

Luis Sirimarco  
**blues-jazz**  
PIANO

RICORDI



Más de 60 frases  
para Blues y Jazz

Boogie Woogie

Recursos de  
acompañamiento

Stride

Ragtime

Los principios  
del Jazz

*Luis Sirimarco*  
**blues-jazz**  
PIANO

---

## RICORDI

Más de 60 frases  
para Blues y Jazz

Boogie Woogie

Recursos de  
acompañamiento

Stride

Ragtime

Los principios  
del Jazz

<b>Prólogo</b>	5
<b>Ragtime</b>	7
Características de la melodía	8
Características del acompañamiento	9
Armonías típicas del ragtime	10
Curiosidades del ragtime	12
Scott Joplin, el rey del ragtime	12
Decadencia	13
<b>Blues</b>	15
Comparación entre blues y ragtime	15
Frasas con la escala básica de blues	15
Frasas con la escala completa de blues	18
Frasas con la escala completa de blues armonizada por terceras	20
Frasas con la escala completa de blues armonizada por sextas	22
Temas aplicando las frases estudiadas	23
Finales y cierres de frases	29
W.C. Handy, ¿"padre del blues"?	30
<b>Jazz en el piano</b>	31
"Jelly Roll" Morton, ¿"padre del jazz"?	31
James P. Johnson, padre del stride-piano	32
Stride-Piano	34
Ejercicios para dominar el Stride	38
Fats Waller	40
Armonías típicas del jazz temprano	41
Aplicación del stride a las armonías dadas	42
Combinación del stride con las bases de Boogie Woogie	44
<b>Acompañamientos</b>	47
Acompañamiento de cantantes o instrumentos melódicos	47
<b>Nueva Orleans</b>	49
Nueva Orleans	49
Earl Hines	51

Cuando una persona se quiere acercar al estudio del piano en el Jazz, los profesores comienzan a enseñar a partir de los músicos considerados modernos y casi siempre, el punto de partida es **Bill Evans**, no siendo esta mala. Pero, hacer conocer los primeros recursos que se usaron en el piano, ayuda a entender un poco más la música popular de los negros.

Puede decirse que acabo de explicar lo de mi experiencia personal. Yo estudiaba a músicos como **Bill Evans, Herbie Hancock y Oscar Peterson** y de golpe me aparece la oportunidad de tocar en la **Antigua Jazz Band**, una orquesta dedicada a interpretar Jazz Tradicional negro de los años 20 y 30, lo que me obligó a retroceder en el tiempo y a estudiar y escuchar la música de esa época. Descubrí los primeros **Ragtimes y Blues**, músicos como **Louis Armstrong y Duke Ellington**, conjuntos como los **Hot Five** y la **Creole Jazz Band**. Esto me ayudó a entender la esencia de esta música y a escucharla de otra forma.

La Pregunta y Respuesta son el alma de todas las expresiones musicales negroamericanas, así como la conversación y la exacta integración de los instrumentos durante una improvisación y el respeto por el solista, tal cual ocurre desde los primeros conjuntos de principios de siglo, hasta llegar al **Rap** actual, pasando por estilos como el **Free Jazz** y el **Funk**.

Esta es la finalidad de este libro: explicar los primeros movimientos musicales negros en el piano (para poder entender los actuales) comenzando por el **Ragtime**, viendo formas melódicas, rítmicas, de acompañamiento, y a los principales exponentes del estilo.

Asimismo, se retoma el estudio del **Blues**, hecho en mi libro **Introducción al Blues**, con comparaciones entre las dos formas musicales, y un compendio de más de sesenta frases sobre las escalas de **Blues**, que se vuelcan en tres temas.

Estudiar el Stride, como principal recurso de acompañamiento de la primera época del Jazz, nos lleva a conocer a "**Jelly Roll**" **Morton** y a **James P. Johnson**, precursores dentro del Piano de Jazz.

Podremos encontrar ideas para mezclar las bases de **Boogie Woogie** con el Stride, cómo acompañar una línea melódica de un **Blues** y una breve reseña histórica y geográfica acerca de los instrumentos más del **Jazz de Nueva Orleans**.

En síntesis, este libro trata de dar algunos de los recursos que se usaron en el campo de música.

*Luis Sirimarco*

A fines del siglo XIX nace un estilo de música negra opuesta a lo que el hombre de color acostumbraba a tocar para esa época.

Antes de analizar esta nueva forma musical situémonos un poco en el ambiente musical negro de ese tiempo.

Ya se había logrado la libertad, por lo cual tenían la posibilidad de reunirse frecuentemente. En esas reuniones se bailaba incansablemente al ritmo de la música, que se ejecutaba con instrumentos comunes, como el violín, el banjo y la corneta, o también con instrumentos caseros como el *kazoo*, la *tabla de lavar*, el *peine* o el *washtub bass- tina bajo*. (Recordemos que el primer contacto del negro con los instrumentos europeos fue durante la guerra de secesión, que los recogían luego de las batallas, principalmente las cornetas, o los compraban en remates por muy poco dinero.)

Obviamente la música que se ejecutaba mantenía las influencias africanas, pero no olvidemos que el negro ya se había familiarizado con las *polkas*, *cuadrillas* y otros estilos de origen francés y anglosajón los cuales volcaba en sus interpretaciones.

Como características africanas mantenían el acompañamiento mediante las palmas y el zapateo, el ritmo suelto y cambiante, la repetición incesante de palabras, los patrones rítmicos y melódicos, no se regían de una armonía en las primeras épocas, pero con el correr del tiempo y con la asimilación de las culturas europeas fueron tomando la armonía de tres acordes (Tónica, Subdominante y Dominante), elementos que luego derivarían en el *Blues*. (estudiado en **Introducción al Blues**, Ed. Ricordi).

Más o menos esta era la situación musical del negro hacia fines del siglo XIX, donde aparece el *Ragtime*, que es una música compuesta para piano, escrita, que debía tocarse como el autor lo había creado, echando por tierra muchas de las características de la música negra.

Con la aparición de esta nueva forma, se puede hacer una división musical. Con el *Ragtime* comienzan a generarse las primeras formas del *Jazz Primitivo*, mientras que el *Blues* sigue su marcha (Aunque en algún momento el *Jazz* necesita nutrirse del *Blues*.)

El origen del *Ragtime* difiere según los autores. Para algunos, deriva directamente de las interpretaciones de los negros en dúos o tríos de banjo, en los cuales uno hacía la base, y los otros dos tocaban la melodía, que eran frases sumamente rítmicas y muy sincopadas (el tipo de síncopa que se usaba provenía del acompañamiento en los bailes mediante el batir de palmas). El banjo que hacía la base tocaba marcando todos los tiempos aunque a veces se *largaba a improvisar*, pero siempre dependiendo de las frases principales de la melodía.

Como en el *Blues*, estos conceptos fueron trasladados al piano. (Los *Blues en Piano* descienden directamente de los tocados a dos o más guitarras.)

Esta música está altamente influenciada por la música europea.

Se considera al *Ragtime* como la expresión musical negra con la menor cantidad de componentes africanos.

Según **John Storn Roberts**, "El *Ragtime* era la obra de los músicos que conocían muy bien los rasgos europeos".

Otros investigadores aseguran que se desarrolló en el Medio Oeste, más precisamente en la ciudad de Sedalia, lugar de trabajo de **Scott Joplin**, máximo exponente del estilo.

En esta ciudad era muy común que las bandas callejeras interpretaran *Marchas*, las que fueron asimiladas por los músicos de color, siendo éstas una de las influencias principales del *Ragtime*.

A continuación vamos a citar algunas similitudes entre el *Ragtime* y las *Marchas*:

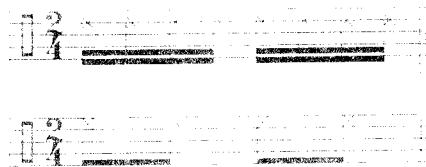
- Los primeros *Rag* (abreviatura de *Ragtime*), eran llamados *Marchas*.
- En las partituras de *Ragtime* se indica que se deben tocar en "Tempo di Marcha" o en "Slow March Time".
- Los *Rags* y las *Marchas* están es con pas de 2/4.
- Ambos se dividen en tres partes, en su mayoría, bien diferenciadas por modulaciones al cuarto grado.
- Similitud en la repetición de las partes.
- La armonía de los *Rags* proviene de las formas europeas, como las marchas y las canciones francesas (Baile popular francés muy común en América, sobre todo en Nueva Orleans).

En lo que se refiere a la melodía de los *Ragtime*s, es donde se encuentran los rasgos más interesantes, también los africanos.

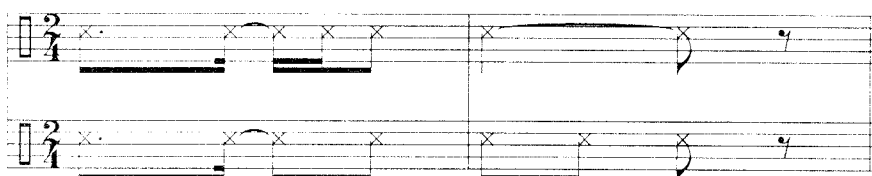
Era sumamente rítmica y sincopada siguiendo algunos esquemas bien diferenciados, en el libro publicado por **Scott Joplin** en su *School of Ragtime*, que eran ejercicios en los que explicaba algunos secretos del estilo.

## CARACTERÍSTICAS DE LA MELODÍA

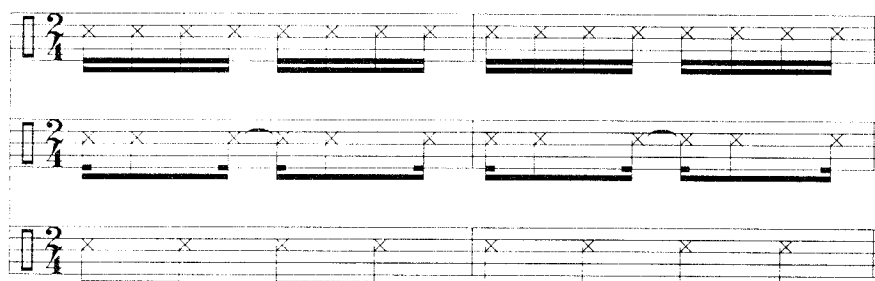
Seguidamente veremos algunas figuras rítmicas típicas en las melodías de los *Rags*:



El esquema anterior es la base de los que siguen, ya que eliminando notas o ligaduras se obtienen las sincopas; las figuras del pentagrama de abajo representa el acompañamiento de la mano izquierda:



Para entender estos esquemas es mejor estudiarlos poniendo las semicorcheas arriba y ver cuáles se tocan y cuáles no, como en el siguiente ejemplo. (De esta forma explica **Joplin** en su *School of Ragtime* las síncopas más comunes, pero pone como ejemplo fragmentos de sus propios temas.)



En las melodías del *Ragtime* abundan las terceras y la octavas, estas formas de notas dobles se usaban en los momentos en que hay síncopa, para que resalten de las notas a tierra.



## CARACTERÍSTICAS DEL ACOMPAÑAMIENTO

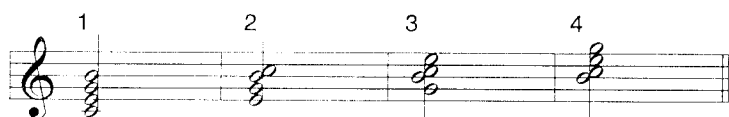
En lo se refiere al acompañamiento, son recursos extraídos de la música europea. (Los negros dedicados al *Rag* tenían una buena formación musical, porque eran de otra extracción social, que los diferenciaba de los dedicados al *Blues*, estudiado en **Introducción al Blues**).

El principal recurso de acompañamiento es el llamado Bajo/Acorde, que se lo encuentra en gran cantidad de composiciones clásicas, pero sobre todo en el Vals.



También se usaba tocar el acorde en posición fundamental o invertido. (Se llama acorde invertido cuando no se encuentra en la posición fundamental: Tónica, Tercera, Quinta, Séptima.)

En el siguiente ejemplo vemos las inversiones; en el primer compás está la posición fundamental, en el segundo, la primera inversión, en el tercero, la segunda inversión, y en el cuarto, la tercera inversión.



El gráfico que sigue muestra un uso de los acordes estudiados en el *Rag*.



Era frecuente el uso de octavas en la mano izquierda, para reforzar los bajos antes del acorde.



O para enlazar el cambio de acorde, como en el próximo ejemplo, que pasa de F, en el primer compás, a D7 en el segundo.



Todas estas características son vistas en forma superficial, ya que en otros capítulos se desarrollarán, pero ya no como *Ragtime* sino como elementos que el *Piano de Jazz* absorbió de este estilo.

No es el objetivo de este libro estudiar las bases específicas del *Ragtime*, ya que es una música escrita y tal vez el análisis correcto sea desde un punto de vista compositivo, mientras que la finalidad de este estudio está orientado hacia las ideas de improvisación. Debe tomarse al *Ragtime* como uno de los pilares que luego construirían el *Jazz*, por lo tanto trataremos de encontrar los puntos en común.

## ARMONÍAS TÍPICAS DEL RAGTIME

Seguidamente veremos algunas de las formas armónicas en las que se movía el *Rag*.

Secuencia N° 1:

/ V7 / V7 / I / I / V / V / I / I /  
/ V / V / I / I / VI7 / II / II7 V / I /

Secuencia N° 2:

/ IV / IV / II / II / V / V / #II° / I /  
/ IV / IV / I / I / IV / II / II7 V / I /

Secuencia N° 3:

/ V / V / I / I / V / V / IV / I /  
/ V / V / I / I / IV / IV I7 / II7 V / I /



Las armonías anteriores fueron extraídas de una de las partes que componen un *Rag*.

Se componen de dieciséis compases cada una, y podemos hallar otras similitudes en la parte armónica, como que ninguna empieza en la tónica, y las resoluciones son muy parecidas entre sí.

En el siguiente ejemplo se resumen las características del estilo tomando una de las armonías, en este caso la N° 1 para agregarle una melodía, teniendo en cuenta todos los puntos que vimos anteriormente.

