doblando la misma frase de la mano izquierda del piano de la siguiente manera:
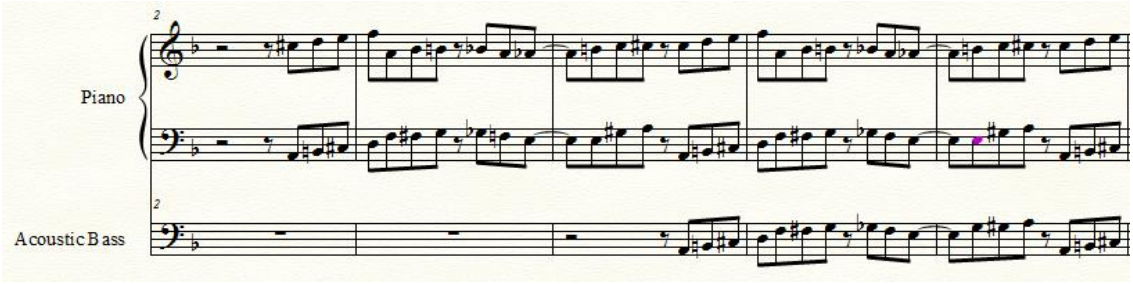


Imagen 5 Introducción Sitiera*Ostinato*

El motivo melódico de la introducción desarrolla la siguiente progresión armónica: Im-IV7-IIm7b5-V7, en esta progresión se destaca la combinación de patrones melódicos hechos con

[1] Repetición de un motivo constantemente.

segundas diatónicas y cromáticas encadenadas por saltos de sexta y tercera, de igual manera se presenta en este motivo la reiteración de un patrón rítmico similar para cada semifrase.

La primera parte del tema (pregunta) está en re menor y se desarrolla en la armonía en los primeros cuatro compases un círculo de cuartas hasta el quinto grado de la tonalidad A7, el bajo realiza acompañamiento de guajira marcando la armonía de la siguiente manera:

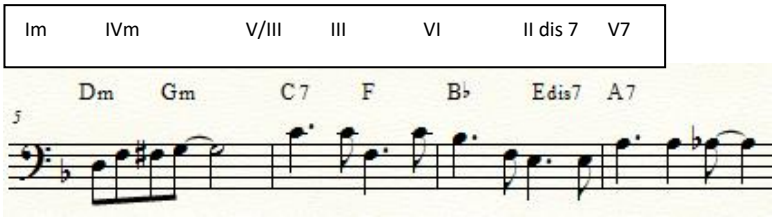


Imagen 6 acompañamiento de guajira.

Luego este La 7 no resuelve a Re m, más bien utiliza un cromatismo descendente, en este caso hablamos de La bemol 7 (sustitución tritonal de D7) para llegar a Sol menor y desarrollar otro círculo de cuartas, pero esta vez resolviendo toda esa frase de ocho compases hasta el Re menor (respuesta) de esta manera:

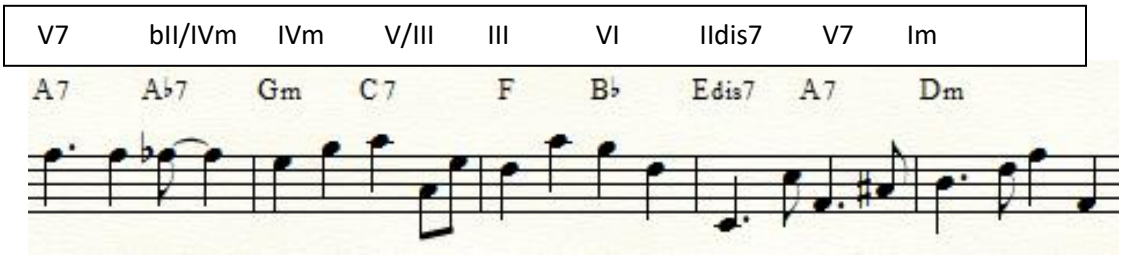


Imagen 7 resolución armónica hasta Dm

Estos ocho compases se repiten para completar la primera parte del tema. En esa primera parte podemos encontrar el acompañamiento rítmico básico de una guajira que es negra punto corchea negra punto corchea. Y algunas pequeñas variaciones.

La segunda parte de la pieza la compone una sección que armónicamente nos conducirá a Gm por medio de su dominante D7 preparada con un Eb.

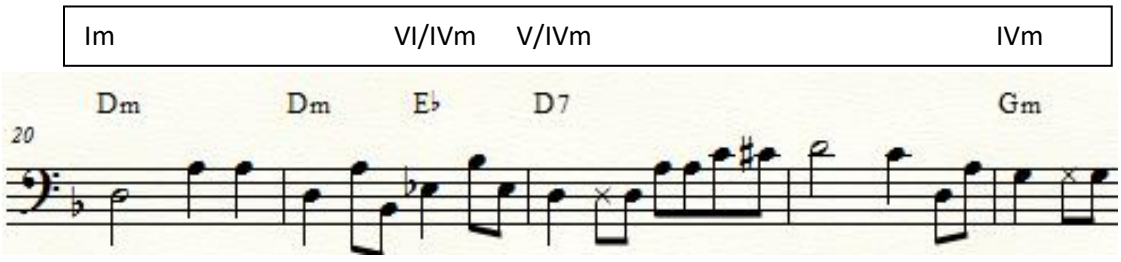


Imagen 8 Resolución a G menor.

En la llegada al Gm unas Ghost Notes son ejecutadas percutiendo con los dedos dela mano derecha las cuerdas:

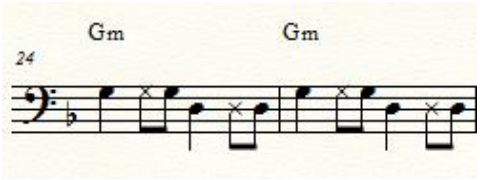


Imagen 9 Ghost notes en G menor

Luego de finalizar dicha sección o parte B expone elostinato del comienzo de esta manera:
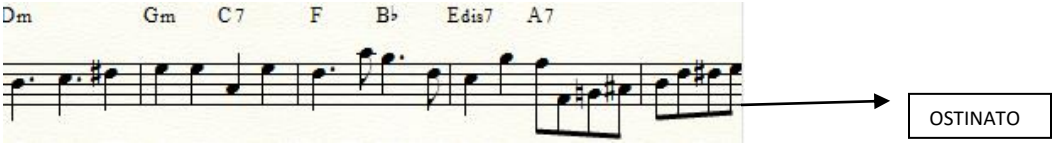


Imagen 10re exposición ostinato

De nuevo se repetirán A y B. Esta re exposición se desenvuelve un poco más agitada ya que el piano desarrolla la melodía con algunas variaciones cargadas de mayor movimiento.

Después presenta el tema una última exposición del ostinato que nos va a llevar a la improvisación de piano:
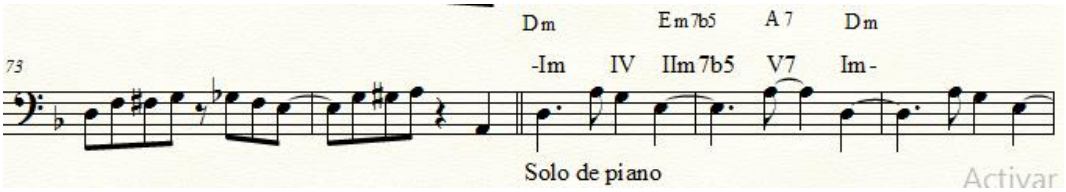


Imagen 11 ostinato #3 hacia el solo de piano

Este solo de piano se desarrolla utilizando un circulo de Im-IV7-IIdis7-V7., Podemos considerar esta parte del solo como son o montuno en clave 2:3. El bajo no solo conduce la armonía si no también crea algunas melodías, hace algunas notas pedales y sustituciones que se mezclan con el solo.
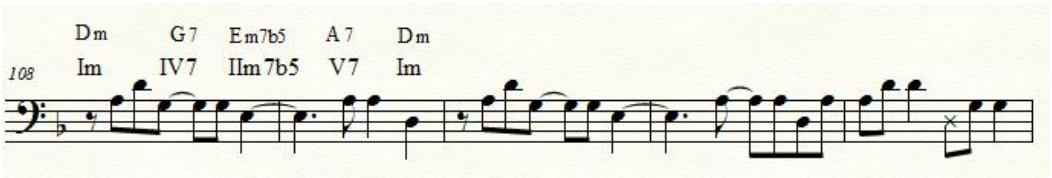


Imagen 12 algunas variaciones del acompañamiento del bajo

En general, en la parte de improvisación del piano, el bajo se desenvuelve mucho entre frases sincopadas siempre anteponiendo la llegada de los acordes utilizando también ideas melódicas sencillas y acentuando por ejemplo las cuatro negras en el lado dos de la clave.

