



UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Facultad de Arquitectura y Artes

Escuela Internacional de Música Contemporánea

Análisis del Lenguaje Bebop aplicado por Tavito Vásquez en el Merengue

Sustentante

Ezequiel Frías Cuevas, matrícula 16-1647

Trabajo de Grado para optar por el Título de

Licenciado en Música

Director

MA. Corey Allen

Asesor Metodológico

Hussein Velásquez

Asesor Artístico

Sly de Moya

Santo Domingo, República Dominicana. Julio, 2023.

ÍNDICE

ÍNDICE

ÍNDICE	1
MARCO GENERAL	5
Agradecimientos	7
Definición del Proyecto de Grado	8
Motivación	8
Justificación	8
Objetivos	9
Objetivo General	9
Objetivos específicos	9
Alcances	9
Metodología	9
Introducción	9
MARCO TEÓRICO	11
1.1. Antecedentes	13
1.2. Tavito Vásquez: sus inicios	13
1.3 Fundamentos Históricos	13
1.3.1 Contexto sociopolítico	13
1.3.2 Contexto Musical	14
1.4 El Jazz	15
1.4.1. El bebop	15
1.5 El Merengue	17
1.6 Tavito en el merengue	18
1.6.1 Cambios en la forma	19
1.6.2 Cambio en la velocidad	21

MARCO ANALÍTICO	23
2.1 Elementos de ejecución	25
2.1.1 Longitud de los solos	25
2.1.2 Desarrollo de Frases Melódicas	25
2.1.2 Uso de patrones melódicos	27
2.1.3. Articulación	27
2.2 Armonía	28
2.2.1 Sustituciones de acordes	28
2.2.2 Superposición melódica	28
2.3 Elementos Rítmicos	29
2.4 Otros Elementos	30
2.4.1 Característicos de Merengue	30
2.4.2 Característicos del blues	30
2.4.3 Desarrollo melódico	31
MARCO PROYECTUAL	32
3.1 Solos Completos	34
3.1.1 Con el Alma	34
3.1.2 Caña Brava	37
3.1.3 El Merengón	39
3.2 Recursos más utilizados	40
3.3. Biografía	40
3.4 Línea de tiempo	42
3.5 Discografía	43
3.6 Conclusión	44
3.7. Notas al final	45

3.8 Bibliografía	46
PORTAFOLIO	48
4.1. Lugar del evento	50
4.2. Input List & Stage Plot.....	51
4.3. Cotizaciones	53
4.4. <i>Flyers</i>	54
4.5. Repertorio	55
4.5.1. Song for my father	56
4.5.2 Tres lindas cubanas.....	57
4.5.3 Caña Brava.....	58
4.5.4 María Cervantes	60
4.5.5 Pambiche de Novia.....	61
4.5.6 Historia de un amor	62
4.5.7 El agua del clavelito.....	63
4.5.8 Amor de Conuco.....	64
4.5.9 Manisero	65
4.5.10. El ratón	67
4.5.11 Mambo influenciado.....	68
4.6. Listado de músicos	69
4.7. Biografía.....	70
4.8. Cronograma	71

MARCO GENERAL

Agradecimientos

Quiero honrar a tantas personas tan importantes que estoy seguro de que no hay palabras que le hagan justicia al profundo agradecimiento que les tengo y mucho menos a lo importante que ha sido su apoyo para mí.

En primer lugar, quiero agradecer a mi familia que de un modo u otro ha sido de apoyo en este largo camino, en especial a mis padres, ustedes han dado más de lo que han podido y sé que su profundo deseo fue haber podido dar más, los amo con todo mi corazón.

A Pilar Gómez, usted y su familia me acogieron como un miembro más y durante todos estos años me dieron el apoyo y cariño que se la da a un hijo. Pilar, sin su apoyo no sé si habría podido entrar a la universidad. Le estaré eternamente agradecido.

A Teresa Brea, quien ha sido amiga, vecina, consejera y tantas cosas más. Tienes un corazón de oro, te quiero y te respeto como no imaginas.

A Silvestre de Moya, su apoyo desde el día uno ha sido clave para mí. Usted fue la primera persona en la universidad que creyó en mi potencial, decidió apostar a mí y darme una oportunidad, a usted y a su familia, quienes me han honrado con su cariño, gracias.