Para el armado de la melodía se usaron octavas para resaltar las síncopas y también intervalos de tercera, con el mismo objetivo, en los compases cuatro y cinco.

Con respecto al acompañamiento, se tomó como principal recurso el de Bajo/Acorde, en la mayoría de los casos se toca la Tónica y el Acorde o Quinta-Acorde, pero los compositores varían estas notas para no repetir las con la melodía de la mano derecha, como se ve en el cuarto compás.

## CURIOSIDADES DEL RAGTIME

Como su origen, la procedencia del término "*Ragtime*" varía según los investigadores.

Para algunos, proviene de que las sincopas y adelantos rítmicos del nuevo estilo que, al ser interpretado, por el banjo, sonaba "rasgado", o "desgarrado", de donde se originaría el nombre de esta forma musical.

Para otros, proviene de tocar en "Ragged Time", esta era la forma corriente de llamar a la sincopa a fines del siglo XIX.

Otra versión es que proviene del término "harapos" ("Rag" en inglés) ya que los que lo bailaban eran los "Chicos Harapientos". Es que llevo que a la hora del baile se la llamara *Ragtime* o *Minstrel del Harapo*.

El *Ragtime* fue tomando forma en las reuniones de los negros donde, por los general, era tocado al piano que era el lugar de reunión habitual en piano.

No se puede fijar la fecha para el nacimiento del *Rag*, se lo puede situar en la última década del siglo XIX donde los músicos nómadas (músicos que viajaban de un lugar a otro tocando por poco dinero o en la comida, su que era el río Mississippi) ya tocaban melodías similares a las del *Ragtime*.

Hacia fines de 1892, **Tony Jackson**, pianista de Nueva Orleans, compuso el "*Michigan Waters*", que según algunos investigadores tenía mucha similitud con el nuevo estilo.

En 1893 aparece por primera vez impresa la palabra "*Ragtime*" en la partitura de tema "*Ma Ragtime Baby*" compuesto por **Fred Stone**.

En 1897 se publica el primer *Rag* verdadero "*Mississippi Rag*", registrado por el director de orquesta blanco **William Krell**.

El primer músico negro en registrar esta música fue **Tom Turpin**, amigo de **Scott Joplin**, el "Harlem Rag", en diciembre de 1897. En el mismo año, pero en meses anteriores, **Joplin** compone su primer *Rag*, el "*Original Rag*".

## SCOTT JOPLIN, EL REY DEL RAGTIME

**Scott Joplin** es el máximo exponente del estilo, algunos lo consideran su creador y, gracias a sus composiciones, el *Ragtime* pasó a la inmortalidad.

**Joplin** nació en Texarkana en 1868.

Creció manteniendo los *Spiritus* (condiciones de trabajo y condiciones físicas que interpretaban) los negros. Además tuvo la influencia de su padre que tocaba el violín y de su madre que interpretaba canciones y canciones.

Tempranamente mostró sus condiciones musicales que atrajo la atención de sus maestros. Su primera profesora fue **Mag Washington** y luego **J. C. Johnson**, que lo introdujo en la música clásica europea. Además de este tipo de obras interpretaba baladas sentimentales y, sobre todo, marchas. Con el tiempo comenzaría a experimentar con melodías propias.

Sus primeras experiencias fueron en las reuniones sociales organizadas por la iglesia, tocando el piano, además de formar un grupo coral, y de a poco fue haciéndose popular en Texarkana.

A los veinte años deja su pueblo para probar fortuna como músico viajero, trabajando en los *Medical Shows* (Vendedores ambulantes de medicamentos, los cuales para atraer a la gente de color tenían a un intérprete de su música) o en los *Minstrels* (Compañías de espectáculos cómicos y musicales, que también usaban músicos para atraer a la gente de color).

Alrededor de 1890 se instaló en St. Louis, tocando en tabernas y burdeles; además logró editar dos canciones suyas.

Más adelante escoge Sedalia como centro de operaciones, ya que las raíces del Rag estaban más arraigadas allí que en otros lugares. Trabajó allí, estuvo a la cabeza de un grupo de jóvenes que eran sus aprendices. Logró editar el "Maple Leaf Rag" (Hojas de la Hoja de Arce) en la empresa de **John Stark**. Luego de esperar unos años, el éxito de esta obra lo consagró y se lo consagró como "El Rey de los Compositores de Ragtime". Por esto, en 1901 vuelve a St. Louis donde ya era un compositor de renombre.

En esta ciudad encuentra un ambiente musical lleno de jóvenes que querían desafiarlo en improvisación; interpretaban sus obras, lo cual a **Joplin** no le gustaba, ya que era muy orgulloso y una derrota podía dejarlo mal por eso. Esto lo llevó a alejarse de este ambiente y se dedicó a componer y a enseñar.

En esta época escribió más temas registro, entre ellos "The Entertainer", comenzó a poner en las portadas de sus ediciones "no aprisa", poniéndose en contra de las nuevas tendencias.

En esta época también de los primeros borradores de "Un Invitado de Honor", su ópera en tiempo de Rag.

En 1903 se marcha de St. Louis en gira, presentando su obra, la cual fue un fracaso.

Luego de esta experiencia alterna entre St. Louis y Sedalia, y en este período compone una de sus obras más logradas, "The Cascades".

Pasa por una etapa poco fructífera y decide marcharse a Nueva York en 1907, donde vuelve a publicar un buen número de piezas.

En 1908 comienza a escribir su segunda ópera, "Treemonisha".

1909 es el año de publicación de varias obras, entre las que se destacan "Solace" y "Euphonic Sound".

Las ventas de sus publicaciones comienzan a decaer debido a las imitaciones comerciales, lo que lo lleva a tener que viajar nuevamente para poder mantenerse.

En 1910, luego de las negativas de las editoras, consigue el dinero y logra editar "Treemonisha-Opera en Tres Actos".

La ópera tuvo una buena crítica y hubo varios intentos de estrenarla, pero todos se vieron frustrados y Joplin se hundió en una profunda depresión.

Comienza a mostrar síntomas de la enfermedad y debido a su mala salud comienza a perder peso y su creatividad disminuye y su obra se vuelve cada vez más triste y melancólica. Comienza a escribir más piezas para piano.

En 1912 comienza a escribir su tercera ópera, "The Lamplighter", pero nunca se pudo estrenar por la salud.

Los compositores de Ragtime más importantes, después de Joplin, fueron **James Scott**, **Louis Chauvin** y **Joseph Lamb**, todos ellos fueron aconsejados, ayudados, protegidos y presentados a las editoriales por el mismo **Joplin**, quien mostraba mucho interés en los nuevos valores.

Otros autores importantes: **Tom Turpin**, "Plunk" **Henry Johnson** y **John Seymour**.

## DECADENCIA

El Rag fue pasando de moda debido a varios motivos, uno de los cuales fueron las imitaciones comerciales, que fueron desdibujando el espíritu de esta música, generándose así una nueva forma mucho más fácil de asimilar. Obviamente estas imitaciones eran hechas por músicos blancos, hecho que se repetirá siempre en la historia de la música negra cada vez que surja una nueva tendencia.

"Qué podemos hacer nosotros? Hemos de seguir incesantemente inventando algo nuevo. Cuando lo hayamos conseguido vendrán los blancos y nos lo quitarán, y tendremos que volver a empezar."

Es lo único que nos queda: se diría que somos una presa fácil de los cazadores." (Texto extraído del libro "Free Jazz/ Black Power", de Charles-Comolli.)

Si bien el Rag era la suma de varios elementos de la música africana, que fueron detallados en puntos anteriores, desechó uno de los africanismos más importantes: la improvisación.

Otro elemento que contribuyó a la decadencia del *Rag* fue que las nuevas tendencias musicales se dedicaron, en un primer momento, a acelerar las composiciones de *Rag*, pero luego le comenzaron a agregar partes improvisadas. Esto mostraba que el *Ragtime* no era la forma adecuada para la creación afroamericana, que en su mayoría era fruto de la espontaneidad.

Los nuevos músicos también componían sus propio temas, que si bien tenían forma de *Ragtime*, eran mucho más flexibles, más libres en lo rítmico y en lo interpretativo, (recordemos que el *Ragtime Clásico* se debía tocar como estaba escrito).

Esta flexibilidad no se daba como un desarrollo del estilo, sino que se estaba generando una nueva música que luego se llamaría *Jazz*.

El músico más importante de esta nueva camada, y que se lo puede considerar como el punto de unión entre el *Ragtime* y el *Jazz*, es "**Jelly Roll**" **Morton**, quien desarrolló más la técnica de la mano izquierda, además de la síncopa, creando polirritmias más complejas.

Hacia fines de la primera década del siglo XX se perfilaban dos tendencias bien diferenciadas en lo que sería el *Piano de Jazz*.

- Una derivada del *Ragtime*, que se caracterizaría en el acompañamiento de la mano izquierda, Bajo/Acorde.
- Otra proveniente del Blues en guitarra, el *Boogie Woogie* o *Barrelhouse Blues*. (Se llamaba *Barrelhouse* a un tugurio o salón barato. En el *Jazz* se denominaba así a la música que se ejecutaba en estos lugares).

## COMPARACIÓN ENTRE BLUES Y RAGTIME

La evolución del *Piano en el Blues* fue estudiada a fondo en **Introducción al Blues**, no obstante, recordaremos algunos detalles, para compararlo con el *Ragtime*.

Los negros dedicados al *Blues* tuvieron casi las mismas influencias que sus hermanos volcados al *Ragtime*:

- *Canciones de trabajo (Work Songs)*.
- *Spirituals*.
- Elementos de la música europea.

La principal diferencia entre los músicos de *Ragtime* y los de *Blues*, es que los primeros tuvieron acceso a algún tipo de educación social y musical, cercana a la europea, y el estilo se desarrolló casi exclusivamente en el piano y, más tarde, se volcó a pequeños grupos y orquestas. Se fue haciendo popular en un ambiente de pueblo o de pequeñas ciudades, donde era muy común que en las casas de familia de clase media hubiera un piano.

En cambio en el *Blues* su principal instrumento, en los comienzos, fue la guitarra y su lugar de desarrollo fueron los campos del Sur de EE.UU. Su primera forma fue el *Blues Rural* o *Country Blues*.

Según algunos historiadores, cuando el *Ragtime* tomaba forma, a principios de la última década del siglo XIX, comenzaron a volcarse los primeros *Blues* en el piano.

Los *Blues* en piano fueron tomando forma gracias a los músicos nómades, que en sus viajes en busca de trabajo, tenían la oportunidad de escuchar las diferentes tendencias musicales y, ocasionalmente, tenían acceso a algún piano en el que mostraban sus experiencias.

El *Blues* fue, de los dos estilos, el que mantuvo más componentes africanos:

- Repetición de frases.
- Llamada y Respuesta.
- Síncopa.
- Improvisación.
- La voz.

## FRASES CON LA ESCALA BÁSICA DE BLUES

Las formas de armar los temas y los solos fueron explicados en **Introducción al Blues**. Para continuar con este estudio haremos un compendio de frases para la mano derecha.

Para tener en cuenta:

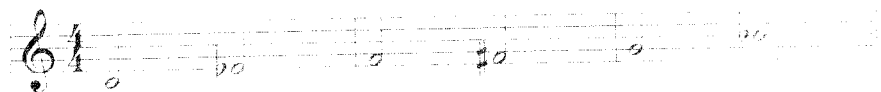
*El Pianista de Jazz* debe tener una pulsación fuerte, esto no quiere decir que el piano se deba golpear, sino que los dedos deben bajar con peso, como un martillo.

Un buen ejercicio es colocar la mano sobre cinco notas:



Se deben bajar los dedos de a uno, sin que ninguno de los otros deje de apoyarse en la nota que corresponda.

Recordemos, antes, la *Escala Básica de Blues*.



Las frases se presentan primero en la tonalidad de C, y al lado se transporta la misma frase a otra tonalidad. Si bien los *Boogie Woogie* se encuentran en tonalidades como C, F, Bb, Eb, G, el estudio de la escala en otras tonalidades sirve para más adelante recrear un estilo basado en frases de *Blues*, pero empleadas en armonías que no son de *Blues*. Con esta forma de tocar se puede identificar a **Earl Hines** y **Oscar Peterson**, entre otros.

Frase 1 Musical notation for Frase 1 in C major. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A G7 chord is indicated above the final measure.

Frase 2 Musical notation for Frase 2 in C major. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A B chord is indicated above the final measure.

Frase 3 Musical notation for Frase 3 in C major. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. An Eb7 chord is indicated above the final measure.

Frase 4 Musical notation for Frase 4 in C major. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. An F chord is indicated above the final measure.

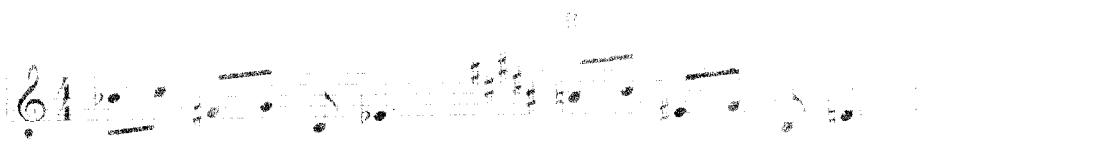
Frase 5 Musical notation for Frase 5 in C major. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A Gb7 chord is indicated above the final measure.


Frase 6 Musical notation for Frase 6 in C major. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A G chord is indicated above the final measure.

Frase 7 Musical notation for Frase 7 in C major. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. An Ab7 chord is indicated above the final measure.

Frase 8 Musical notation for Frase 8 in C major. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. An A chord is indicated above the final measure.

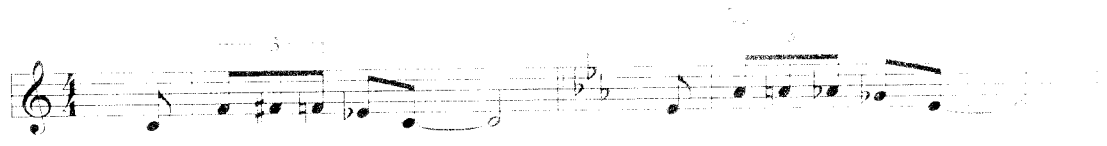
Frase 9 Musical notation for Frase 9 in C major. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A Bb7 chord is indicated above the final measure.