5.2 Cuídate niña

Este tema hace parte del primer álbum solista de Alain Pérez, llamado el Desafío (2001). Esta canción es un bolero que se fusiona con la guaracha.

Es un claro ejemplo de cómo funciona un paso entre un ritmo lento como el bolero y un ritmo rápido como la guaracha,

FORMA



Los trombones comienzan en una misma nota y abren las voces a terceras construyendo un soli a dos voces:
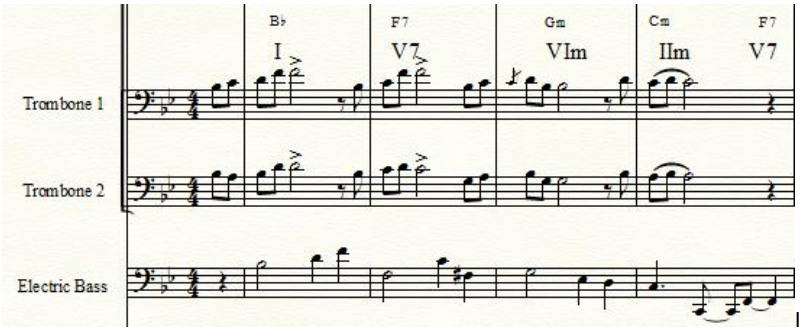


Imagen 13 Soli a dos voces

El momento en el que pasamos de bolero a guaracha encontramos que:

1). La clave ya no ocupará dos compases si no únicamente uno.
2) El brass ejecuta un soli a tres voces justo antes de entrar al coro:
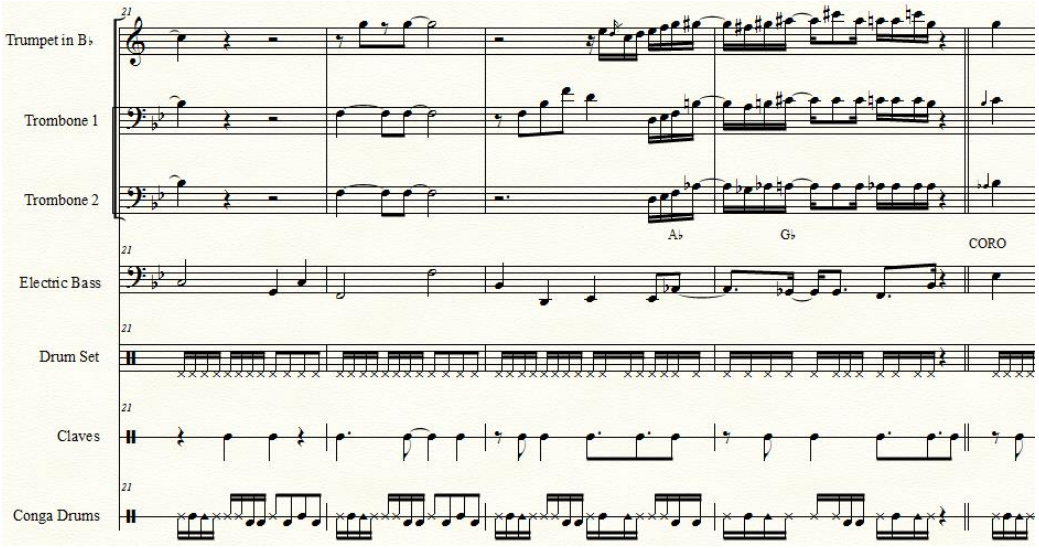


Imagen 14 doblando la clave

La armonía del coroestá en torno al IV grado, los vientos muestran algunas contra melodías como en el siguiente ejemplo:

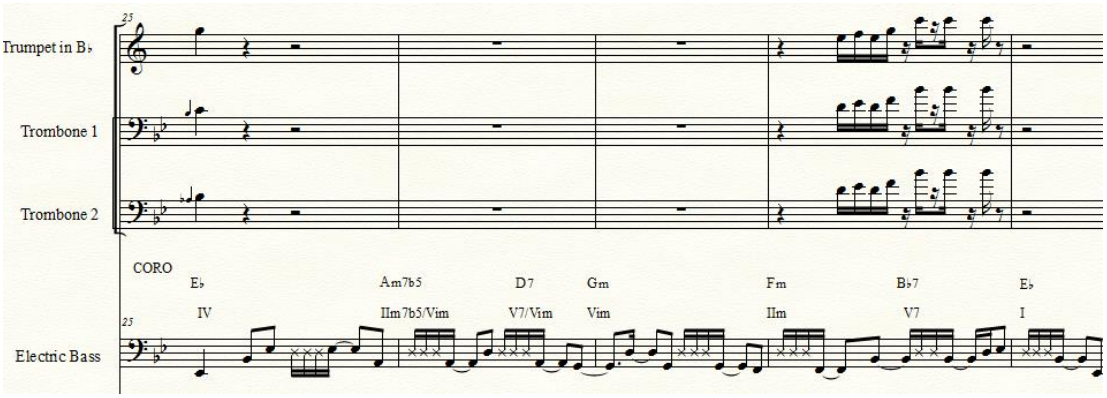


Imagen 15 bajo y brass en el CORO

En la imagen anterior vemos el acompañamiento que va a llevar el bajo durante todo el coro, en donde se perciben notas fantasmas del tipo palmoteo alternado con ambas manos. Estas notas fantasmas se agrupan en el primer y tercer tiempo, en este tipo de líneas de bajo es común encontrar la armonía anticipada. También podemos encontrar en la trompeta una pequeña melodía y una duplicación de la misma en los trombones, así encontraremos en el CORO algunos soli a tres voces, que sirven como respuesta de la melodía principal.

La siguiente imagen muestra cómo funciona el brass en el coro, las ideas melódicas son cortas y y los vientos abren las voces para hacer acordes o notas que sirven como agregaciones más que todo la línea del trombón 2:
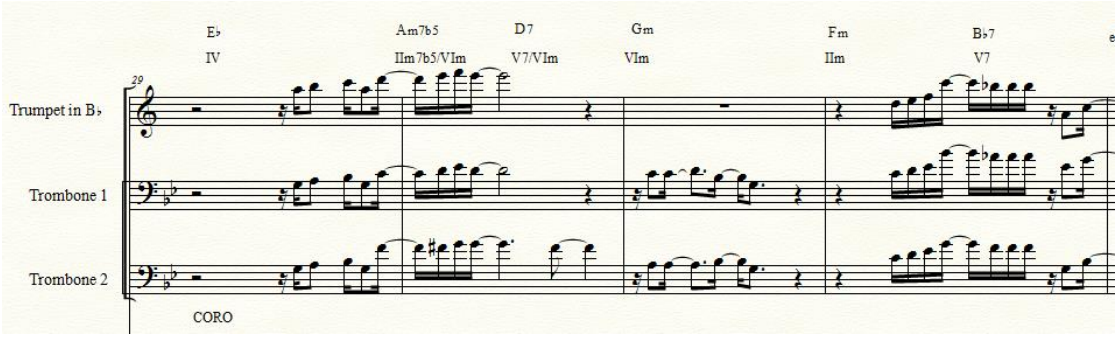


Imagen 16 Brass en el CORO

En la siguiente imagen veremos el acompañamiento básico de bolero en el bajo y algunas melodías del brass en la primera parte de la estrofa. Los trombones por lo general están buscando grados de la tonalidad o notas características del acorde:
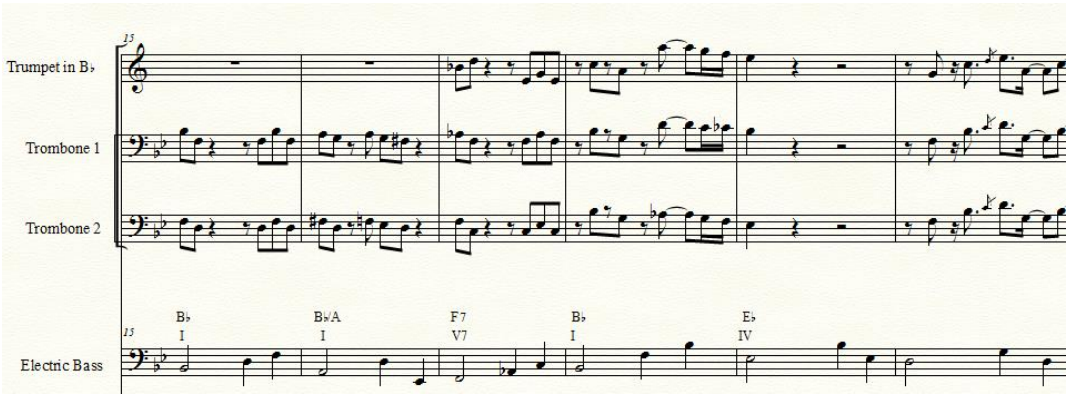