A Laura Montero, la que me apretó las tuercas cuando procrastiné, pero también me dio palabras de aliento cuando la frustración me ganó y toqué fondo. Gracias por tu tiempo, amistad, paciencia, tutorías y gran consideración.

A don Juan Colón por inspirarme a hacer este trabajo, por echarse al hombro la responsabilidad de transcribir tantos solos de Tavito, por el legado que nos deja con “Solos de un virtuoso”, por responder a cada mensaje, a cada llamada para hacerle preguntas sobre la vida de Tavito, por las historias que me contaba mientras esperábamos para subir a escenario en los conciertos de la Metropolitana de Santiago, por su respeto, buen trato y humildad que acompañados de su trayectoria musical hablan de la gran persona que es. Muchas gracias.

Por último y para nada menos importante, a mis amigos, los que han sabido ser y estar, a la distancia o cerca, los que no les importa que los mencione al último, los que veo a menudo y los que tardo meses, incluso años sin ver, pero han hecho lo que se necesite, incondicionalmente. Siempre han sido, son y serán un eje central en mi vida.

Definición del Proyecto de Grado

El siguiente trabajo de grado tiene como finalidad analizar la manera en la que Tavito Vásquez incorporó el jazz, específicamente el bebop al género merengue.

Motivación

Hace aproximadamente 4 años incursionamos en el mundo del estudio del saxofón. Mientras buscábamos material para escuchar y estudiar nos encontramos con grabaciones de Tavito Vásquez, a quién anteriormente sólo habíamos oído mencionar en conversaciones entre maestros y otros compañeros de la escuela de música. Es esto lo que despierta en nosotros gran admiración, curiosidad e interés por su trabajo, en especial por sus peculiares interpretaciones, en donde percibíamos un estilo bastante innovador con relación a todo lo que conocíamos como merengue hasta la fecha.

Sus grabaciones hechas para quinteto, compuesto por saxofón alto, piano, bajo, güira y tambora rápidamente se volvieron parte esencial de la música que habitualmente escuchamos. Quedamos encantados con sus magistrales ejecuciones, que demostraban un nivel de destreza y dificultad técnica e interpretativa requerido por cualquier pieza de música académica, pero que a su vez se adaptaban perfectamente al repertorio popular de la época. Su música se caracteriza por traer un soplo de aire fresco, siendo el primer saxofonista en exitosamente improvisar sobre la base rítmica y armónica del merengue utilizando lenguaje bebop. A pesar de ser el *bebop* una manifestación popular estadounidense, Vásquez logró siempre preservar la esencia del lenguaje existente del merengue.

Justificación

La República Dominicana cuenta con un vasto listado de compositores, intérpretes y arreglistas de gran capacidad y trayectoria, que fueron grandes revolucionarios en su época, y cuyo trabajo no ha recibido el justo nivel de estudio y documentación. La mayoría de estos artistas ha aportado un legado equiparable al de reconocidos exponentes internacionales contemporáneos. Sin embargo, el nivel de investigación de dichos trabajos se ha quedado corto, pues muchos autores se limitan a destacar informaciones triviales que no aportan un reflejo relevante de lo que fue la trayectoria de dicho artista.

Tavito Vásquez es un gran ejemplo de todo esto: a la fecha se encuentran escasas documentaciones de tertulias dedicadas a su memoria; transcripciones de sus solos, hechos por don Juan Colón; y limitadas fuentes de datos biográficos.

Es necesario profundizar en el estilo de Tavito y así rendir honor al legado de tan excepcional músico. Asimismo, se hace de vital importancia dejar referencia a los saxofonistas, demás músicos, y dominicanos en general a que conozcan los antecedentes de nuestra música y que los mismos puedan ser utilizados para el crecimiento teórico y práctico de nuestros futuros músicos. El estudio y práctica de las interpretaciones de Tavito son buen material para el desarrollo de muchos aspectos musicales, como son: la agilidad técnica, interpretación musical, aprendizaje del lenguaje bebop y del lenguaje del merengue. Entendemos que es de vital importancia estudiar y dar seguimiento a la carrera profesional de personajes como Tavito Vásquez, pues tuvo un impacto significativo en la música de su época y seguirá siendo un ejemplo a seguir para generaciones venideras. Entendemos que es necesaria la investigación de su música, con más tesinas y trabajos como éste, así como también la creación de métodos que analicen a profundidad las herramientas utilizadas y la forma en que las empleaba sobre el merengue.