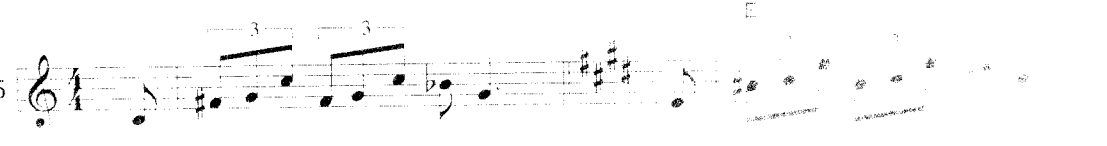
Frase 10  Musical notation for Frase 10, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes and a final chord marked with the letter 'B'.

Frase 11  Musical notation for Frase 11, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes and a final chord marked with the letter 'E'.

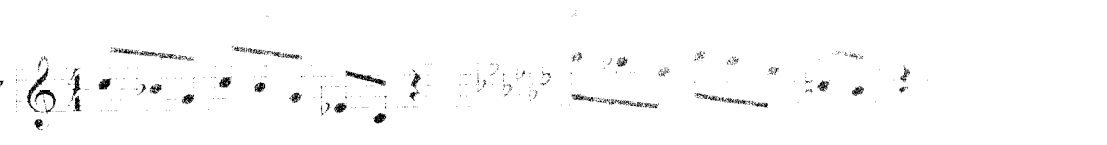
Frase 12  Musical notation for Frase 12, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes and a final chord marked with the letter 'D'.

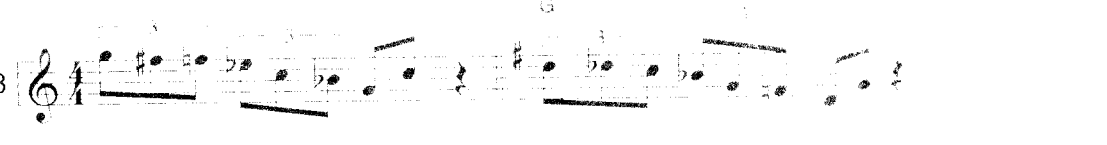
Frase 13  Musical notation for Frase 13, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes and a final chord marked with the letter 'C'.

Frase 14  Musical notation for Frase 14, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes and a final chord marked with the letter 'B'.

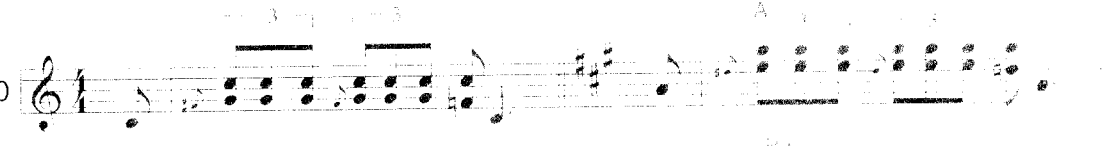
Frase 15  Musical notation for Frase 15, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody includes two triplet markings over eighth notes and a final chord marked with the letter 'E'.

Frase 16  Musical notation for Frase 16, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes and a final chord marked with the letter 'D'.

Frase 17  Musical notation for Frase 17, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes and a final chord marked with the letter 'A'.

Frase 18  Musical notation for Frase 18, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes and a final chord marked with the letter 'G'.

Frase 19  Musical notation for Frase 19, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes and a final chord marked with the letter 'A'.

Frase 20  Musical notation for Frase 20, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody includes two triplet markings over eighth notes and a final chord marked with the letter 'A'.

Frase 21  Musical notation for Frase 21, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody includes two triplet markings over eighth notes and a final chord marked with the letter 'B'.

El objetivo de este compendio de frases no es copiar tal cual, sino tratar de transformar los ejemplos en motivos propios.

Dentro del mismo compendio encontrarán frases que son transformaciones de otras anteriores, como sucede en los ejemplos 13 y 14, (el primero está escrito en corcheas, en cambio al segundo, para cambiar la frase, a las mismas notas se le agrega un tresillo).

Recordemos el tema de acentuaciones en el Jazz. Se deben acentuar los tiempos considerados débiles por la música occidental.

Acentos en corcheas:



Acentos en tresillos: se acentúa la última nota del grupo de tres.



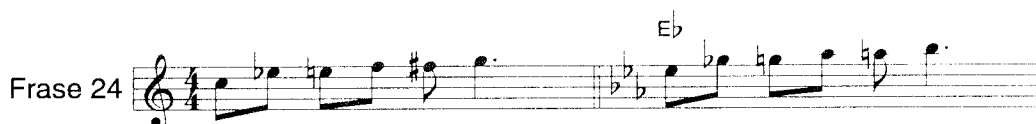
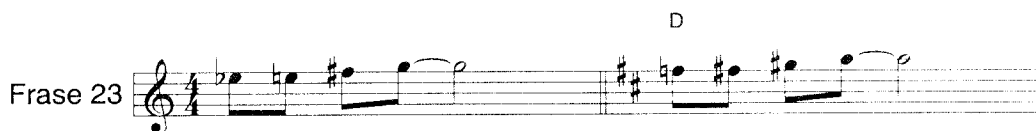
Hay que señalar también la interpretación de las corcheas, ya que no se tocan en la forma clásica, sino que se aproximan a lo que figura en el siguiente ejemplo, llevando el nombre de *Corchea Jazz* o *Corchea Swing*.



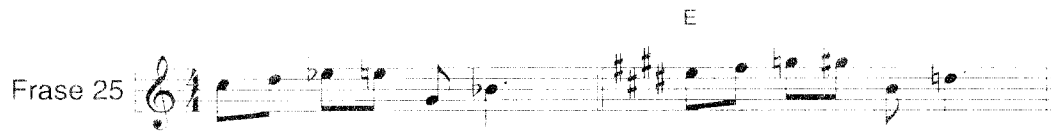
En toda partitura de *Jazz*, por lo general, vienen escritas en corcheas comunes, pero se sobreentiende que se deben tocar como en el ejemplo anterior.

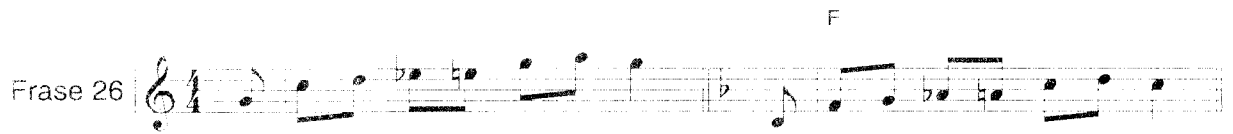
## FRASES CON LA ESCALA COMPLETA DE BLUES

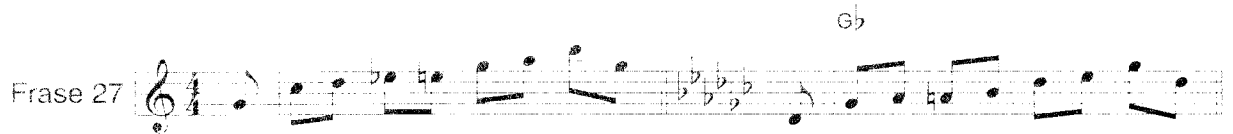
Siguiendo con el compendio de frases, continuaremos con motivos armados con la *Escala Completa de Blues*.

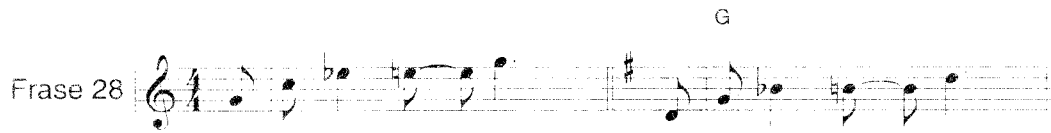


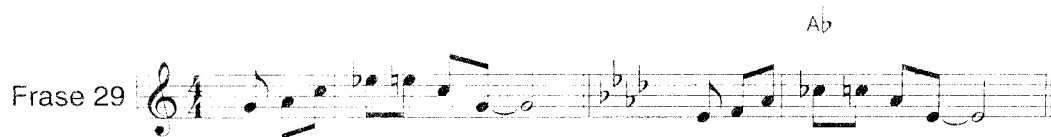


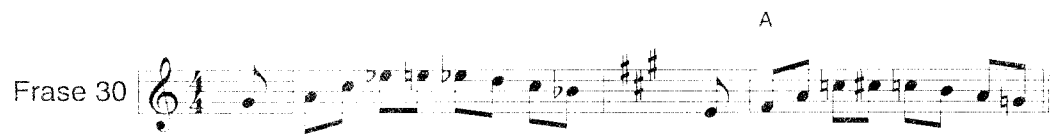
Frase 25 

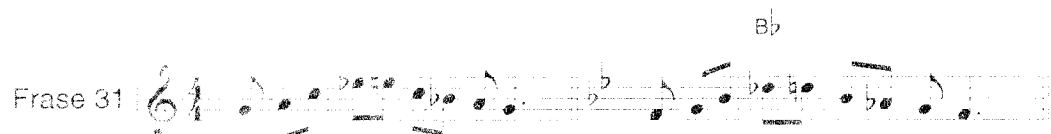
Frase 26 

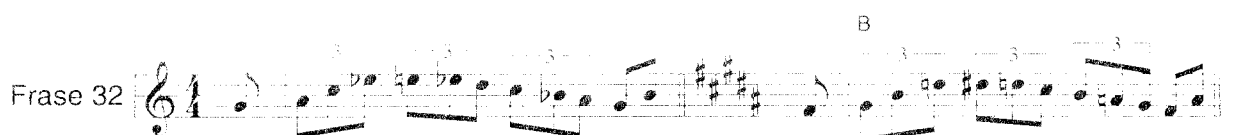
Frase 27 

Frase 28 

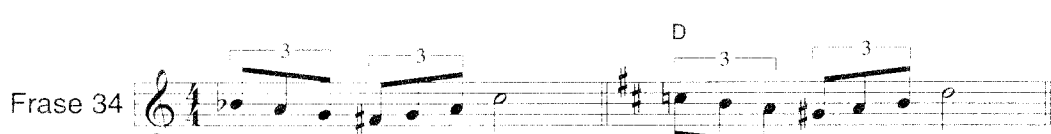
Frase 29 

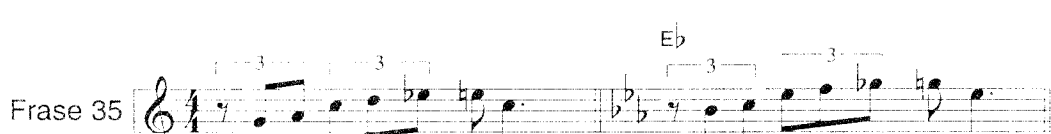
Frase 30 

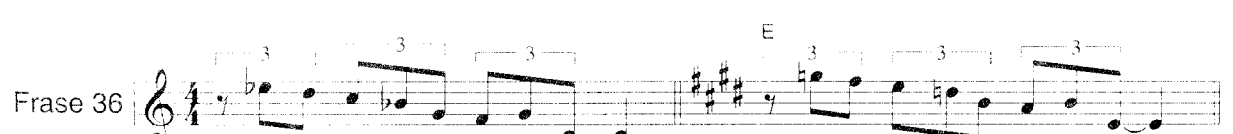
Frase 31 

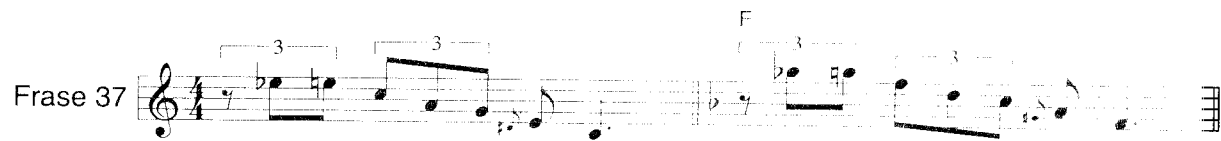
Frase 32 


Frase 33 

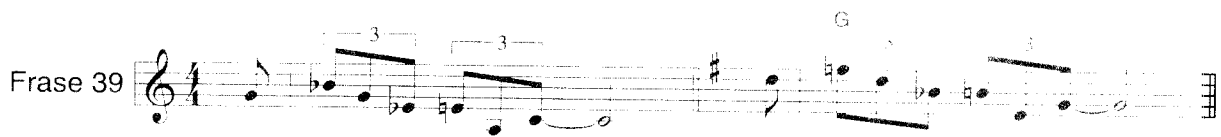
Frase 34 

Frase 35 

Frase 36 

Frase 37 

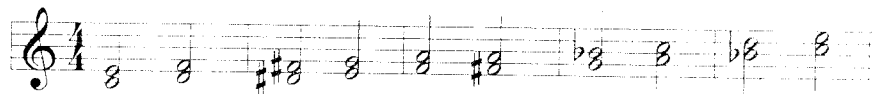
Frase 38 

Frase 39 

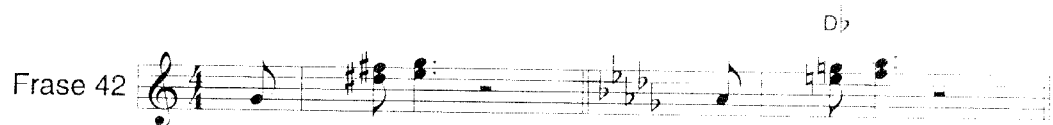
Frase 40 

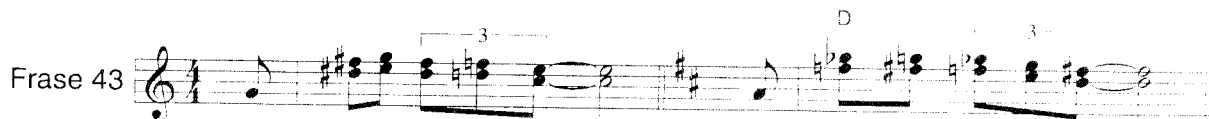
Frase 41 

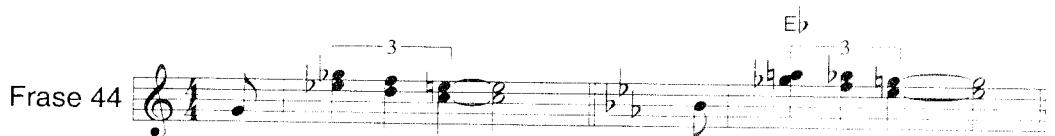
## FRASES CON LA ESCALA COMPLETA DE BLUES ARMONIZADA POR TERCERAS

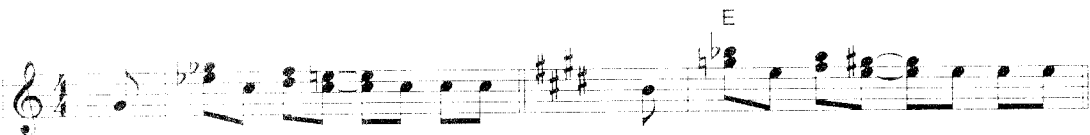


La tercera menor que forma F#-A, puede eliminarse pasando directo a la que forman G y Bb. Queda libre a la imaginación del intérprete.