Imagen 17acompañamiento de bolero

Después derepetir todo, encontramos un puente de cinco compases en el que el brass hace un soli a tres voces. En los dos compases finales de este puente encontramos una melodía descendente con notas de do menor siete:
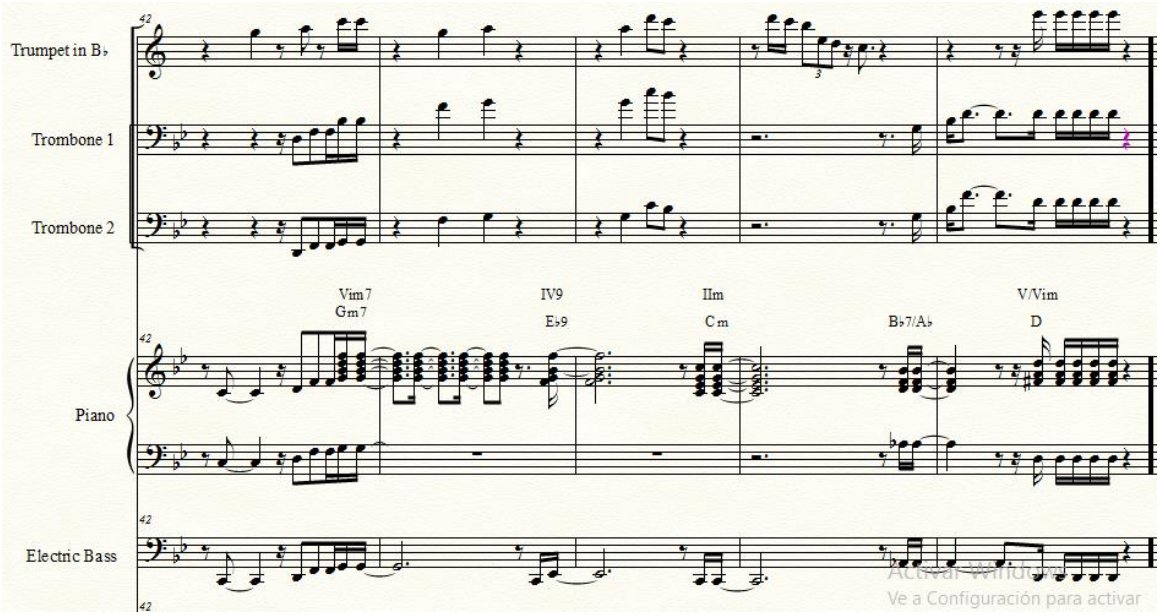


Imagen 18Puente

Luego del puente viene el segundo coro que tiene algunas especificidades, como lo es la adición de una corchea en el segundo compás que nos va a generar un desplazamiento en el campaneo y en los bloques de acordes del piano bastante interesante:
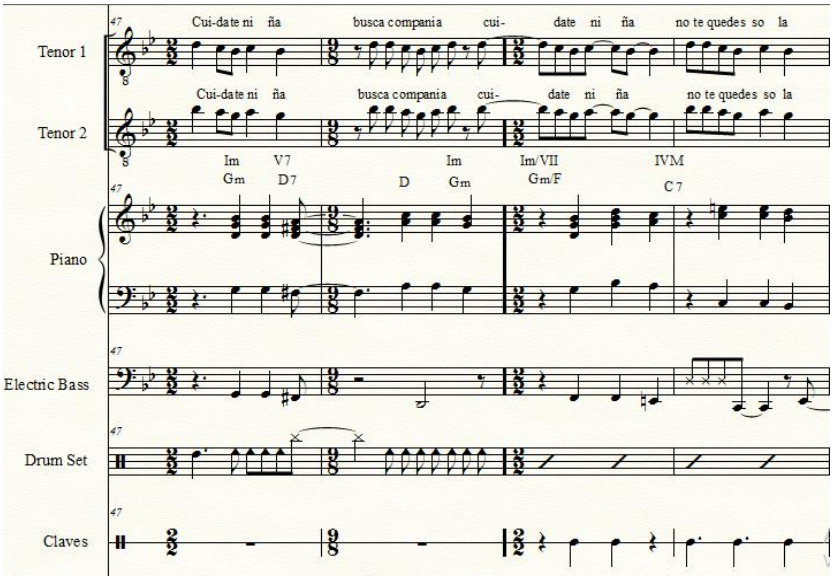


Imagen 19 desplazamiento rítmico

En la imagen anterior podemos observar como el piano toca unos bloques de acordes primero en contra tiempos y luego debido al compás de 9/8 vemos que esos mismos bloques quedan a tiempo, este desplazamiento rítmico está marcado por las corcheas de las campanas.

CORO:
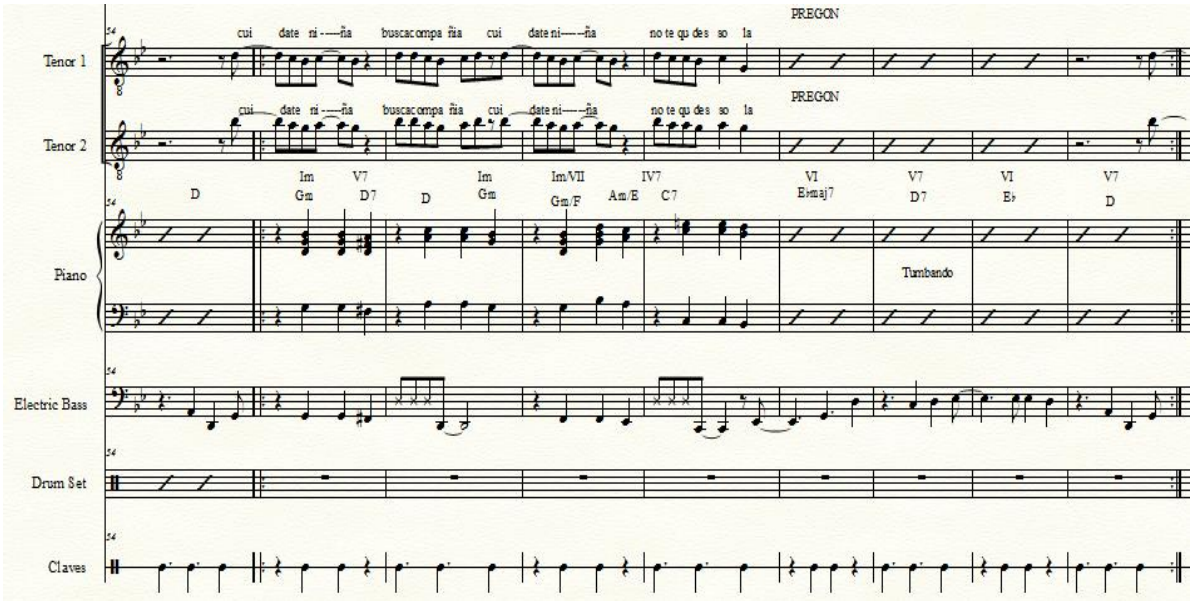


Imagen 20 CORO

Después del coro pregón encontramos un mambo del brass donde los trombones comienzan al unísono las frases y se abren para crear un soli a dos voces con contra melodía de la trompeta de la siguiente manera:
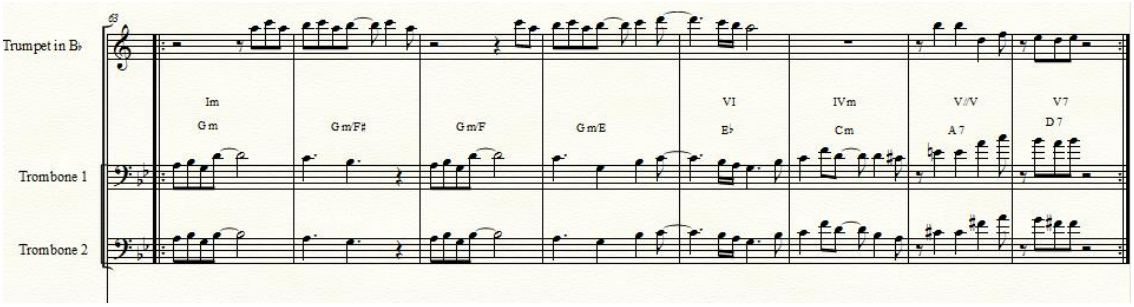


Imagen 21 soli a dos voces y contra melodía.