Objetivos

Objetivo General

Analizar el estilo de improvisación de Tavito Vásquez y los elementos del Bebop utilizados en el mismo.

Objetivos específicos

- Analizar las características estilísticas del Bebop y del Merengue.
- Identificar los elementos innovadores con relación a la época y el estilo, que incorpora en sus ejecuciones.
- Realizar una investigación con respecto a la vida de Tavito, apoyándonos en diversas fuentes bibliográficas, así como entrevistas a músicos cercanos.
- Analizar solos de Tavito Vásquez.

Alcances

Evaluaremos la evolución del artista, pasando por sus diferentes etapas. Comenzando por su iniciación en el mundo de la música, como intérprete en bandas municipales, y posteriormente en orquesta de merengue de más envergadura; continuaremos con su vida artística como solista.

Analizaremos de manera detallada las transcripciones hechas por Juan Colón de los solos de Tavito en los temas "Con el alma", "Caña brava" y "El Merengón", buscando identificar los elementos utilizados por el saxofonista a la hora de improvisar y compararlos con elementos esenciales del bebop.

Metodología

Esta tesina es de naturaleza mixta, ya que posee cualidades descriptivas y explicativas; es también de carácter longitudinal y no experimental. Presenta un carácter teórico, puesto que esta información será analizada con el fin de visibilizar y resaltar la obra y legado de Tavito Vásquez, con un mero interés en

recolectar información sobre dicho personaje. A lo largo de este trabajo de grado

estudiaremos la vida de Vásquez, enfocándonos en sus influencias artísticas y sus aportes a la música dominicana.

Introducción

La naturaleza de la música es efímera, existe tanto como para quien solo escucha como para quien la recrea en el ahora, y en menor proporción para quienes alguna vez la recuerdan. Pero la memoria, como la persona misma, tiene su ciclo, es defectuosa, y empuja a los músicos hacia un olvido infalible. La música que no fue escrita o grabada, fue una maravilla que el mundo jamás volverá a presenciar. Transcribir, analizar, digitalizar las obras musicales de quienes ya no viven en este plano es, en mi opinión, la más grande muestra de respeto por el trabajo de un músico.

Este trabajo se centra en la vida y obra del saxofonista dominicano Tavito Vásquez, sus orígenes, desarrollo como músico, etc. Cuenta con un análisis de tres de los tantos solos que interpretó Vásquez, con la finalidad de evidenciar cómo aplicó recursos del jazz, sobre todo del bebop de New York, en nuestro Merengue, así como los cambios que esto implicó para la estructura de nuestra música.

Este documento es el deseo cumplido de conmemorar el legado de un gran músico dominicano que desde temprana edad entregó su vida al arte, de un hombre que como un genuino artista se pasó la vida pegado a su instrumento, ya sea en un escenario, practicando o enseñando. Este material fue escrito con la intención de celebrar la vida y obra de un tesoro nacional del cual, en mi opinión, se debería hablar mucho más. Este documento es una oda en honor a la memoria de alguien que inspiró a muchos, me inspiró a mí como músico, y espero que, luego de haber leído este trabajo, te inspire a ti; esta es mi forma de agradecer por la vida de Tavito.

MARCO TEÓRICO

1.1. Antecedentes

La disertación titulada “El saxofón en el merengue dominicano; análisis melódico, rítmico, armónico de tres jaleos en diferentes estilos de merengue. Propuesta para la interpretación de los Jaleos” presentada por Karen Raquejo Domínguez, K. A. (2018) para optar por el título al pregrado en Artes Musicales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia busca enfatizar la importancia del saxofón en el Merengue dominicano. La tesina se enfoca en la interpretación de los jaleos, a través del análisis de 3 merengues de distintas épocas. Haciendo énfasis en la dificultad técnica, articulación y velocidad de los jaleos, Raquejo Domínguez busca descifrar el fraseo correcto del Merengue.