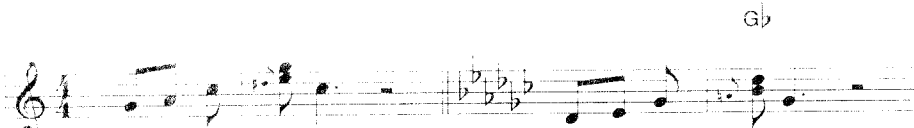
Frase 42 

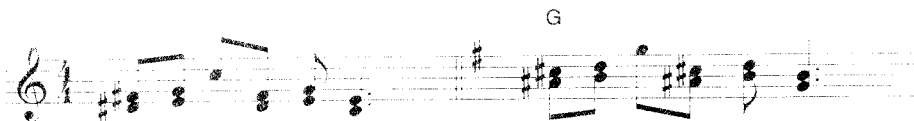
Frase 43 

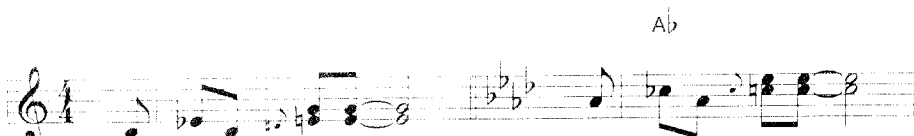
Frase 44 

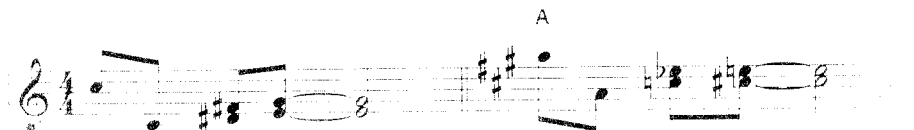
Frase 45  E


Frase 46  F

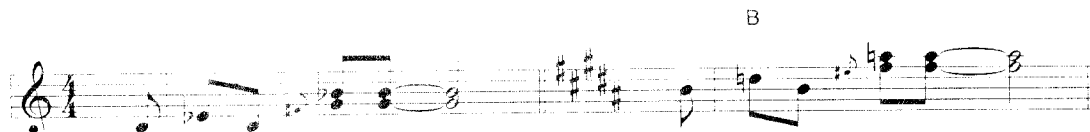
Frase 47  G $\flat$

Frase 48  G

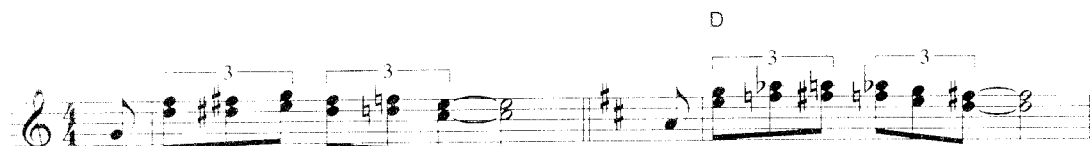
Frase 49  A $\flat$

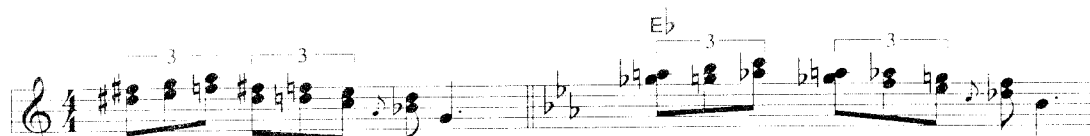
Frase 50  A

Frase 51  B $\flat$

Frase 52  B

Frase 53  D $\flat$

Frase 54  D

Frase 55  E $\flat$

Frase 56 

Frase 57 

Frase 58 

Frase 59 

Frase 60 

Frase 61 

## FRASES CON LA ESCALA COMPLETA DE BLUES ARMONIZADA POR SEXTAS

Otro recurso para armar motivos es usar las terceras, pero invertidas, o sea transformarlas en sextas. En el ejemplo siguiente vemos las sextas, y debajo las terceras que ya usamos con la *Escala Completa de Blues*.

Frase 62 

Frase 63 

Frase 64 

## TEMAS APLICANDO LAS FRASES ESTUDIADAS

Luego de ver el compendio de frases, las aplicaremos en la composición de algunos temas.

Obviamente estos temas están armados sobre las *Secuencia de Blues*, y las bases de acompañamiento fueron tomadas del compendio que está en **Introducción al Blues**.

### Tema I: Nabel Blues

Measures 1-4 of the piece. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The treble clef part features a series of chords and melodic lines, including a prominent eighth-note pattern in the first measure.

Measures 5-8 of the piece. The bass line continues with the eighth-note pattern. The treble clef part shows a continuation of the melodic and harmonic ideas, with some chords held for longer durations.

Measures 9-12 of the piece. The bass line remains consistent. The treble clef part introduces some new chordal textures and melodic phrasing.

Measures 13-16 of the piece. The bass line continues. The treble clef part features a more active melodic line with eighth-note runs.

Measures 17-20 of the piece. The bass line continues. The treble clef part concludes the phrase with a final melodic flourish and a sustained chord.

21

System 1: Measures 21-24. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

25

System 2: Measures 25-28. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand features block chords and melodic fragments, with the left hand continuing the eighth-note accompaniment.

29

System 3: Measures 29-32. Treble clef, key signature of one flat (Bb). The right hand has a more active melodic line, and the left hand continues the eighth-note accompaniment.

33

System 4: Measures 33-36. Treble clef, key signature of one flat (Bb). The right hand continues with a melodic line, and the left hand continues the eighth-note accompaniment.

Musical score system 1, measures 21-24. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 21 starts with a treble staff chord and a bass staff eighth-note pattern. Measures 22-24 feature complex rhythmic patterns in the treble staff, including triplets and a quintuplet, while the bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

Musical score system 2, measures 25-28. The system consists of two staves. The treble staff features chords and melodic lines, while the bass staff maintains a consistent eighth-note accompaniment. The key signature remains one flat.

Musical score system 3, measures 29-32. The system consists of two staves. The treble staff has chords and melodic fragments, and the bass staff continues the eighth-note accompaniment. The key signature remains one flat.

Musical score system 4, measures 33-36. The system consists of two staves. Measures 33-34 show chords in the treble and eighth notes in the bass. Measures 35-36 feature a triplet and a quintuplet in the treble staff, with the bass staff continuing the accompaniment. The key signature remains one flat.

Musical score system 5, measures 37-40. The system consists of two staves. Measure 37 is marked "1º vez" and measure 38 is marked "2º vez", indicating a first and second ending. The treble staff has chords and melodic lines, and the bass staff continues the eighth-note accompaniment. The key signature remains one flat.

Tema III: M. I. A. Blues

Measures 1-4 of the piece. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a bluesy melody with slurs and ties, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

Measures 5-8. The right hand continues the melodic line with some chordal textures, and the left hand maintains the rhythmic accompaniment.

Measures 9-12. A fermata is placed over the first measure of this system. The right hand has a more active melodic line with slurs, and the left hand continues the bass line.

Measures 13-16. The right hand features a complex melodic passage with many slurs and ties, and the left hand continues the bass line.

Measures 17-20. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand continues the bass line.



Musical score for measures 21-24. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 21 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a sequence of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measures 22 and 23 feature a five-fingered scale in the right hand, marked with a '5' above the notes. Measure 24 concludes with a whole note chord.

Musical score for measures 25-28. The right hand continues with a melodic line of eighth notes and chords, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 28 ends with a whole note chord.

Musical score for measures 29-32. The right hand features a melodic line with some grace notes and eighth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Measure 32 ends with a whole note chord.

Musical score for measures 33-35. The right hand has a melodic line with some grace notes and eighth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Measure 35 ends with a whole note chord.

Musical score for measures 36-38. Measure 36 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a sequence of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 37 features a second ending, marked '2ª vez' above the staff. Measure 38 concludes with a whole note chord.

Dentro de estos tres temas podemos encontrar frases tomadas del compendio, como, por citar algunas, los números 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48 y 61.

## FINALES Y CIERRES DE FRASES

Los finales, en la mayoría de los Blues, son de dos compases (se lo llama Simple, pero también hay finales de cuatro compases, usados en el *Jazz Tradicional*, llamados final Doble, que lo estudiaremos más adelante)

Los finales en los Blues comienzan a partir del compás once, en el que se ocupan los cuatro tiempos. En el número doce, que es en el que se cierra el tema, se tocan los tres primeros tiempos, siendo los dos primeros para acordes dominantes, el tercero para la tónica y el cuarto es un silencio. En los grupos de *Jazz Tradicional* este último tiempo es para un golpe de la batería, generalmente en el plato, que cierra definitivamente el tema.

La secuencia de acordes para el final (un acorde por tiempo) es:

(II7)  
- I - I7 - IV - #V7 / V - bII7 - I

El acorde entre paréntesis, II7, puede reemplazar al acorde #V7.

C    C7    F    A♭7    G7    D♭7    C

Este tipo de finales se hicieron comunes con las *Bandas de Blues* y de *Rock* de la década del '50, pero ya eran usadas en las primeras grabaciones de *Boogie Woogie*, y **Louis Armstrong** también recurría a ellas en temas de los **Hot Five**.

En cuanto al cierre de frases, son motivos que dan la idea de final, esto se puede ver en el tema **Nabel Blues**, en los compases dos y tres del segundo coro.

Este tipo de frases dura dos compases. La principal característica es que la frase del primer compás debe terminar en la cuarta y la tercera menor para resolverla en la tercera mayor y la tónica en el compás siguiente, como vemos en el ejemplo:

Estos motivos son precedidos por algunas frases que van en los tres tiempos libres del primer compás:



## W. C. HANDY, ¿“PADRE DEL BLUES”?

No se podría concluir este capítulo dedicado al *Blues*, sin mencionar a uno de los personajes importantes de la historia de esta música, el autodenominado “Padre del Blues”, **William Christopher Handy**.

Se destaca, no como instrumentista, sino como compositor. Además fue el primero en escribir y publicar partituras de *Blues*.

Nació en Alabama el 16-11-1873 y murió en Nueva York el 29-11-1958.

Su formación musical, siendo niño, fue contra su voluntad. Aprendió a tocar la trompeta y más tarde, ya adolescente, se unió a diversos conjuntos y *Minsirels*.

Se dedicó a escribir las canciones folklóricas que había escuchado en su niñez.

Alrededor de 1903 se trasladó a Memphis, donde compone un tema por encargo para el candidato a gobernador, el “Mr. Crump”, que en 1912 se transformaría en el “Memphis Blues”, una de sus composiciones más importantes, la cual lo lleva a gozar de cierta fama.

Otras obras de esa época fueron el “Yellow Dog Blues” y “Beale Street Blues”, siempre inspirados en los cantos populares negros.

En 1917 se queda ciego, pero igualmente sigue su actividad compositiva y encabeza algunas agrupaciones.

Conocido como “El Padre del Blues”, se hizo muy popular, y para su cumpleaños número sesenta se le ofreció un concierto en su honor.

En 1941 escribió su autobiografía, “Father of the Blues”, autodenominación que lo llevó a una famosa disputa con “**Jelly Roll**” Morton, quien también se adjudicaba su invención. Su tema más conocido es el “St. Louis Blues”, considerado por muchos como el “Himno del Jazz”, ya que nunca pasó de moda.

Como vimos en el capítulo del *Ragtime*, su fin llegó con las imitaciones comerciales y con las osadas interpretaciones de los nuevos músicos. entre estos, los dos más destacados fueron sin dudas “**Jelly Roll**”**Morton** y **James P. Johnson**.

## “**JELLY ROLL**” **MORTON**, ¿PADRE DEL JAZZ?

**Ferdinand Joseph La Menthe**, nombre original de “**Jelly Roll**” **Morton**, nació en Louisiana el 20-9-1885.

Se crió en su ciudad natal, en la cual había una gran mezcla cultural (franceses, cubanos, mexicanos, caribeños y españoles), asimilando y aprovechando la mayor cantidad de influencias.

Personaje sumamente fanfarrón, además de jugador de billar, de naipes y de ser un rufián, llegó a autoproclamarse “El inventor del *Jazz* y del *Blues*”, lo cual lo llevó al clásico entrevero con W. C. Handy, autoproclamado “Inventor del *Blues*”.

**Morton** firmaba sus cartas como “Vuestro ‘**Jelly Roll**’ **Morton** inventor del *Jazz* y los *Stomps*, artista de la Victor, el más grande inventor de motivos de *Jazz*”; esto deja a las claras su personalidad.

Los *Stomps* son un sinónimo de *Blues*, posee una connotación de ritmo pesado o fuertemente marcado, común en las composiciones de **Morton**.