Seguido a esto hay un pequeño puente y un nuevo coro con algunas características que contrastan con lo que ha pasado en el tema. En este nuevo coro la coloratura de las voces de los coristas y la orquesta cambian para desarrollar un estilo más cercano a la timba. En ese pequeño puente entre el mambo y el último coro encontramos una melodía del cantante que se duplica por terceras en la segunda vuelta, dicho puente va a ser el mismo que encontraremos al final del tema y va a servir para cerrar el tema:
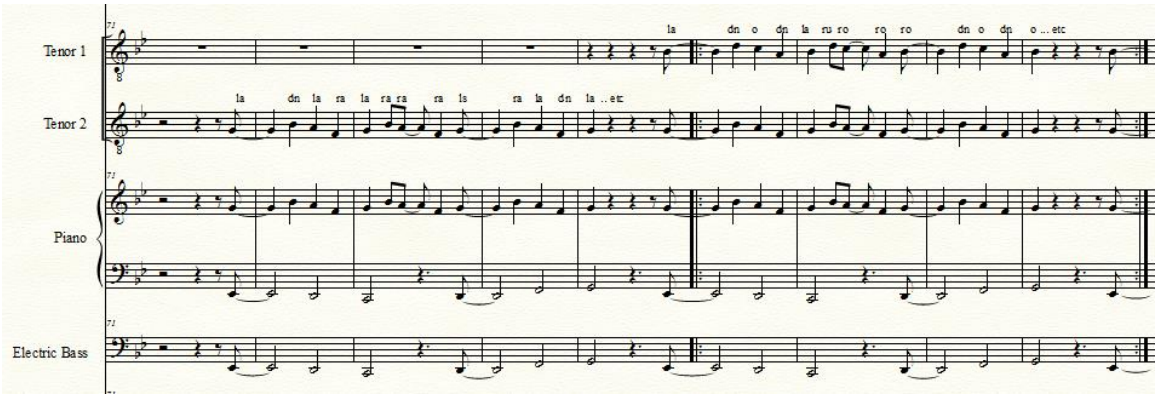
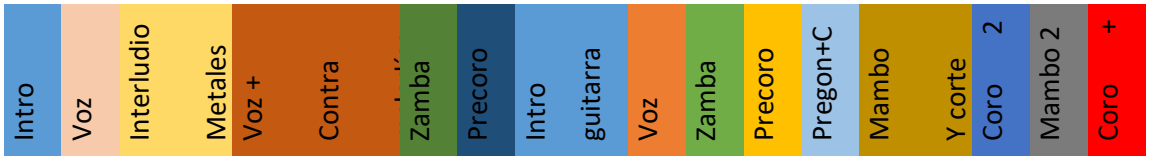


Imagen 22 idea final del tema

5.3 Peligroso ladrón

Esta canción hace parte del disco de Alain Pérez, titulado ADN

FORMA



La introducción del tema lleva una melodía en las guitarras en fa menor, debido a la acentuación de la negra con punto en el segundo pulso, se considera auditivamente que aquella negra con punto es el primer pulso y genera un efecto rítmico



Imagen 23 Guitarra en la introducción

En esta parte de introducción el saxofón, la trompeta y el trombón interpretan un soli a tres voces
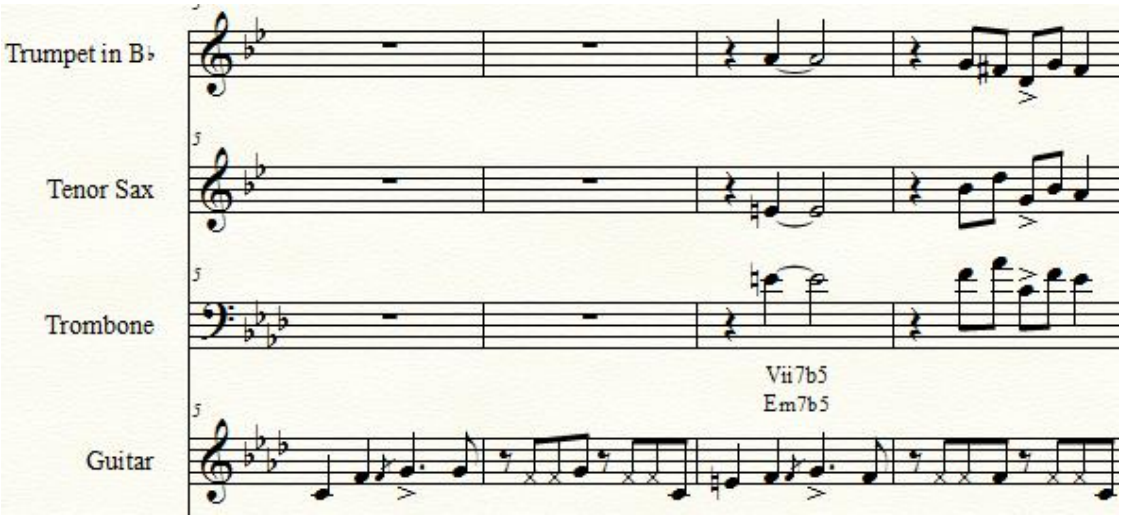


Imagen 24 Soli a tres voces

Luego de este soli entra la voz (primera estrofa), podemos percibir auditivamente que la voz también está basada en la línea de la guitarra o por lo menos comparten algunas acentuaciones rítmicas, en ese punto, el piano hace una melodía en los primeros compases de la frase de la siguiente manera:
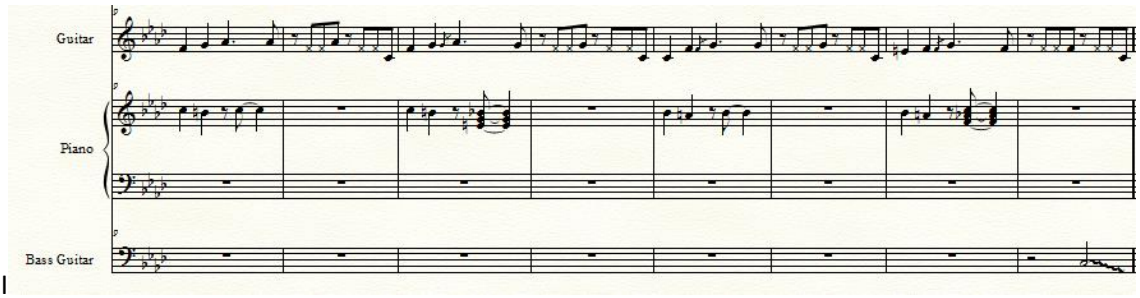


Imagen 25 melodía del piano

La línea del bajo en esta segunda parte de la estrofa está basada en la idea melódica de la guitarra con una variación en el segundo compás:
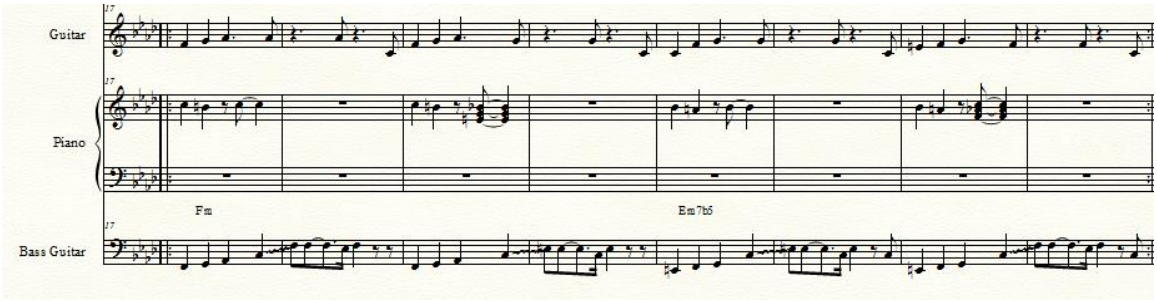


Imagen 26 línea de bajo

Finalizando la estrofa encontramos un soli a tres voces, con notas diatónicas y algunos pocos cromatismos:
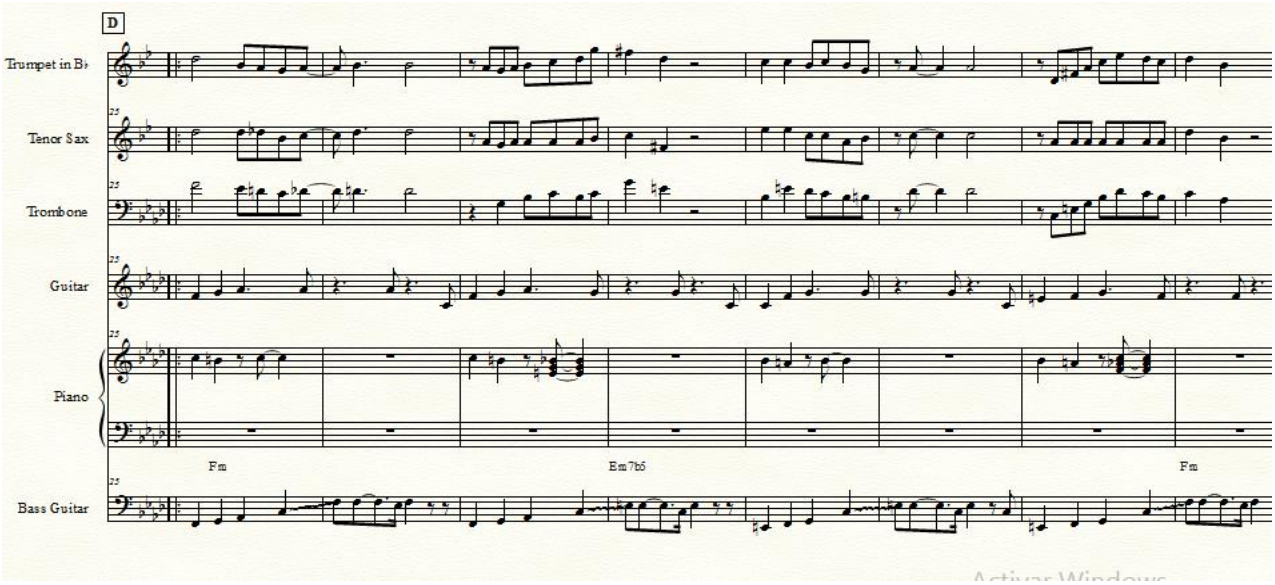