En agosto de 2021 en la Escuela Internacional de Música Contemporánea de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, en Santo Domingo, República Dominicana, el trabajo de grado “El fraseo del saxofón en el Merengue dominicano” fue presentado por Náyade Macea como parte de los requisitos para optar por el título de licenciatura en Música Contemporánea. Dicho trabajo busca evaluar las consideraciones técnicas y estilísticas para un fraseo correcto en el Merengue, abarcando tanto la correcta embocadura y articulación, a la vez que profundiza en la sonoridad del saxofón en dicho género.

1.2. Tavito Vásquez: sus inicios

Cleto Octavio (Tavito) Vásquez fue un saxofonista y dominicano recordado como el encargado de dar relevancia a la improvisación dentro del Merengue, así como aumentar —con su forma de tocar— la velocidad a la que se interpretaba el mismo.

Nace en Santiago de los Caballeros el 24 de abril de 1928 dentro de una familia de músicos y aproximadamente a los 8 años recibe las primeras clases de música por parte de su padre. A los 12 años de edad ya formaba parte de la banda municipal de Santiago donde se desempeñó como clarinetista y en donde más adelante hace el cambio a saxofonista, ampliando sus habilidades musicales. Fue en esta misma ciudad donde formó parte de las orquestas Maravilla, Liras del Yaque y Hermanos Vásquez.



Figura 1. Tavito Vásquez. Fuente:
<http://juancolonmusic.blogspot.com/2013/08/tavito-vasquez-crispin-fernandez.html>

A los 18 años de edad

emigra a la ciudad de Santo Domingo donde inicia labores en la emisora La Voz Dominicana. Simultáneamente, ingresa al Conjunto Alma Criolla, dirigido por Fey Fernández, quien al irse a Venezuela deja la plaza libre, la cual ocupó Tavito. Estando en esta orquesta continuó estudiando en La Voz Dominicana con músicos estadounidenses traídos al país por Petán Trujillo.

Estando en Santo Domingo inicia su auge, era muy solicitado por agrupaciones, hoteles, bares y demás. Pasó por diferentes orquestas y realizó grabaciones para varios conjuntos y artistas de renombre para la época, tales como: Joseíto Mateo, Luis Kalaf, Ramón García y su Conjunto Típico Cibao, Conjunto Alma Criolla, Elenita Santos, Vinicio Franco, Orquesta José Reyes.

1.3 Fundamentos Históricos

1.3.1 Contexto sociopolítico

Entre 1930 y 1961 la República Dominicana vivió bajo la tiranía del dictador Rafael Leónidas Trujillo, época muy cruel, sobre todo para la cultura negra y para la clase intelectual que estuvo en contra de este régimen. Como describe Cordero (1959) en su *Análisis de la Era de Trujillo*: “la forma del Estado en República Dominicana es la dictadura militar-burocrática dirigida por un tirano absoluto. Las apariencias

democráticas que adopta no tienen su causa en alguna modificación política de su estructura, sino que son simplemente artículos de propaganda para el consumo de la opinión pública mundial”.

Debido a que la comunidad mundial repudiaba los actos dictatoriales asociados al régimen, Rafael L. Trujillo se vio en la necesidad de recurrir a la imposición de títeres políticos, quienes figuraban como presidentes ante la comunidad nacional e internacional, pero desde las sombras las decisiones eran tomadas por Trujillo. Entre los títeres usados por el mandatario se encuentran Jacinto Peinado, Manuel de Jesús Troncoso, su hermano Héctor Trujillo y Joaquín Balaguer.

“Más de 50.000 personas fueron asesinadas durante su régimen, entre las que se cuentan 17.000 haitianos residentes en República Dominicana (...), además de esto podemos destacar el secuestro, tortura y asesinato del exiliado vasco Jesús Galíndez; y el asesinato de las tres hermanas activistas políticas Minerva, Patria y María Teresa Mirabal.” (BBC News Mundo, 2019)

Además, la persecución contra el entonces presidente de Venezuela, Rómulo Betancourt, luego que este denunciara la dictadura de Trujillo en la Cumbre de la Organización de Estados Americanos (OEA) en 1948 y se volviera uno de sus acérrimos detractores.

1.3.2 Contexto Musical

La escena musical dominicana durante el régimen dictatorial de Rafael Leónidas Trujillo fue protagonizada por el merengue, debido a que la difusión de este fue utilizada como medio de propaganda política para el dictador. En el ámbito clásico y académico se creó la Orquesta Sinfónica Nacional en 1941, así como también el Conservatorio Nacional de Música en 1942.