Su apodo “**Jelly Roll**” (Rollito de Mermelada), de marcada referencia sexual, es muy probable que él mismo se lo hubiera colocado.

**Morton** dejó una gran cantidad de grabaciones y, entre ellas, un documento esencial que cubre toda la historia del *Jazz*, que son las realizadas para la Biblioteca del Congreso de la Universidad de Washington, donde sentado al piano, habla, cuenta anécdotas y las ilustra con música. Explica las influencias españolas, inglesas, africanas y otras, además, menciona un *Ragtime* con un estilo y luego lo toca hecho *Jazz*.

Antes de dedicarse al piano estudió guitarra española.

**Morton** era de descendencia francesa, su piel era más clara, y en Nueva Orleans, a este tipo de raza se lo llamaba “criollo”, no sólo por su color de piel, sino también por su bagaje cultural más refinado.

Debido a su mestizaje, los “criollos” consiguieron ubicarse en una posición pequeño-burguesa en la sociedad, lo que originó un problema racial con los negros. También lograron, gracias a su posición, una mejor educación.

Los músicos “criollos” eran elegantes y grandes técnicos, entre ellos, además de **Morton**, podemos citar a los cornetistas **Emmanuel Perez** y **Freddie Keppard**, y a los clarinetistas **Alphonse Picou** y **Lorenzo Tio**.

Volviendo a **Morton**, de adolescente frecuentaba el Barrio de Storyville, también llamado “El Distrito de las Luces Rojas”, donde había una cadena de casas de placer, las que brindaban bellas mujeres, bebidas y música de *Jazz*. El nombre se debe a que a estas casas se las identificaba con una luz roja en su entrada. **Morton** pronto se convirtió en uno de los pianistas más populares de los locales de mala fama.

Sus familiares lo invitaron a alejarse de Nueva Orleans, para que no frecuentara más los tugurios, pero **Morton** volvía una y otra vez a los locales de las luces rojas de Storyville.

Más tarde recorre Memphis, Texas y St. Louis con un grupo de *Minstrels*.

En 1923 graba sus primeras tomas, “Muddy Water Blues” y “Big Fat Ham”.

Abiertas las puertas de las grabadoras, alterna solos de piano con grupos integrados con los mejores exponentes de la escuela de Nueva Orleans.

Pero quizás sus mejores grabaciones fueron con los "Red Hot Peppers", en septiembre de 1929. El grupo estaba integrado por **George Mitchell**, en corneta, **Kid Ory**, en trombon, **Omer Simeon**, en clarinete, **Johnny St. Cyr**, en banjo, **Andrew Hilaire**, en batería y **John Lyndsay**, en bajo.

Tuvieron gran éxito en sus actuaciones en público, que tenía como punto de atracción, cantor, actor, líder y pianista a "**Jelly Roll**", quien para esta época había llegado a su madurez pianística. Logrando puntos altísimos de expresión, ejecución y fraseo, sobre todo en lo que se refiere a la sorpresa. Debido al éxito se trasladó a Nueva York en 1928.

En 1929 son víctimas de la quebra de Wall Street y de la crisis económica.

Comenzaban a ponerse de moda los grandes conjuntos que se consagrarían en el swing de la década del treinta, lo que llevó a la decadencia al pequeño grupo de **Morton**, por lo que decide probar suerte en Washington, pero no logra tener el éxito anterior.

Graba otros discos con diversas formaciones bajo el nombre de los "Red Hot Peppers".

En 1940 se dirige a Los Ángeles, donde muere el 10 de julio de 1941.

**Morton** es un personaje discutido dentro del **Jazz**, para algunos es un genio y para otros es un buen pianista muy sobredimensionado.

Tal vez la causa de la discusión es la forma de ser de "**Jelly Roll**", ya que a muchos no les gustaba sus habladerías de ser el mejor y el inventor de toda la música de **Jazz**.

El musicólogo Gunther Schuller lo califica como el primer gran compositor de la historia del **Jazz**.

El pianista **Willie "The Lion" Smith**, se hizo popular antes que **Morton**.

Su discípulo **Oscar Brown** comentó que cuando conoció a **Morton**, se dio cuenta que podía hacerle en su instrumento.

Estas son algunas opiniones acerca del pianista, pero la opinión más común es que **Morton** es uno de los pioneros del **Jazz** de Nueva Orleans y uno de los padres más importantes del **Jazz** y del **Blues**.

Compuso gran cantidad de temas, como "Black Bottom Stomp", "Dead Man Blues", "Grand Canyon", "Jelly Roll Blues", "Mr Jelly Lord", "Kansas City Stomp", "Shreveport Stomp", Wild "Man Blues", y "New Orleans Blues", entre muchísimos otros.

#### **Discografía:**

- New Orleans Memories (Comodore/Fontana)
- Jelly Roll Morton (Milestone)
- King Of New Orleans Jazz (RCA Victor)
- Louis Armstrong & King Oliver (Milestone)
- New Orleans Rhythm Kings (Milestone)
- Stomps & Joys (RCA Victor)
- The Library Of Congress Recordings (Clasic Jazz Masters)

## **JAMES P. JOHNSON, PADRE DEL STRIDE-PIANO**

Una de las diferencias que lo distingue de **Morton**, es que del estilo de **Johnson** derivan casi todas los pianistas más importantes de la historia del **Jazz**, como **Fats Waller**, **Willie "The Lion" Smith**, **Art Tatum**, **Duke Ellington**, **Count Basie**, **Thelonius Monk** y **Bud Powell**, entre otros. (Muchos pianistas toman como influencia a **Bud Powell**, como **Kenny Drew**, **Winton Kelly** y **Herbie Hancock**. Creo que no sería muy aventurado decir que la gran mayoría de los pianistas negros derivan directa o indirectamente del estilo de **James P. Johnson**.)

En cambio el estilo de **Morton** nace, se desarrolla, madura y muere con él.

**Johnson** no vivió las influencias del *Jazz Arcaico*, que se desarrolló en el Sur, en Nueva Orleans, y que luego emigró a las ciudades del norte por el río Mississippi, cuando las autoridades mandaron cerrar el barrio de Storyville.

Por eso, lo que más mamó **Johnson** fue el *Ragtime* y las formas de *Boogie Woogie* más refinadas, escuchando a pianistas como **Lucky Roberts** y **Eubie Black**. Además, la influencia de la música clásica, que gracias a su temprana educación musical le dio una gran técnica.

**Johnson** nació en New Brunswick, estado de Nueva Jersey, el 1-2-1891.

Sus primeros trabajos los consigue en casas de juego y prostibulos de Nueva York, pero donde se dio a conocer en 1913, fue en el "Jungles Casino", donde debía acompañar a bailarines negros.

Para esta época, el ghetto de Harlem amasaba la teoría de la vuelta al África, lo que se reflejaba en las piezas que componía.

De a poco su fama crecía y llamaba la atención de los pianistas más jóvenes que luego serían sus discípulos. En 1917, ya era el líder de los pianistas de Harlem.

La actividad musical de **Johnson** se dividía en varias partes: tocaba en tabernas, bailes o restaurantes como solista o con pequeñas agrupaciones, acompañaba cantantes, como a la cantante de *blues* **Bessie Smith**, colaboraba en varias comedias musicales negras en Broadway, componiendo temas comerciales, pero nunca alejándose del *Jazz*, además siempre mostró interés por la música sinfónica y la ópera.

En 1936 empieza a elaborar una sinfonía sobre el "St. Louis Blues" de Handy, luego abordó otros intentos como "Symphony In Brown Yamerkraw", "Jasmine Concerto" y "The Organizer".

Por invitación del crítico francés **Hughes Panassié**, participó en una sesión donde se daría el puntapie inicial para la *Recuperación del Jazz Tradicional*, en plena época del *Estilo Swing*, encabezado por **Benny Goodman**, **Tommy Dorsey** y **Glenn Miller**.

Desde entonces formó parte de grupos guiados por el guitarrista/banjo **Eddie Condon**, tocando, probando y reviviendo los mejores temas de la primera época del *Jazz*.

El 7-11-1955 **James Price Johnson** muere debido a una enfermedad cardio-vascular, que lo había mantenido inactivo por algunos años.

Como compositor dejó una gran cantidad de temas como "Carolina Break", "Haven Street", "Worried and Lonesome Blues", "Careless Love", "Keep Of The Grass", "Over The Bars" y "Snowy Morning Blues".

**Johnson**, al igual que **Morton**, derivan directamente del *Ragtime*, y otra diferencia que se puede notar entre ambos es el fraseo de la mano derecha. **Morton** toma elementos de la música "criolla", frases muy españolas, algunas con cierto aire tanguero y tenía una forma muy particular de emplear las *Blue Notes*, mientras que el fraseo de **James P. Johnson** está más cercano a los motivos de *Boogie Woogie*, agregándoles elementos del *Ragtime*.

En lo que se refiere a la mano izquierda, los dos usaban el mismo recurso, el Bajo/Acorde proveniente del *Ragtime*.

#### Discografía:

- James P. Johnson, 1917/21. (Biograph)
- Bessie Smith, Nobody's Blues But Time. (Columbia/CBS)
- Bessie Smith, Any Woman's Blues. (Columbia/CBS)
- Edmond Hall's Blue Note Jazzmen. (Blue Note)
- The Eddie Condon Concerts, Vol 2. (Chiaroscuro)
- James P. Johnson, Father of The Stride Piano. (Columbia)
- Varios, Swing Combos 1935/41. (Swingfan)
- James P. Johnson, Fats & Me, 1944. (MCA)
- James P. Johnson. (Xtra)

Nota: La mejor forma de entender la diferencia entre estos dos músicos es escuchando mucho material. Para entender este tipo de música no sólo se necesita estudiar sino, también, aprender a escucharla.

## STRIDE-PIANO

**James P. Johnson**, es el mayor exponente del estilo llamado *Piano de Harlem*, cuya principal característica era el acompañamiento llamado Stride: paso largo o zancada, basado en el Bajo/Acorde. Si bien **Morton** también lo usaba, **Johnson** fue quien más lo desarrolló, creando nuevas técnicas y figuras más complejas gracias a su dominio de la mano izquierda y tocando con un *Swing* bien diferenciado al de **Morton**, con mucho más empuje. Según el musicólogo **Gunther Schuller**, la rítmica de **Johnson** tiene más *Swing*: a mi entender no se puede decir cual de los dos tiene más, ya que son dos formas de ejecución bien diferenciadas y los dos tocan con *Swing*.

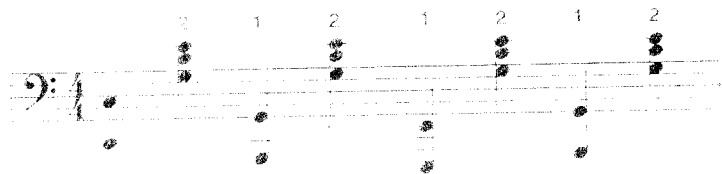
El nombre de Stride se debe al salto que debe realizar la mano izquierda para tocar el Bajo/Acorde (como ya sabemos, esto se encontraba en el *Ragtime*, los músicos jóvenes lo imitaron para adaptarlo a la nueva música, el *Jazz*).

El Stride cumple varias funciones. Estas son: **Bajo, Armonía y Ritmo**.

**Bajo:** lo dan las notas graves del acompañamiento

**Armonía:** la ca el acorde.

**Ritmo:** la combinación del bajo y el acorde da el ritmo, en su mayoría en 4/4



En el ejemplo anterior vemos que las notas con el número 1 son los bajos y los acordes que tienen el 2 son la armonía. El ritmo es la unión de los dos.

Las diferencias que existen entre el acompañamiento del *Ragtime* y el Stride, es que en este último, la distancia que hay entre el bajo y el acorde es mayor, y las notas del bajo pasan a ser notas *dobles*, en el *Rag* ya se encontraban octavas, en el Stride, además de éstas, aparecen otros intervalos, también se mantienen las notas para enlazar los acordes del tema. A diferencia del *Ragtime*, que está en 2/4, el Stride está en 4/4, por eso se debe tener en cuenta la acentuación del *Jazz* en los tiempos segundo y cuarto.

Veremos un ejemplo de Stride en "Blues en Bb", donde hay octavas y notas de enlace. (Para empezar a estudiar este recurso lo aplicaremos al *Blues* como estructura armónica más sencilla.)

Las notas de bajo más usadas son la tónica y la quinta, como vemos en los compases uno al tres, del ejemplo anterior; en el cuarto hace una bajada cromática para enlazar en el próximo acorde, Eb. En el sexto compás el enlace está hecho con una subida diatónica a partir de la quinta de Eb, para terminar en la tercera del acorde que sigue, Bb. No es necesario que los bajos de los acordes comiencen en la tónica, esto lo vemos también en el compás once, luego de una subida cromática desde la quinta del acorde anterior, F.

Con respecto al acorde, debe tocarse preferentemente en el registro medio del teclado, alrededor del Fa en cuarta línea, pues genera un mejor entendimiento del acorde, y un distanciamiento del bajo.

El bajo se puede formar por distintos intervalos.

Antes de pasar a los ejemplos vamos a recordar la definición y los nombres de los intervalos.

Intervalo es la distancia que hay de una nota a otra, y lleva el nombre según el lugar que ocupan en la escala. Por ejemplo, el intervalo Do-Mi es una tercera mayor, ya que Mi ocupa el tercer lugar dentro de la escala de Do Mayor. Otro ejemplo puede ser Do-La, el La ocupa el sexto lugar dentro de la escala de Do Mayor, por lo tanto es una sexta mayor.

El siguiente es un cuadro de los intervalos de la escala mayor:

Diagrama que muestra los intervalos de la escala mayor en una línea de sol. Se indican los intervalos y sus respectivos nombres:

Intervalo	Nombre	Distancia
1a. a 2a.	2da. Mayor	1 tono
2a. a 3a.	3ra. Mayor	2 tonos
3a. a 4a.	4ta. Justa	2 1/2 tonos
4a. a 5a.	5ta. Justa	3 1/2 tonos
5a. a 6a.	6ta. Mayor	4 1/2 tonos
6a. a 7a.	7ma. Mayor	5 1/2 tonos

Los intervalos mayores, si son descendidos, se convierten en menores, si son ascendidos, en aumentados.