Imagen 27Soli a tres voces

Se da paso a la estrofa esta estrofa lleva algunas contra melodías en el brass. La interpretación del bajo en esta parte está basada en el acompañamiento del bajo anticipado, añadiendo algunas notas de paso: arpegios y notas fantasma o ghost notes:
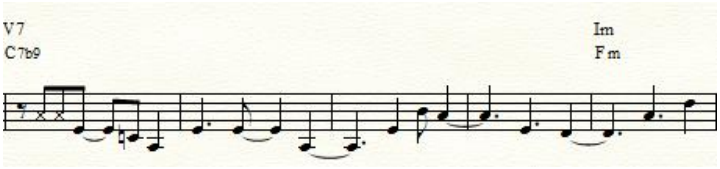


Imagen 28 acompañamiento en el bajo

Luego encontramos un puente con un soli a dos voces que nos va a conducir al coro:
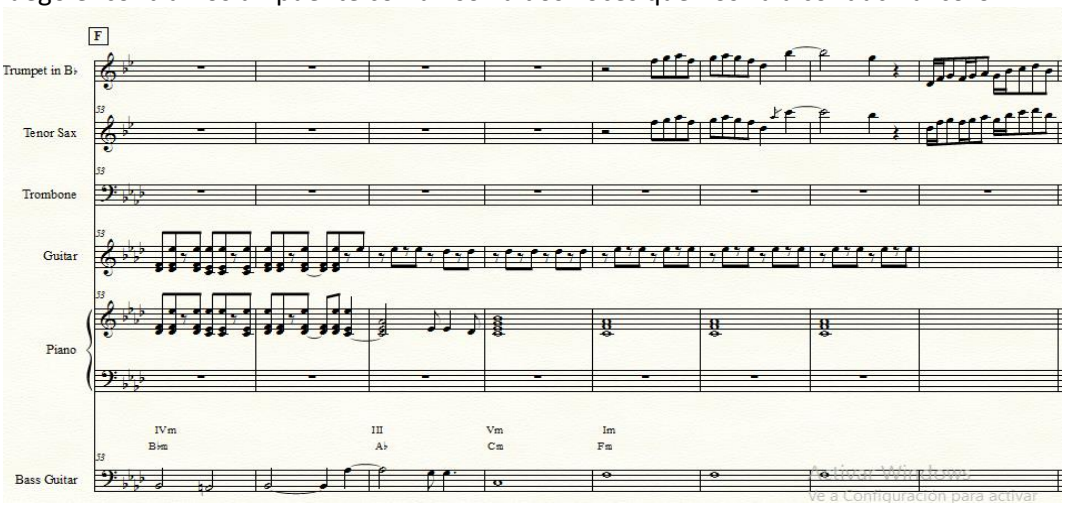


Imagen 29 soli a dos voces

Otra parte importante para destacar es un unísono entre el bajo el piano el saxo y el trombón, quienes apoyan una melodía que hace la trompeta, esta parte es bastante contrastante con toda la canción y se encuentra en medio del coro:
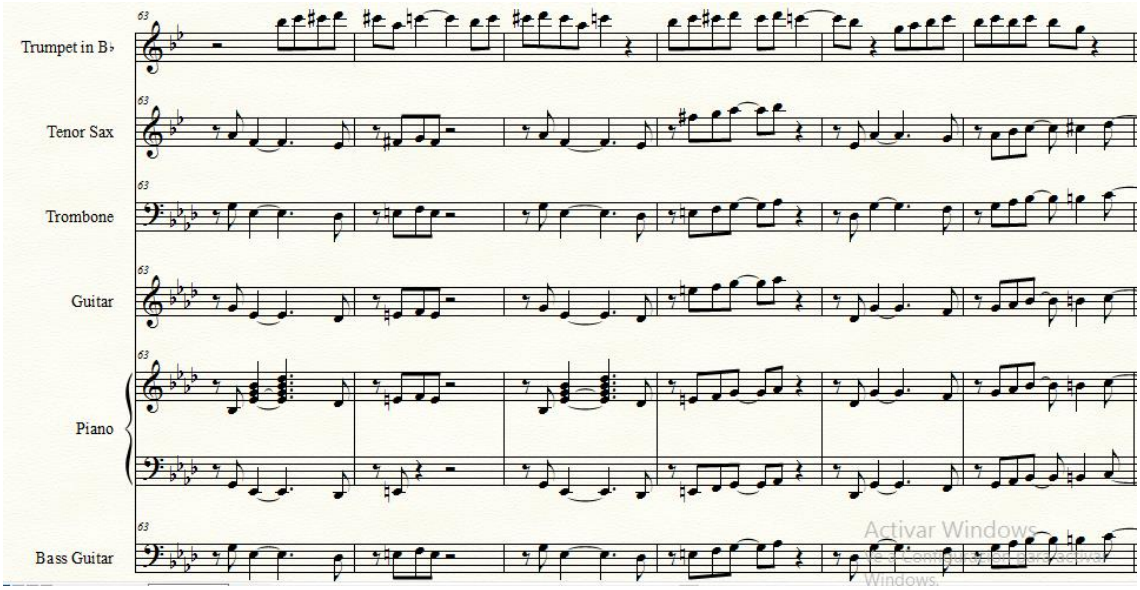


Imagen 30 unísono y contra melodía

Estos primeros seis compases del puente podemos observar la línea de la trompeta que involucra notas de paso cromáticas y unísono entre los demás instrumentos

En los últimos compases la acentuación de las cuatro negras en el lado dos de la clave y la síncopa caracterizan el cierre de este episodio:
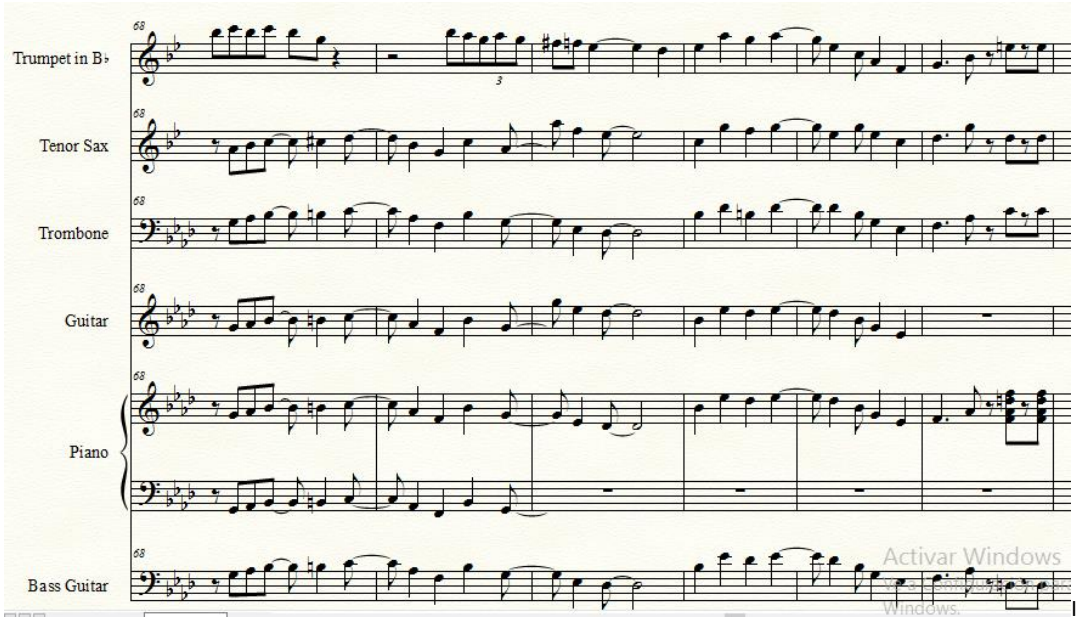


Imagen 31 últimos compases unísono

De estos últimos tres compases se desprende la melodía del siguiente coro, utilizando en la armonía el Im, bVII, V7 con acorde de paso de IV7 para ir al bVII.

El cierre del tema es un mambo del brass de ocho compases que se interpreta dos veces, es un soli construido a tres voces, La armonía en este punto utiliza grados como IVm – bVII – Im - #IVm7b5 - #VIm:
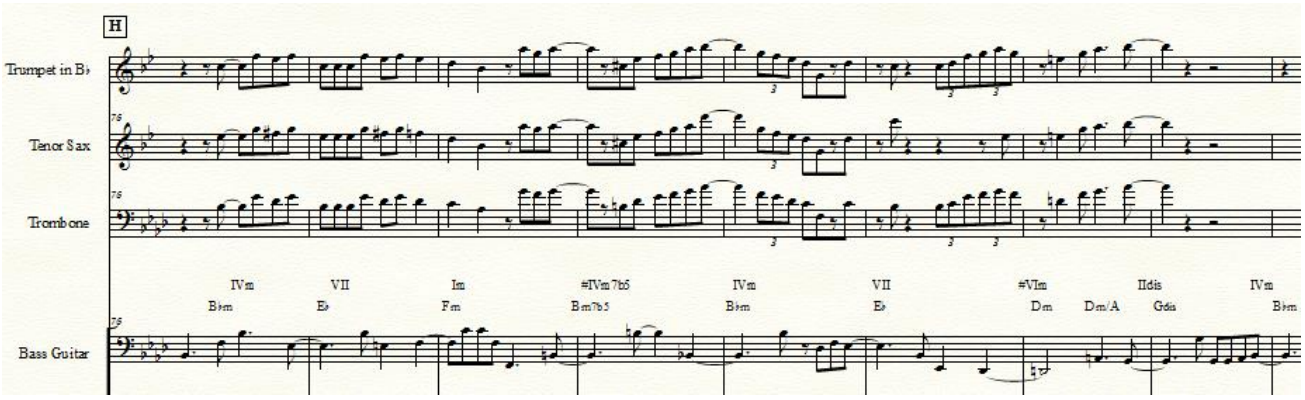


Imagen 32 Soli a tres voces

Luego de las dos veces del mambo encontramos un corte de toda la orquesta, donde se escucha primero un arpegio a dos voces y luego una pregunta- respuesta entre el brass y la base.
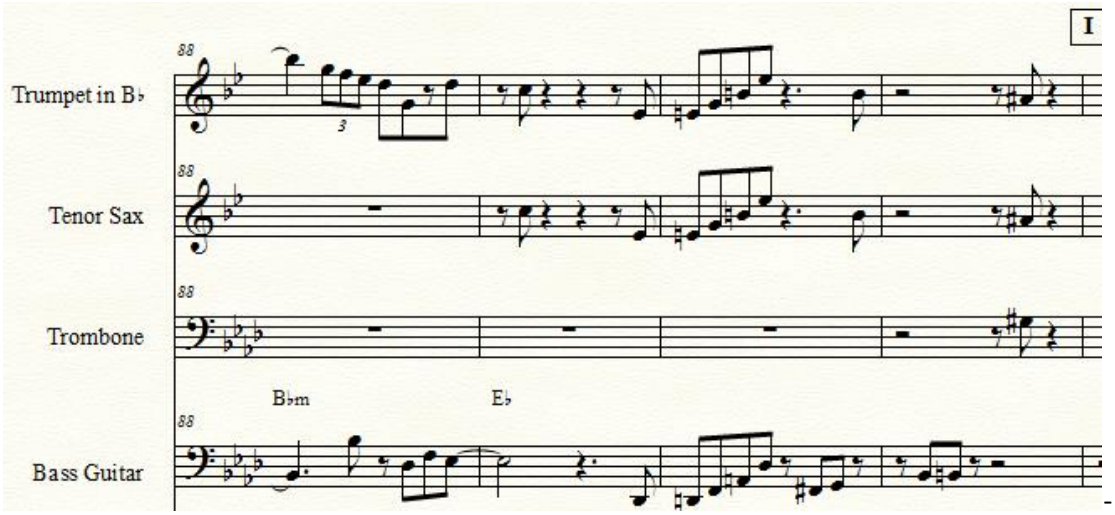


Imagen 33 corte y arpegio

En la siguiente imagen observamos el final del corte que hacen el bajo y el piano con la clave para identificar agrupaciones rítmicas que funcionan en contra posición con la clave:

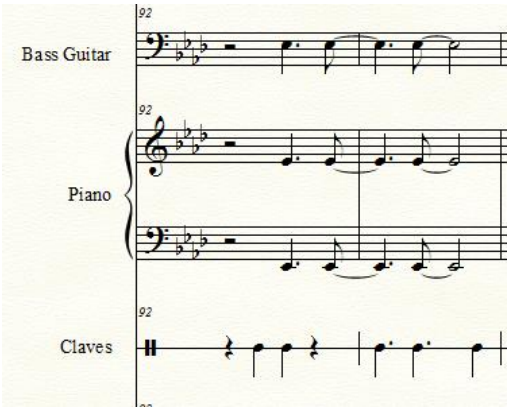


Imagen 34 acentuaciones y clave

Luego encontramos que el bajo desarrolla una línea basada en la línea del coro (letra J), un trabajo bastante común en la interpretación del bajo eléctrico de Alain Pérez. En la última parte de este coro el bajo se abre con notas largas consecuentes con la armonía y cierran con un corte para acabar el tema:
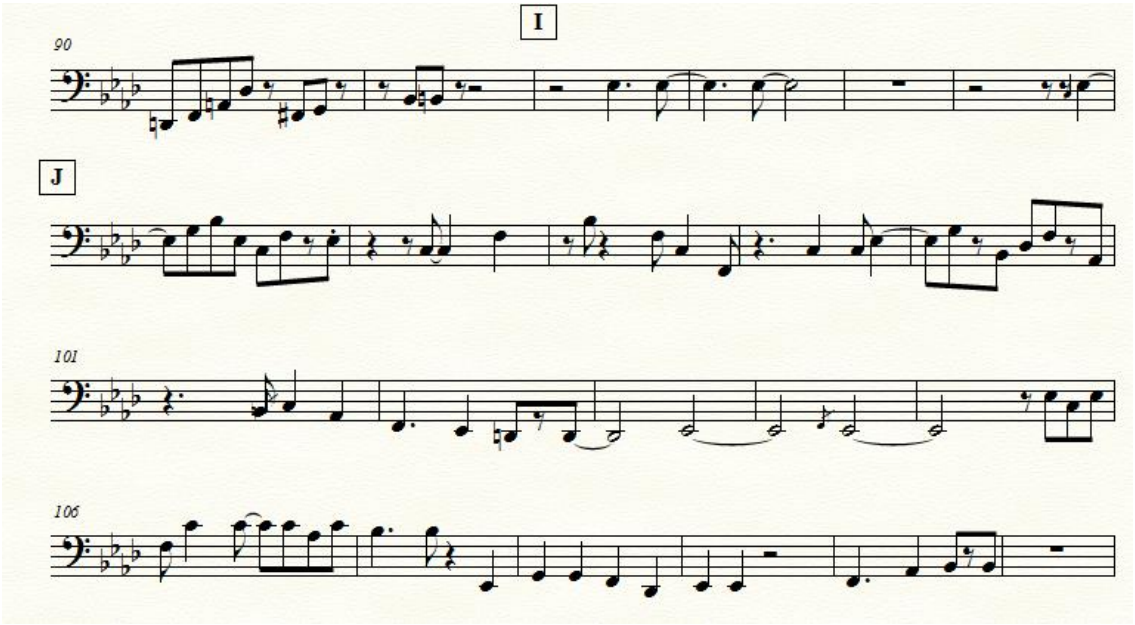


Imagen 35 final del tema

5.4 Donna Lee

Esta pieza compuesta por Miles Davis, aunque algunas veces es atribuida a Charlie Parker. Es uno de los temas que forma parte del compendio de standards de Jazz, recopilados en los reconocidos *Real Book.* De esta pieza podemos encontrar destacadas versiones como la de Jaco Pastorius.

Como estrategia de análisis musical se contrastarán dos versiones: la versión original presente en el Real Book, contra la versión que se escucha y transcribe

En el siguiente fragmento donde se expone el reconocido tema Donna Lee pondremos en evidencia los cambios entre el tema original y la adaptación de Pérez para destacar los elementos que utiliza para dicho trabajo.