Los intervalos justos, si son descendidos, se convierten en disminuidos y, si son ascendidos, en aumentados.

Luego de este pequeño repaso veremos a los ejemplos con los bajos armados con distintos intervalos.

**Bajo con Octava:** es uno de los intervalos más usados con el Stride, ya que por lo general la abertura de la mano de un pianista da la distancia de una octava, por lo tanto es uno de los bajos más cómodos para ejecutar.

Ejemplo de bajo con octava en una línea de bajo. Se muestra un acorde F en una línea de bajo, con notas que se repiten una octava más allá.

**Bajo con Séptima:** pueden ser mayores o menores, las más usadas son las menores para los acordes dominantes.

Séptima Menor:

Ejemplo de bajo con séptima menor en una línea de bajo. Se muestra un acorde F7 en una línea de bajo, con notas que se repiten una séptima menor más allá.

Séptima Mayor:

Ejemplo de bajo con séptima mayor en una línea de bajo. Se muestra un acorde FMaj7 en una línea de bajo, con notas que se repiten una séptima mayor más allá.

**Bajo con Décima:** es uno de los intervalos más bellos y que más cuerpo le da al acompañamiento.



El intervalo de decima no es más que la tercera tocada una octava más arriba como vemos en el ejemplo siguiente.



Como la tercera, la decima puede ser mayor o menor.

**Décima Mayor:**



**Décima Menor:**

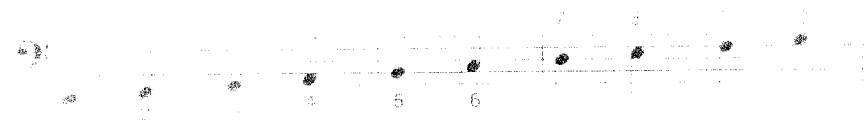


Podemos seguir de la decima de la tónica, como los dos ejemplos anteriores, pero también podemos seguir el intervalo de decima, pero a partir de la tercera del acorde, como veremos a continuación.

Por ejemplo, si tenemos que acompañar un ritmo, los tres primeros

cas notas Do, Mi y Sol forman el acorde de C.

La tercera de C es la nota Mi. Ahora ubiquemos el mismo acorde un tono más arriba, pero empezando por la tercera de C.

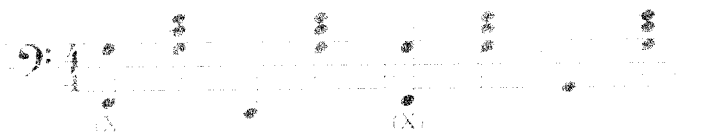


En este caso, el tercer tono de la decima de Mi es la nota Sol y si observamos las notas que forman el acorde de C, vemos que Mi y Sol le pertenecen.

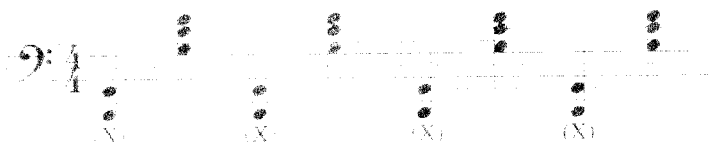
Por lo tanto, si se juega un ritmo no hay inconveniente en ejecutarlo, la decima que se ha formado es menor.



Otra opción es usar el tercer tono de un compás donde únicamente se toca la tónica.

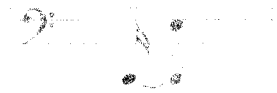


**Bajo con Quinta:** debe ser justa y se utiliza para darle más fuerza al acompañamiento.



Todas estas alternativas de ejecución se ejecutan al tocarlas así como las ves, pero en la práctica que vamos a usar aquí, se toca quebrada.

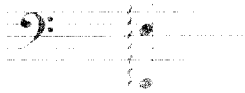
Tocado en forma quebrada es tocar primero la nota más grave y luego la otra.



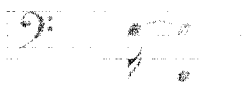
En el ejemplo anterior vemos como se ejecuta. Es importantísimo que la primera nota sea la más grave, así se toca la segunda, por eso la ligadura.

Esta forma de tocar se puede usar cuando una mano pequeña no llega como usualmente se toca, por ejemplo. Para que la primera nota siga sin hacer problemas se comienza a tocar.

La forma en que se escribe este recurso en las partituras es la siguiente:



Además puede tocarse en forma abierta.



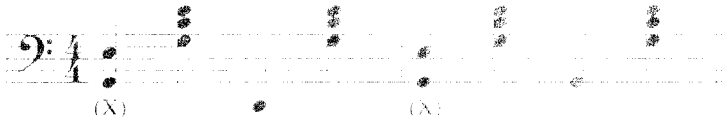
El acorde completo también puede ser tocado en forma abierta, pero esta vez se toca en forma abierta (Tercera, Quinta), sino en forma abierta (Tónica, Tercera, Quinta).



Un recurso creativo puede ser apazcar a las décimas, porque cuando se toca una décima en forma abierta, es a parte de tocarla abierta, de la forma que está en la partitura (Tercera, Quinta, Décima) eliminar la Tónica y tocar como bajo solamente la Quinta, así (Quinta, Tercera, Décima) o similar.

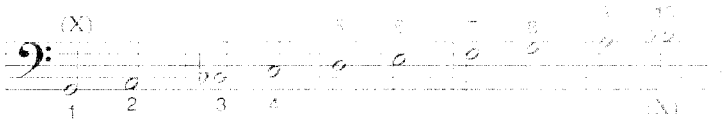


Ahora lo veremos en un ejemplo de Stride.



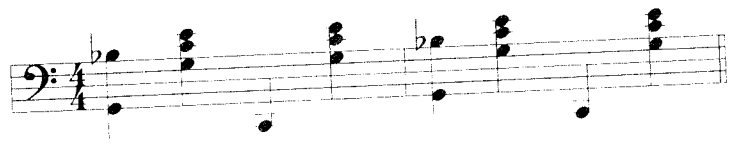
En cuanto a los intervallos de décima, el que nos falta es el que se puede usar para los acordes con septima, ya sea menor o mayor.

Vamos a tomar un ejemplo a partir de un acorde dominante, que puede ser C7. Las notas que forman son Do, Mi, Sol y Sib, ahora veremos cual es la décima que le corresponde a Sib, siempre respetando la escala que le corresponde al acorde.



Como vemos en el ejemplo, la décima que se formó es Sol-Sib (décima menor), la cual pertenece al acorde de C, o sea que no hay problema para tocarla.

En la figura que sigue este intervalo está tocado en el primer tiempo.



Esta misma metodología se puede aplicar para formar las décimas mayores, a partir de la nota Sol. A continuación veremos los distintos recursos estudiados, combinados sobre una armonía de *Blues*.



En el ejemplo anterior hemos aplicado a la secuencia de *Blues* los recursos estudiados anteriormente para acompañar usando el *Stride*. Lo único que se le ha agregado son unos intervalos para enlazar algunos pasajes como ocurre en los compases 6 y 8. Este recurso ya lo habíamos visto en el ejemplo de la pág. 34, donde el intervalo es el de octava; en el ejemplo anterior se usan décimas diatónicas en el compás 6 y cromáticas en el 8.

El *Stride* es un recurso típico del *Jazz Tradicional*, y algunos músicos modernos son reacios a su uso por su sonido antiguo, pero **Mc Coy Tiner** (en muchas ocasiones pianista de **John Coltrane**) usa una forma de *Stride* más avanzado, que muy poco tiene que ver con las disposiciones de acordes que hemos visto hasta el momento.

## EJERCICIOS PARA DOMINAR EL STRIDE

Hasta aquí hemos visto casi todo lo que se puede hacer con la mano izquierda cuando usemos el *Stride*. Para empezar a practicarlo es conveniente mirar primero las formas que tienen notas simples u octavas.

¿Cómo agregamos la mano derecha?

Si el estudiante es un poco avanzado, lo mejor es que toque algunas partituras de *Ragtime*, para acostumbrarse al salto de los acordes y a las melodías de la mano derecha. No debemos creer que con tocar *Ragtime* las dificultades del *Stride* están resueltas, recuerden que el *Rag* está escrito y el *Stride* está pensado para improvisar.

Una vez familiarizado con algunos *Rags*, pasaremos a aplicar el *Stride* al *Blues*. Primero debe tocarse la mano izquierda usando combinaciones sencillas: tónica-acorde-quinta-acorde o tónica-acorde-tónica-acorde.

Luego, debe armarse una melodía, con las formas estudiadas en **Introducción al Blues**, con algunas frases incluidas en esta edición, o bien tomar la mano derecha de alguno de los tres *Blues* que ya vimos.

Cualquiera de las melodías elegidas deben estar perfectamente estudiadas para unirla a la mano izquierda. Una vez unidas las dos manos, se puede comenzar a improvisar con frases derivadas de las melodías estudiadas.

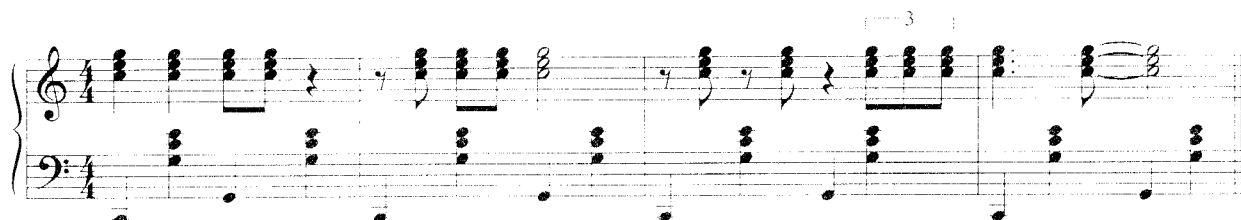
Una forma de encontrar nuevas ideas es conseguir partituras de temas, en lo posible transcripciones y no arreglos, en donde se halle esta forma de acompañar, como de los ya nombrados, “**Jelly Roll**” Morton, **James P. Johnson**; otros pueden ser **Fats Waller** y **Duke Ellington**.

La forma de estudiar *Jazz*, mediante partituras, consiste en saber la parte para luego tomar las ideas que nos resulten interesantes, y volcarlas a nuestras propias interpretaciones.

Siempre es conveniente recurrir a grabaciones de las cuales también se deben sacar ideas.

Para un estudiante con menos técnica, habrá que empezar con ejercicios de acordes similares a los que se vieron en **Introducción al Blues**, para la independencia de manos.

Se deben tocar los acordes en diferentes rítmicas y no es necesario cambiar la tonalidad.



El siguiente paso será tocar arpeggios con la mano derecha.



Una vez dominados los arpeggios, probar tocar frases armadas con la Escala de *Blues*.

Se puede comenzar directamente tocando la escala.



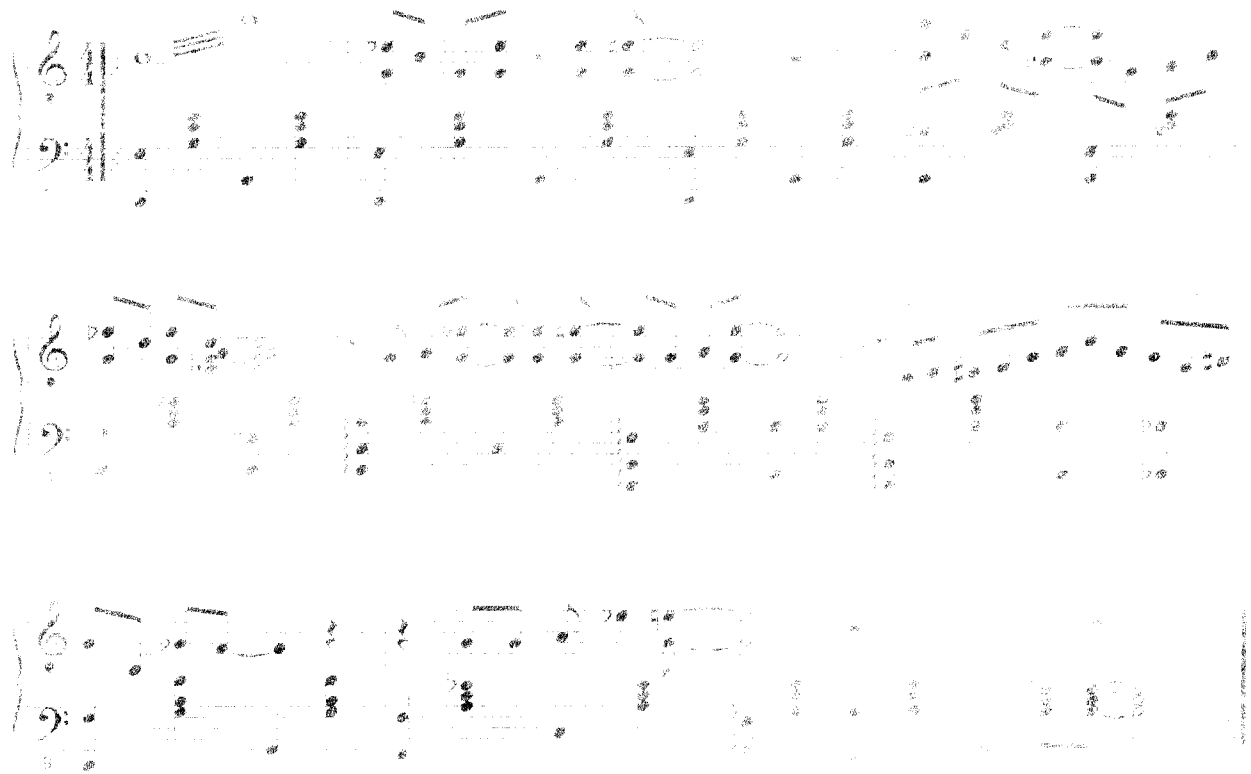
Tocando frases:



Dominadas algunas frases, se puede ir probando las mismas en una armonía de *Blues*; además, ya se podría intentar con algunos *Ragtimes*.