FORMA:

Introducción 6/8	Tema	Solo de bajo	Solo de saxo	Tema

El primer tresillo (figura característica del estilo bebop) a diferencia del tema original esta desplazado hacia el segundo pulso, y no en el tercer pulso como en la versión original:

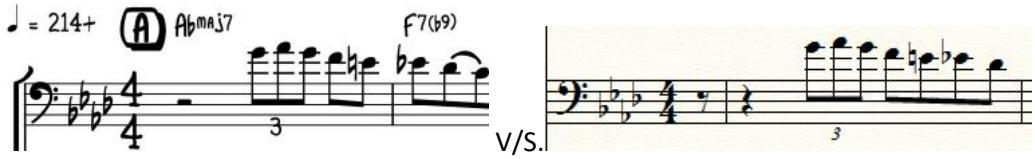


Imagen 36 Entrada desplazada

En la sección de los tres primeros compases es muy importante resaltar que la entrada del tema en la segunda negra hace que morfológicamente la idea melódica ocupe exactamente tres compases
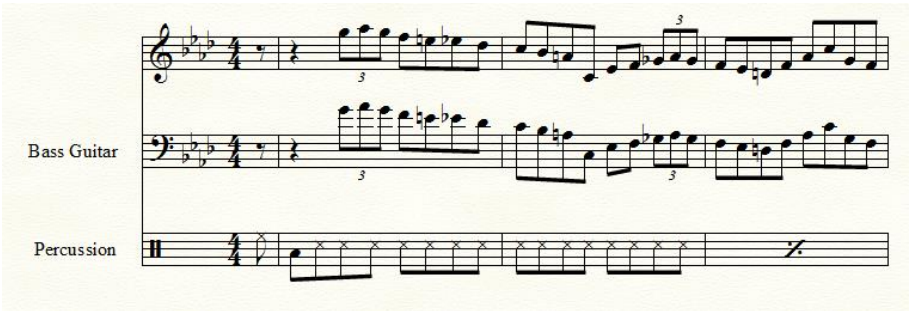


Imagen 37 primeros tres compases

En los siguientes cinco compases se logra asimilar el tema original, con una diferencia en la entrada de la frase que utiliza una nota fantasma o ghost notes en el bajo para destacar el contratiempo, y a diferencia de la línea original que inicia en las últimas dos corcheas del cuarto compás, se destaca un ritmo sincopado en las segundas corcheas de los pulso 3 y 4 de la siguiente manera:
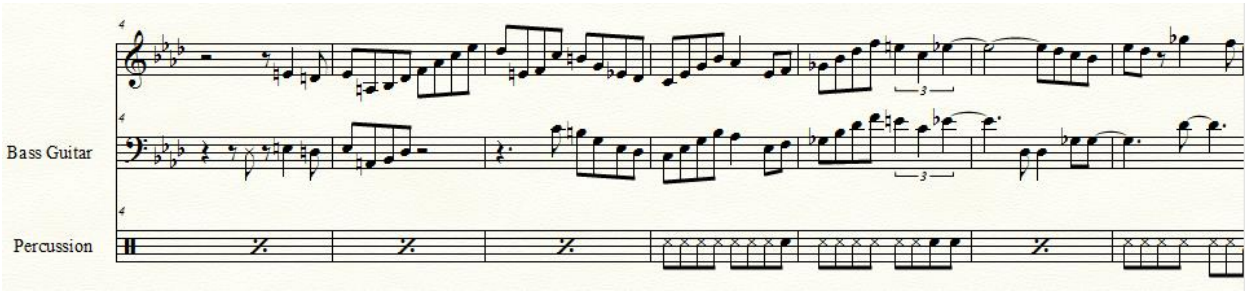


Imagen 38 Variaciones rítmicas

La siguiente parte a destacar es la variación de la entrada del Eb en la melodía, ya que en la original este Eb se encuentra en el primer pulso y en la versión de Alain Pérez encontramos que dicho Eb está en ante compás.
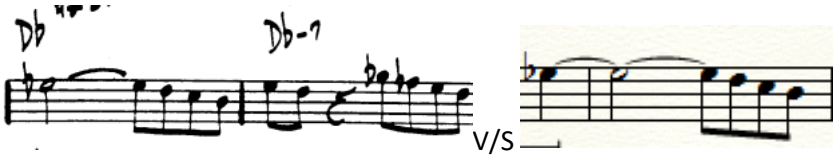


Imagen 39 Eb desplazado

Esta parte es esencial ya que vamos a percibir una ralentización, y cambio de rítmica donde el bajo va a tumbar:



Imagen 40 Ralentización y salsa

En los siguientes cuatro compases únicamente encontramos una pequeña variación con respecto al tema original, se cambia un tresillo de corchea por un tresillo de negra variación que encontramos también en la versión de Jaco Pastorius:
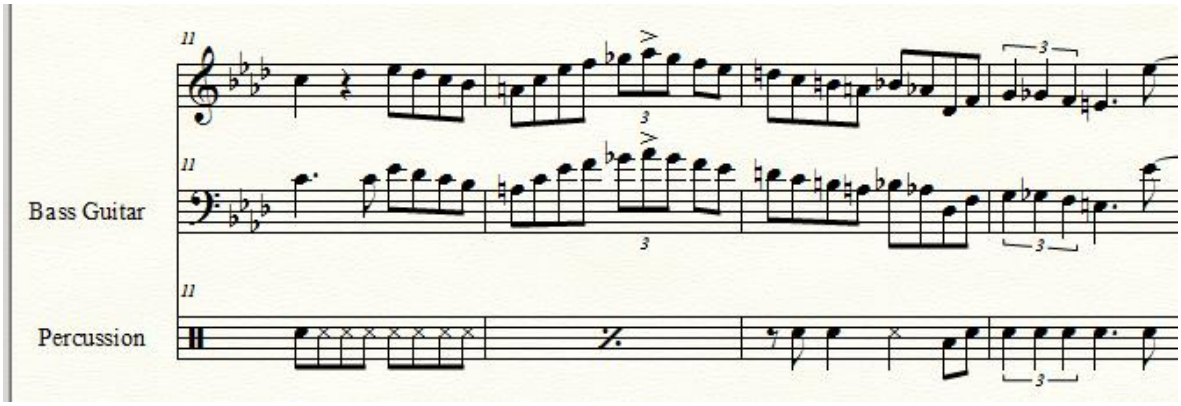


Imagen 41 tresillos de negra

Observamos que la percusión hace los tresillos de negra, luego la melodía continúa pero el bajo en cambio de seguir haciendo el unísono hace unos acentos en Eb, cambiando de octava acompañado por la percusión únicamente retoma la melodía en el último compás de esta parte
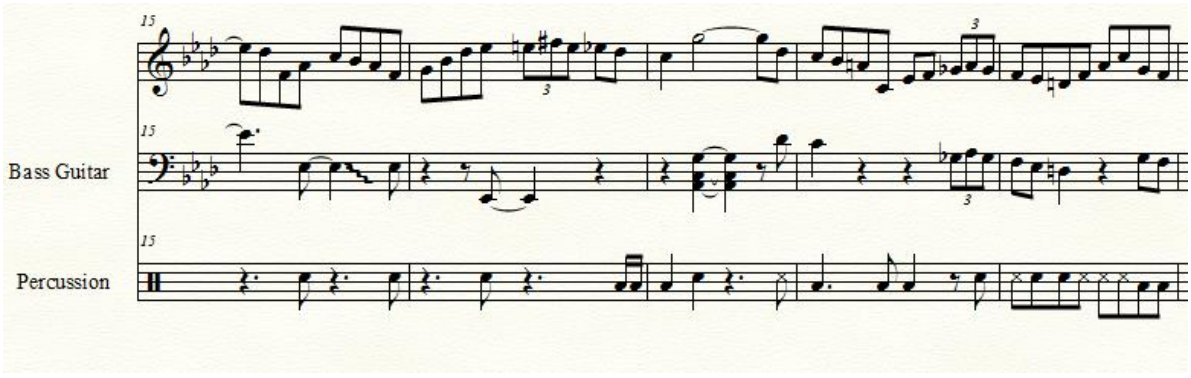


Imagen 42 acentos del bajo y la percusión

En el cierre de esta parte del tema encontramos una idea melódica del bajo en el último compás:
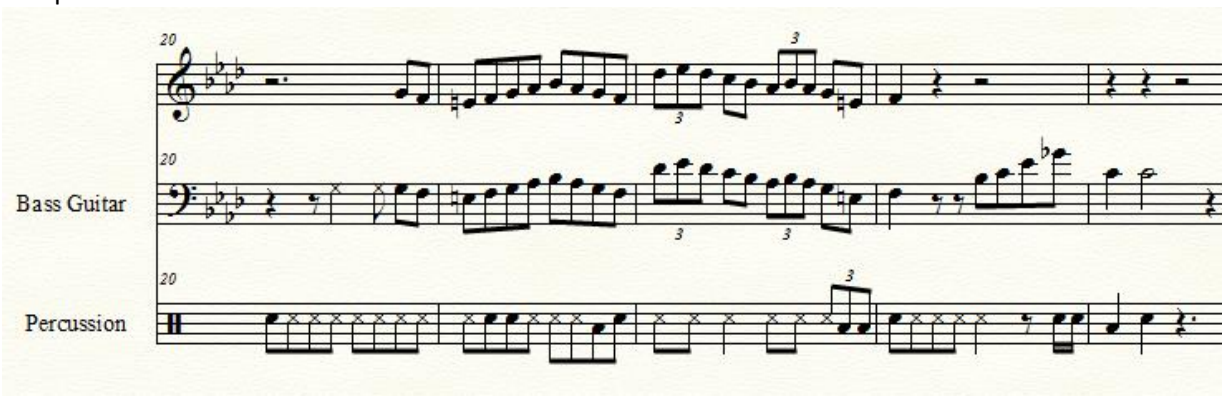


Imagen 43 ghost notes en la entrada de la frase

La característica principal de la adaptación de Donna Lee en esta versión de Alain Pérez es la variación rítmica. Observamos que Pérez desplaza la entrada de la frase final hasta la segunda corchea del siguiente compás. El patrón de la campana genera un efecto bastante singular en contraposición a la melodía.
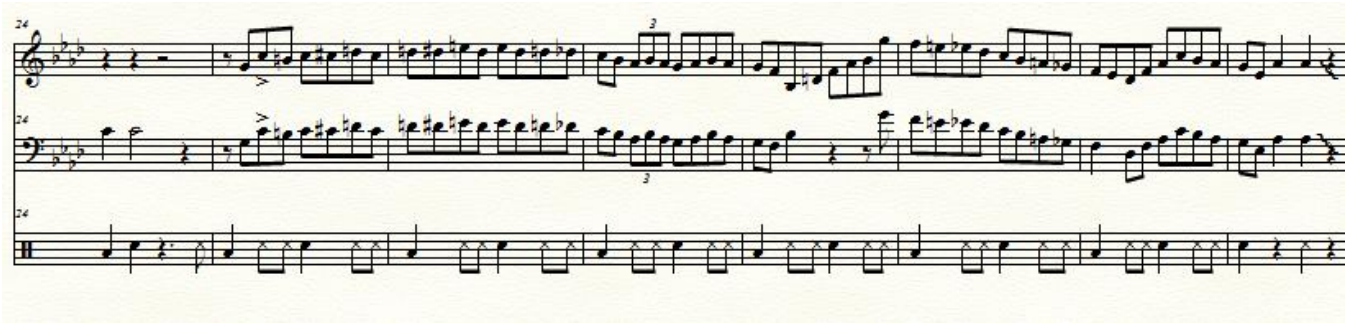


Imagen 44 Compases finales

6 Conclusiones.

La sed de saber que ha rodeado este proyecto ha sido alimentada por la curiosidad de entender un poco más el lenguaje musical que tiene la función de expresar los sentimientos y los pensamientos. Al llegar aquí el primer concepto que se tiene del trabajo de análisis de algunas obras de Alain Pérez es que cada músico posee en su interior características únicas que se expresan precisamente a través de la creación en base a su entorno y sus vivencias.

En las primeras páginas de este trabajo encontramos una contextualización de la gran mayoría de elementos que rodean a Alain Pérez, todo el contexto es en gran medida lo esencial de la creación de un artista. El lugar de nacimiento, su familia, sus costumbres, las experiencias musicales, el contacto con otros músicos, Influyen de manera notoria en el desarrollo de la vida musical, no debe olvidarse que el alto grado de arraigo de la población cubana a la cultura, y el desarrollo musical a nivel profesional ha sido fuente importantísima de la calidad artística.

El análisis morfológico musical es una fuente destacada para clasificar los elementos que caracterizan una pieza musical. En este trabajo la creación de las transcripciones es un punto clave,A partir ellas, se puede dotar de un gran número de momentos musicales representados en partitura para llevar a cabo la labor de análisis.

En los análisis de fragmentos de partituras de la línea del bajo podemos comprender la configuración del acompañamiento,que puede estar sujeto a la improvisación sobre la armonía como es el caso de la Sitiera y otras veces está definido a partir de una configuración melódica de la melodía principal o el brass.La propuesta musical de la línea del bajo está determinando la forma del tema, dividiendo cada frase o sección a través de recursos como: la sensación de desplazamiento rítmico, nota pedal. Entre las características principales de las líneas de bajo de Alain Pérez encontramos:efectos percutidos, tumbaos, recursos melódicos en base a la armonía, técnicas de muteo, ghost notes, acompañamiento a partir de acordes.

El bajo en la mayoría de temas es determinante, podemos evidenciar algunos elementos en dichas líneas como por ejemplo la herencia timbera que indiscutiblemente hace parte del estilo musical de Alain Pérez donde el acompañamiento no es un patrón rítmico básico, sino que transforma el bajo en un instrumento de carácter melódico y rítmico esto es determinante e impone una diferencia radical.

La característica sincopada en la creación musical de Pérez es contundente, utilizar los contratiempos para la mayoría de frases, es esencial para la creación de las piezas, esto es evidente en la adaptación del Donna Lee, donde recrea las melodías a partir de desplazar la melodía a otros puntos del compás. Esto es uno de los principales juegos de Pérez, generar sensaciones rítmicas diferentes a partir de pequeños desplazamientos o de sobreponer un ritmo con otro.

En la parte compositiva de los temas analizados podemos determinar que Alain Pérez, trabaja con diferentes estilos y no se ha ceñido a un solo concepto ni a un solo formato.Algunas veces notamos que impregna a los vientos de virtuosismo, largas melodías con un ritmo de un alto grado de dificultad. En los temas que se trabajaron donde analizamos los vientos observamos la relación que tienen con la armonía, y en qué puntos en específico los utiliza, el tratamiento que le da a los vientos en diferentes secciones del tema y de qué manera distribuye cada voz de cada instrumento se hacen evidentes en cada análisis. Las principales funciones melódicas de los vientos son: introducciones, mambos, contra melodías con la voz y los coros, seccionar la pieza y apoyos rítmicos.

Las construcciones melódicas analizadas hacen referencias a la música que ha rodeado a Alain Pérez, la música cubana (la clave), el Jazz, latín jazz, Bolero, Timba, Flamenco, constituyen una gran parte de músicas que han influenciado a Pérez, y se basa en ellas para construir sus ideas melódicas.

Los análisis de este trabajo son un espectro de la carrera musical de Alain Pérez, cada análisis muestra momentos relevantes donde se evidencian algunas características del estilo musical de Alain Pérez.

7 Glosario

Palm mute: técnica basada en mutear las cuerdas del bajo con la palma de la mano derecha y ejecutar el bajo incluyendo el dedo pulgar.

Ghost note: técnica basada en apagar el sonido de las cuerdas con la mano izquierda mientras ejecutamos ritmos con la mano derecha.

Tumbao o bajeo: concepto basado en la característica sincopada de las líneas del son, generalmente anticipando la armonía.

Guaracha: estilo musical cubano incorporado en el género de la salsa.

Baby bass: instrumento musical basado en el contrabajo que por medio de un micrófono piezzoeléctrico consigue ser amplificado, normalmente es utilizado en géneros como la salsa o el latin jazz.

8 Bibliografía

- AGUIRRE, M. (1960). *Los tiempos del joven martí.* La Habana: Sobre documental producido y dirigido por José Massip.
- DEL PUERTO, C., & Vergara, S. (1994). *El verdadero bajo Cubano.* Peteluma: Sher Music.
- HERRERA, Enric. técnicas de arreglos para la orquesta moderna. 1 ed. Barcelona, Anton Bosh 1886
- Marinello, J. (1929). Sobre la inquietud cubana. *Revista Avance*, 316.
- SHER, C. (1997). *Latin Real Book.* Petaluma: Sher Music Co.
- STAGNARO, O. (2005). *The Latin Bass Book.* Petaluma: Sher Music Co 2005.
- MOORE, K. (2012). *Beyon Salsa Bass The cuban timba revolution vol I-II.*Santa cruz, CA: Kevin Moore.

Material Discografico:

- CRUZ, C. (2000). Siempre viviré. Sony U.S. Latin.
- CRUZ, C. (s.f.). Regalo del alma. S. U. Latin.
- DE LUCIA, P. (2004). Cositas buenas. Madrid, España: B. Thumb.
- DELGADO, I. (1997). Exclusivo para Cuba. Geminis, Ciocan, & RMM.
- DELGADO, I. (1998). La primera noche. Madrid, España: RMM.
- DELGADO, I. (2005). Prohibido. P. Records.
- Latin, S. U. (Dirección). (2003). *LaCuba mia* [Película].
- PEREZ, A. (2001). El desafio. Madrid, España: Bat Discos.
- PÉREZ, A. (2009). Apetecible. Globomedia Música.
- PÉREZ, A. (2014). Hablando con juana. AYVA MUSIC.
- PÉREZ, A. (2017) AND. EGREM MUSIC.
- PÉREZ, A. (s.f.). En el aire. Madrid: AYVA Music.
- Super cubano. (2011). P. Records.

- VALDES, C. (1998). Bele Mele en la habana. La habana: B. Note.

Material consulta en internet:

- LEWIS, I. ". (Febrero de 2011). Entrevista Ivan "melon" Lewis. (K. Moore, Entrevistador)Consultado en febrero 2011 en el enlace: http://www.timba.com/artist_pages/403?lang=es-ES