También la dificultad de las frases puede crecer agregándoles terceras u octavas.

El siguiente es un ejemplo de un solo de *Blues* usando todo lo aprendido, más una técnica:



## FATS WALLER

Otro de los pianistas identificados con esta forma de tocar es **Thomas "Fats" Wright Waller**, quien perfeccionó el *Stride* que aprendió de su maestro **James P. Johnson**, al que rápidamente superó.

Nació en Nueva York el 21 de mayo de 1904.

De niño estudió piano, mientras tocaba el órgano los domingos en la iglesia de su padre.

Estudió en profundidad tanto a **Brahms**, **Liszt** y **Beethoven** como también la música popular de su gente.

Mientras cursaba la escuela, se presentó en un concurso de pianistas en el teatro "Prosevelt" y ganó el primer premio tras ejecutar el tema "Caroline Shout" de **James P. Johnson**, con sólo quince años.

A partir de aquí se desarrolla su actividad profesional. Su primer trabajo fue como organista de un teatro.

Comenzó a interesarse en la composición de canciones, conoció a **Andy Razaf**, con quien entabló una gran amistad, y fue su colaborador, pues juntos escribieron partituras para comedias musicales.

Además, fueron autores de muchos clásicos del Jazz, como: "Ain't Misbehavin'", "Rhythm Man", "Blue and Blue", "Honeysuckle Rose" y "My Fats is in Your Hands", entre otros.

Amaba tanto la música como la ginebra, por la cual tuvo problemas sociales. Así, se presentó por último en un concierto en el Carnegie Hall, frustrando el éxito que se le había anticipado a los espectadores. El alcohol también le trajo problemas de salud y, en 1940, su médico le prohibió la bebida. Se mantuvo un tiempo lejos del alcohol, pero su acelerada vida lo llevó de nuevo al vicio.

En sus comienzos, allá por 1922, grabó gran cantidad de rollos de pianola y acompañaba cantantes de *Blues*.

En 1930 grabó junto a Bennie Payne "St. Louis Blues" y "Tiger Rag" con el *Hot Seven*.  
Toco con músicos de la talla de **Bill Coleman**, **Mezz Mezzrow**, **Benj. Davis**, **Wo. Columbia**, **Cliff Smith**, **Sam P. Johnson** y **Garvin Bushell**, entre otros.

El 15 de diciembre de 1943 fue hallado muerto en un apartamento en el número 111 de la calle 107, cuando se dirigía a Nueva York, después de haber terminado un contrato en Hollywood.

Treinta y nueve años de vida le bastaron para dejar una huella imborrable en el mundo del Jazz como pianista, compositor, organista y cantante. Sirvió de influencia a otros músicos como **Art Tatum** y **Oscar Peterson**, podemos nombrar a **Art Tatum** y **Oscar Peterson**.

#### Discografía:

- Young Fats At The Organ (1928/27) RCA Victor
- Fats Waller Memorial, vol. 1, 2 RCA Victor.
- Jack Teagarden, RCA Victor.
- Louis Armstrong, All The Jazz, DJM
- Fats Waller, Ain't Misbehavin, Music For Pleasure
- Fats Waller & His Big Band 1938/42, RCA Victor.
- Fats Waller, Here 'Tis, Jazz Archive
- Fats Waller Memorial Album, Encore.
- Thomas Fats Waller, Biograph

## ARMONÍAS TÍPICAS DEL JAZZ TEMPRANO

Hasta ahora hemos trabajado sobre la secuencia de *Blues* (melodía sencilla y armonía sencilla), lo que no significa menospreciar la estructura del *Blues*. Pero cuando se comienza a tocar *Jazz* lo primero que debe aprender a tocar es *Blues* como lo hacen los grandes músicos de *Jazz*, quienes dominan a la perfección este estilo.

Los temas tempranos del *Jazz* eran derivaciones directas del *Ragtime*, algunos temas cambiando la armonía, cambiándole la melodía y agregándole la improvisación.

El siguiente ejemplo muestra la armonía de un tema muy popular en el *Jazz de Nueva Orleans* "Missin' Rambler" (Rata Paseandera) y está basado en la armonía de los *Ragtimes*.

I / V / V / I / I - III(m) / VII7 - III(m) V /  
I / V / V / I / VI7 / II / V - I /

Muchos temas son similares a esta sucesión de acordes, armada en dos partes de ocho compases cada una.

La primera parte no resuelve ya que termina en el quinto grado para dar el pie al siguiente grupo de ocho compases, que sí resuelve, ya que termina en la tónica.

Otro tipo de armonía que se usó en el *Jazz Temprano* era la proveniente de las "Cuadrillas de Danse Francésas".

La secuencia más usada y famosa es la que se utilizó para componer la pieza tradicional "Tiger Rag" (El Paso del Tigre).

Esta armonía fue usada por muchos compositores cambiándole la melodía y bautizándola con otros títulos, pero siempre la secuencia se definiría como la del "Tiger Rag".

**Duke Ellington** compuso melodías y arreglos sobre la secuencia, también lo hicieron los músicos de la **Original Dixieland Jazz Band**.

/ I / I / I / I / I / I / V / V /  
 / V / V / V / V / V / V / I / I /  
 / I / I / I / I / I / I7 / IV / IV /  
 / IV / IV# / I / VI7 / II7 / V / I / I /

## APLICACIÓN DEL STRIDE A LAS ARMONÍAS DADAS

Las formas de armar un *Stride* son las mismas que usamos para armar los acompañamientos de los *Blues*.

Lo que cambia es la forma de armar las melodías o la improvisación, ya que no basta con usar una sola escala como lo hacíamos en los *Blues*, sino que se usan las notas que forman los acordes, con recursos similares a los del *Ragtime*.

Los siguientes ejemplos son sobre las armonías dadas.

Ejemplo sobre la primera secuencia armónica:

The image displays four systems of musical notation for piano accompaniment in a stride style. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a melody in the right hand and a stride bass line in the left hand. Chord symbols are placed above the notes. The first system starts at measure 1 and ends at measure 4 with chords Ab, Eb7, Eb7, and Ab. The second system starts at measure 5 and ends at measure 8 with chords Ab, Cm7, G7, Cm7, and Eb7. The third system starts at measure 9 and ends at measure 12 with chords Ab, Eb7, Eb7, and Ab. The fourth system starts at measure 13 and ends at measure 16 with chords F7, Bbm7, Eb7, and Ab.

Ejemplo sobre la segunda secuencia armónica:

Measures 1-4 of the musical score. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation is in grand staff (treble and bass clefs). Above the staff, the chord symbols Bb, Bb, Bb, and Bb are indicated above the first, second, third, and fourth measures respectively. The music features a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef.

Measures 5-8 of the musical score. The key signature is B-flat major. The time signature is 4/4. The notation is in grand staff. Above the staff, the chord symbols Bb, Bb, F, and F are indicated above the first, second, third, and fourth measures respectively. The music continues with a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef.

Measures 9-12 of the musical score. The key signature is B-flat major. The time signature is 4/4. The notation is in grand staff. Above the staff, the chord symbols F, F, F, and F are indicated above the first, second, third, and fourth measures respectively. The music continues with a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef.

Measures 13-16 of the musical score. The key signature is B-flat major. The time signature is 4/4. The notation is in grand staff. Above the staff, the chord symbols F, F, Bb, and Bb are indicated above the first, second, third, and fourth measures respectively. The music continues with a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef.

Measures 17-20 of the musical score. The key signature is B-flat major. The time signature is 4/4. The notation is in grand staff. Above the staff, the chord symbols Bb, Bb, Bb, and Bb are indicated above the first, second, third, and fourth measures respectively. The music continues with a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef.



## COMBINACION DEL STRIDE CON LAS BASES DE BOOGIE WOOGIE

Los acompañamientos que hemos estudiado pueden combinarse, lo podemos hacer en los *Blues*, donde las bases de *Boogie Woogie* son muy efectivas al mezclarse con el *Stride*.

Es muy común escucharlo en los pianistas que acompañan a los cantantes de *Blues*, un buen ejemplo son las grabaciones de *Bessie Smith*.

**Clarence Williams** es un pianista que combina los dos recursos, no solo acompañando cantantes, sino también en sus solos de piano.

Nacido en Nueva Orleans en 1895, no se caracterizó por ser un virtuoso del teclado, pero sí en el buen gusto de sus interpretaciones.

Acompañó a **Bessie Smith** en su debut discográfico y en varios momentos de la carrera de la cantante.

Escribió gran cantidad de canciones, y entre las más populares se encuentran "Gulf Coast Blues" y "Baby Won't You Please Come Home".

Entre sus solos de piano podemos destacar los temas "A Pane in the Grass" y "Organ Grinder Blues".

Es fácil de distinguirlo por su forma de tocar, por su toque y porque es común que repita clichés típicos de él.

Se estableció en Nueva York y administró las grabaciones de los músicos negros para el sello **Okeh**, llevando a grabar nuevos talentos.

Tocó con músicos de la talla de **Sidney Bechet, Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Buster Bailey, King Oliver, Eddie Lang** y **Tommy Ladnier**.

Monty en 1955

### Discografía:

- Bessie Smith: The World's Greatest Blues Singer (1931-1933) VGM
- Clarence Williams: Jazz Kings 1927-29 VGM
- Louis Armstrong, Sidney Bechet and The Clear Nine at the Hot Five (1925) CBS
- Adam & Eve Had The Blues CBS
- Jugs & Washboard: Ace of Hearts
- West End Blues. CBS.
- Clarence Williams & His Washboard Band Vol. 1 & 2 Classic Jazz Master

Otro pianista que combina estos dos recursos es Eurreal Wilford "Little Brother" Montgomery.

Nació en Louisiana en 1900, en ese momento era territorio de Nueva Orleans y de los Blues.

En sus comienzos era muy ruidoso, pero con el tiempo se volvió más sofisticado.

Era dueño de una voz que le valió el apodofo de "Little Brother".

A partir de 1917 comienza una importante actividad, actuar (junto a Leon Sudan Washington, Coon Vaughn, San Morgan, Evan Parker, Lonnie Johnson y Kid Ory).

Tuvo gran reconocimiento en Europa como músico de Blues.

Ahora veremos algunas ideas para componer las bases de los compases de 8 y 9.

The image displays three systems of piano accompaniment notation, each consisting of a treble and bass clef staff. The first system is for 8 measures, starting with an Eb chord and ending with an F7 chord. The second system is for 9 measures, starting with an A7 chord and ending with an Eb chord. The third system is for 9 measures, starting with a Bb chord and ending with a Bb chord. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests, typical of early jazz piano accompaniment.

Vemos en el primer compás la base típica de *Boogie Woogie* completa, mientras que en el segundo, la base

dura medio compás y cae sobre la séptima del acorde (Ab7), para usarla como bajo del *Stride*.

En los dos compases siguientes sigue con el *Stride*, y en los números 5 y 6 son combinadas con el Bajo/Acorde. El tema sigue con este recurso hasta llegar a la resolución.

El siguiente es otro ejemplo con un *Blues* en C.

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a 4/4 time signature. The first system (measures 1-4) features a repeating bass line of eighth notes (C2, E2, G2, C3) and a treble line with triplets of eighth notes. Chords C and C7 are indicated above the treble staff. The second system (measures 5-8) shows a more complex bass line with chords F7 and C. The third system (measures 9-12) continues with chords G7, F7, and C. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Aquí la base de *Boogie* se repite en los cuatro primeros compases, el *Stride* se hace sobre el cuarto grado (F), y vuelve sobre C al *Boogie*, terminando con el *Stride* en los últimos cuatro compases.

Estas dos formas de combinación son sólo dos ejemplos pues hay muchas más que se deben ir descubriendo con el estudio, usando la imaginación y sacando ideas de las grabaciones de los músicos arriba nombrados.

## ACOMPañAMIENTO DE CANTANTES O INSTRUMENTOS MELÓDICOS

Vamos a ver ejemplos sobre la armonía de *Blues*.

Lo primero será recordar cómo se arma un tema, una melodía, en un *Blues*.

El *Blues* de doce compases se divide en tres partes de cuatro compases cada una, donde los dos primeros grupos son iguales (o parecidos), en su forma melódica (A, en el ejemplo), y en el último, su melodía da la idea de final y contestación de las partes A (B, en el ejemplo). Estas estructuras fueron estudiadas con mayor detenimiento en **Introducción al Blues**.

The image shows three musical staves, labeled A, B, and C, illustrating blues melodic patterns. Each staff is in 4/4 time and contains two measures of music. Staff A starts with a C chord, followed by a triplet of eighth notes. Staff B starts with an F chord, followed by a triplet of eighth notes. Staff C starts with a G chord, followed by a triplet of eighth notes. The patterns are designed to be played over a 12-measure blues structure.

La melodía del tema se arma en los dos primeros compases del grupo de cuatro, quedando otros dos libres, que es donde va el relleno instrumental del acompañamiento.

Cuando se acompaña a un cantante debemos respetar la melodía, evitando superponer otras que le resten importancia a la principal.

Lo lógico es que sobre la melodía se toquen pocas notas o acordes, pero a un volumen bajo, que no estorben a la primera voz.

Quedan dos compases sin melodía, donde el acompañante contesta las frases de ésta; aquí sí a un volumen un poco más alto, siempre tratando de no restarle importancia a la voz principal.

Es conveniente saber la melodía del tema que se va a tocar, ya que en ella se pueden generar silencios o notas largas, donde el acompañante puede aprovechar para introducir alguna frase.

En la melodía del ejemplo anterior se ven silencios entre el compás 1 y 2.

El ejemplo de la página siguiente es un coro de *Blues* que, tomando la melodía anterior, desarrolla algunas ideas para el acompañamiento.

Vemos cómo las frases del acompañamiento contestan a la voz principal sin interponerse a ésta. En todo el coro se observa también cómo se llenan los espacios y notas largas de la melodía, por eso se insiste en que se la debe conocer perfectamente, así se pueden llenar hasta los espacios más pequeños de ésta, como la frase de los compases 1,2 y 3,4.

También en el ejemplo vemos acordes que se tocan sobre la melodía, pero como se lo hace muy pocas veces no le resta importancia. (Recordemos que el volumen debe ser menor al de las frases de contestación).

Melodia

Piano

67

En el ejemplo se usa una base de *Boogie Woogie* (ritmo de *Boogie Woogie*), pero se puede utilizar también un acompañamiento de *Stride*, o la combinación entre ellos.

Estos conceptos no pertenecen exclusivamente a *Boogie Woogie* o a *Stride*, sino que se aplican a cualquier melodía sobre cualquier armonía.

Otra aplicación es incluirla en las partes improvisadas de otros instrumentos. En este caso se deberá estar muy atento para llenar los huecos del improvisador. (Un excelente ejemplo de esto que acabamos de mencionar se puede escuchar en el álbum "Money Jungle", editado por **Blue Note**, con el **Duke Ellington** (aunque se trata de **Charles Mingus** y **Max Roach**. Se pueden apreciar las contestaciones del contrabajo de **Mingus** sobre los silencios de los solos de **Duke**).

Para escuchar ejemplos de acompañamientos de cantantes se puede recurrir a la discografía de **Bessie Smith**, y también a las grabaciones hechas por "**Jelly Roll**" **Morton** para la "Biblioteca de los Gramófonos", donde él mismo canta y se acompaña en temas como "Mama's Blues" y "Swingin' Old-fashioned Blues".

## NUEVA ORLEANS

Ya hablamos de los orígenes del Jazz: todas las características que vamos explicando se fueron desarrollando en la ciudad de Nueva Orleans, más precisamente en el barrio de *the French Quarter* creado por el regidor **Story**, en 1897, para poder ejercer mejor el control de la prostitución y fue anulado en 1917 por la Armada cuando Nueva Orleans fue designada "Base naval". Durante su funcionamiento fue centro de placer, vicio y juego, donde cada casa de diversión tenía un pianista o un quinteto de Jazz como música de fondo.

Los pianistas estudiados en páginas anteriores fueron los que sabían tocar así.

En cuanto a las bandas de Jazz, la más destacada y de la que parte y nos sirve como base del "Estilo" o "Escuela de Nueva Orleans", fue la comandada por el trompetista **Joe "King" Oliver**. Se lo colocaban al mejor trompetista o cornetista, ya que eran muy comunes los duelos entre los músicos.

La característica del "Estilo Nueva Orleans" es la improvisación colectiva.

Se llama así cuando todos los músicos de la banda improvisan a la vez, siguiendo el ritmo.

La trompeta lleva la voz principal de la parte improvisada, el clarinete replica los silabos o frases por la primera voz (algo similar a lo estudiado en los acompañamientos en piano) y sus frases son generalmente sucesiones rápidas de arpeggios en corcheas. El trombón une los de la armonía con glisandos. Piano, banjo, bajo o tuba y batería improvisan sobre la línea sosteniendo el ritmo.

A veces banjo y piano logran más libertad al introducir ruidos y al cambiar el ritmo.

La formación típica de la "Escuela de Nueva Orleans" usaba entonces la siguiente: trompeta, clarinete, trombón, piano, banjo, bajo o tuba y batería.

Sin embargo, la orquesta de **Oliver** llamada **Creole Jazz Band**, contaba con una segunda trompeta que contestaba las frases de la primera o hacía un *call and response*.

Estas formas de conversación o contestación entre los instrumentistas, es un rasgo característico del **Jazz de Nueva Orleans**; también se puede escuchar en estilos más modernos.

Ejemplos claros se encuentran en el **Quinteto de Miles Davis** (**Davis, Shorter, Hancock, Carter y Williams**), en los grupos de **Thelonius Monk**, en las distintas formaciones de los **Jazz Messengers** de **Art Blakey**, en los grupos de **Charles Mingus**, en el trío de **Keith Jarrett** junto a **Peacock** y **De Johnette**.

La **Creole Jazz Band** fue un pilar muy importante en el jazz de Nueva Orleans pues es el seno de esta orquesta y de la mano de **Oliver**, aprendió y maduró el ritmo de tocar el piano, gran improvisador del Jazz, **Louis Armstrong**, que junto a **Kid Ory** (clarinete), **Johnny Dodds** (piano), **Lil Hardin** (piano), **John Saint Cyr** (banjo), todos músicos de la **Creole Jazz Band**, integró la primera formación de los **Hot Five**, con la cual grabó los discos más afines de este estilo. Entre 1925 y 1928 la agrupación sufrió cambios, como también el agregado de músicos para formar los **Hot Seven**, pero en todos los casos el espíritu de la música se mantuvo intacto.

Al piano en las orquestas de *Jazz Temprano*, como explicamos en párrafos anteriores, se le daba la función de ritmo, en pocas oportunidades tomaba partes melódicas. Muchas veces, se limitaba a marcar los cuatro tiempos del compás, o también introducía frases, pero más con sentido rítmico que melódico.

En el ejemplo de la página siguiente vemos las funciones de los instrumentos de una formación típica de Nueva Orleans, llevada al pentagrama.

En la jerga jazzera a este tipo de improvisación colectiva se la llama "Ensamble".

Vemos en el ejemplo cómo la voz principal de la trompeta es la que guía el ensamble y como los demás instrumentos giran a su alrededor.

Esta función de la trompeta lleva el nombre de "cadernero".

Trompeta  
 Clarinete  
 Trombón  
 Piano  
 Banjo  
 Bajo

1

5

El clarinete llena los espacios libres, y cuando toca sobre la melodía hace notas largas, como en el tercer compás, o notas no tan rápidas, como en el compás cinco.

El trombón une los acordes, se distingue bien en los compases cinco al ocho. La raya que une las dos notas significa glisando.

Queda remarcada la función rítmica del piano, marcando los cuatro tiempos en la mano derecha; se suelta con algunas frases en los compases tres, cuatro y cinco. El recurso de acompañamiento que se usa en la mano izquierda es el *Stride*.

El banjo marca los cuatro tiempos, salvo en el compás cuatro que toca triadas o dobles.

El bajo realiza acompañamientos generalmente en blancas, se pueden encontrar unisonos con las notas graves del piano, pues no está arreglado de artemano y es totalmente improvisado.

Igualmente estos músicos de *Jazz Territory* necesitaban sentir bien en todo y la armonía, por eso en muchos los cuatro tiempos del compás y pueden haber muchos unisonos en las tónicas.

La batería no está escrita en la parte, suele acompañar marcando los cuatro tiempos en el tambor, a veces da fuertemente los pulsos dos y cuatro.

### Discografía recomendada del estilo Nueva Orleans.

- Louis Armstrong & King Oliver, Mezzotona
- King Oliver's Jazz Band, Parisienne
- King Oliver Dixie Stampouts, Vol. 1 & 2, Arct Heart
- King Oliver Jazz Band, 1923, Smithsonian Collection
- Louis Armstrong in New York, 1924-25, Riverside
- King Oliver, West End Blues, CBS
- The Complete Johnny Dodds, RCA Victor
- Johnny Dodds, Clarinet Kings, Ace Records

## EARL HINES

Por último quedaría por nombrar a otro pianista importante de este estilo, **"The Father" (El Padre) Earl Hines**. Se lo llamó así porque se lo consideraba el precursor de un nuevo lenguaje. Introdujo un nuevo lenguaje, el estilo Piano-Trompeta, con el cual tocaba más frías, apoyando las frases de este instrumento, imitando las notas largas con tremolos.

Para acompañarse recurría a los hallazgos de **James P. Johnson**, pero experimentaba con nuevas formas como tocar varios compases en síncope, otros en campaniles, apoyar las bases de la mano derecha, etc. **Gunther Schuller**, en el libro "El Jazz, sus raíces y desarrollo", explica el nuevo momento de las características del pianismo de **Hines**.

Nació en Pennsylvania el 28/12/1905.

Se crió en un ambiente musical, su padre era un músico y tocaba piano y su hermana pianista solista.

De pequeño comenzó sus estudios musicales tocando la corneta, a los diez años se dedicó al piano perfeccionándose en Pittsburg y en la Scherlock High School.

Su carrera musical comienza tocando en clubes con un trío, y su primer contrato profesional lo firma el cantante **Lois B. Deppe**, en 1922.

A partir de 1923 su actividad se acrecienta, toca con los "Deppe's Serenades" y con el solista Vernie Robinson integra la orquesta de **Carroll Dickerson** y colabora con **Erskine Tate** y **Barnaby Stewart**.

Durante una temporada en el "Vendome Theatre" y en el "Sunset Cafe" (1926-27) conoce a Louis Armstrong que lo contrata con su grupo los "Stompers" y realiza unas grabaciones a nombre de Johnny Dodds, por problemas contractuales.

**Armstrong** lo incluye en sus **Hot Five** realizando unas excelentes grabaciones con el sello Okeh, algunas de mayor nivel que las de los antiguos **Hot Five** con la pianista **Lil Hardin**.

En diciembre de 1928 la casa de discos "G.K.S." le ofrece grabar una serie de temas entre los que se encuentran los compuestos por él mismo.

Para esta época se le encarga formar una Big Band con el **Ward Kimball** y la **Clara Williams**, en 1929 por



ligado por casi veinte años, e investigaría distintas formas de piano con acompañamiento de orquesta.

En 1943 la orquesta de **Hines** es integrada por la mayoría de los músicos que años más tarde revolucionarían el *Jazz*, como **Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Benny Green y Oscar Pettiford**. Lamentablemente por esta época se cumplía una prohibición de grabar que nos ha privado de un documento histórico importantísimo.

Siguieron muchas grabaciones junto a **Coleman Hawkins, Charlie Shavers, Cozy Cole, Floyd Smith, Arwell Shaw**, integra los **All Stars** de **Louis Armstrong**, junto a **Jack Teagarden y Barney Bigard**. Asimismo trabaja como solista y al frente de una **Dixieland Band**.

En 1957 realiza una gira por Europa.

Entre 1957/59 graba como líder y participa en varios festivales importantes de *Jazz*.

Posteriormente se aleja de los escenarios hasta que en 1964 regresa con gran éxito, volviendo a grabar con **Coleman Hawkins y Roy Eldridge**. En 1966 colabora con **Johnny Hodges** y en 1967 forma el grupo **Jazz From a Swinging Era**.

Su actividad crece cada vez más. Participa en los festivales más importantes teniendo, además, gran éxito en Europa, siendo siempre considerado como uno de los mejores pianistas del *Jazz*.

#### **Discografía:**

- Louis Armstrong, The Louis Armstrong Legend. World Records.
- Armstrong & Hines. Smithsonian Collection.
- Jimmie Noone & Earl Hines At The Apex Club, 1928. MCA.
- Earl "Fatha" Hines. Columbia/Philips.
- South Side Swing. Decca.
- Earl Hines Orchestra, Vol. 1 y 2. Vogue.
- Louis Armstrong, Satchmo At Symphony Hall. Decca/Coral.
- Earl Hines, Fatha Blows Best. Decca.
- Earl Hines/ Johnny Hodges, Stride Righth. Verve.
- Earl Hines, Once Upon A Time. Impulse.
- Earl Hines, A Monday Date: 1928. Milestone.
- Earl Hines Plays Duke Ellington. Master Jazz Recordings/ Parlophone.
- Earl Hines, My Tribute To Louis. Audiophile.
- Earl Hines, Hits He Missed. Real Time.
- Fatha. Columbia/ CBS.



La finalidad de este libro es explicar los primeros movimientos musicales negros en el piano (para poder entender los actuales), comenzando por el **Ragtime**, viendo formas melódicas, rítmicas, de acompañamiento, y a los principales exponentes del estilo.

También se retoma el estudio del **Blues** (hecho en el libro **Introducción al Blues**) y se presenta un compendio de más de 60 frases sobre escalas de **Blues**, que se vuelcan en tres temas.

Se podrán encontrar, asimismo, ideas para mezclar las bases de **Boogie Woogie** con el **Stride**, recursos para acompañar una línea melódica de un **Blues**, y una breve reseña histórica y explicativa del uso de los instrumentos típicos del **Jazz de Nueva Orleans**.

**Luis Sirimarco** estudió Piano Clásico, Piano Jazz (con **Manuel Fraga**) y Análisis Funcional de la Armonía para Improvisar y Componer.

Es docente de Piano Jazz y Blues y da Clínicas y Cursos sobre la evolución del Piano en el Jazz y en el Blues, Historia del Jazz y Armonía Aplicada al Piano, en conservatorios e institutos privados.

Colaborador desde 1991 de la revista **El Musiquero**, está a cargo de la columna de **Piano Jazz**, donde además de explicar estilos típicos del instrumento realiza reportajes a importantes músicos del ambiente del Jazz y otros géneros. También trabajó en las revistas **El Biombo**, **Music Master**, **Corcheas en su Tinta** y **Notas y Notas**, del Conservatorio Nacional de Música, «Carlos López Buchardo».

Autor del libro **Introducción al Blues**, el primer trabajo en castellano sobre el tema aplicado al piano, fue presentado en la **Feria de Libro**, en conservatorios y tras una invitación del conductor **Nano Herrera**, en su programa de **Radio del Plata**.

Es Pianista estable de la **Antigua Jazz Band**, la cual da conciertos por todo el país, presentándose con frecuencia en programas televisivos de aire y de cable, en ciclos como **Jazzología** y en los eventos organizados por el **Centro de Divulgación Musical**. Es la única orquesta de Jazz que representa al **Mozarteum Argentino**, además de participar en las actividades del **Camping Musical de Bariloche**. Dentro de la orquesta actúa también como solista.

Líder de un trío de Jazz Contemporáneo con el que además de dar conciertos, musicalizan eventos y muestras de arte, Luis Sirimarco realizó también actividades musicales en el **Instituto Goethe**, acompañando un ciclo de películas mudas, participó del ciclo **Clínica 21**, que se emite por el canal de cable **Music21** y en el programa **Musical Aid**, por **Cable Saber** y **CVSat**.