En 1952 se crea el Palacio Radio-Televisor “La Voz Dominicana”, el cual era un espacio que aglomeraba una gran cantidad de músicos de manera constante. Dentro de La Voz circulaban constantemente músicos con instrumentos en manos desplazándose de un estudio a otro, de programa en programa, cada día, desde muy temprano y hasta la madrugada (un centro nocturno operaba en la cuarta planta con músicaailable y espectáculos). “Tres grandes orquestas constituían la columna músico-

vertebral de la empresa: la Súper Orquesta San José, (bautizada así en honor al fundador), la Gran Orquesta Angelita y la Melódica.” (Periódico El Nacional, 16 agosto 2016).



Figura 2. Papa Molina y la Súper Orquesta San José. Fuente: <https://www.diariolibre.com/opinion/lecturas/la-sper-de-papa-v-la-voz-dominicana-LNDL275871>

Trujillo se destacó por ser un excelente bailarín de merengue. El historiador Aliro Paulino, afirma que

“lo danzaba a pasito lento. Además, recuerda Joseíto [Mateo], Al Jefe le gustaba el jaleo y hacía figuras, es decir, un baile con trazos perfectos y ligeros. Solano señala que las orquestas tenían un código: si Trujillo se paraba, tocaban merengue; si se quedaba agarrando la mano de la dama, un bolero; y si la tomaba y permanecía en la pista, un set completo de merengues elogiándolo.” (Periódico Hoy, Abril 2011).

1.4 El Jazz



Figura 3. Count Basie y orquesta. Fuente: <https://www.britannica.com/art/swing-music>

En su libro *Historia del Jazz Clásico*, Frank Tirro define el Jazz como el conjunto de músicas cuyo origen se remonta a las comunidades afroamericanas establecidas en el Sur de Estados Unidos, que luego se desarrolló en New Orleans a finales del siglo XIX. Esta música –que ha conocido abundantes cambios estilísticos– incluye subgéneros tan dispares como el ragtime, el *blues*, el jazz clásico, el jazz al estilo de Chicago, el *swing*, el *boogie-woogie*, el jazz al estilo de Kansas City, el *bebop*, el jazz progresivo, el free jazz y el jazz-fusión.

El Jazz tuvo un amplio recorrido estilístico, iniciando a partir de los cantos realizados por esclavos negros en las plantaciones de algodón al Sur de Estados Unidos, dando paso a lo que hoy conocemos como *Blues*. Este último se basa en el uso de una variante de la escala pentatónica menor¹, dando un color muy particular a este estilo; es de tipo responsorial² y presenta un importante uso de la improvisación³ sobre la forma de cada canción. Para la última década del siglo XIX aparece el *Ragtime*, que junto con la incorporación del piano desemboca en el desarrollo del estilo New Orleans, el cual también utilizaba trompeta, clarinete, trombón y tuba. Este formato posteriormente dio paso a lo que fue el estilo Dixieland, el cuál progresivamente fue incrementando la velocidad a la que se interpretaba y eventualmente añadió el saxofón al ensamble.

¹ Escala Pentatónica Menor: Secuencia que consta de las 1ra, 3ra, 4ta, 5ta y 7ma notas de una escala menor natural.
² Responsorial: Recurso musical que consta de una melodía cantada o tocada “pregunta” sucedida por la misma melodía (o una variante de esta) “respuesta” por parte de otra voz o instrumento.

³ Improvisación: acto de componer, ejecutar o arreglar cualquier fragmento musical sin preparación previa.

⁴ Swing: Subgénero del jazz muy popular en la década de 1920.

Entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX el Jazz tuvo una importante expansión en los Estados Unidos, especialmente en Nueva York, Kansas y Chicago, donde gracias a su desarrollo y diversificación acontecieron épocas históricas como la popularización del *Jazz Vocal* y *La Era del Big Band*; posteriormente nacieron estilos como el *Swing*⁴ y el *Bebop*.

Este último dejó grandes aportes, sobre todo en aspectos como la improvisación y el desarrollo armónico, que son recursos que evolucionaron, trascendieron y continúan siendo utilizados por los intérpretes de hoy en día.

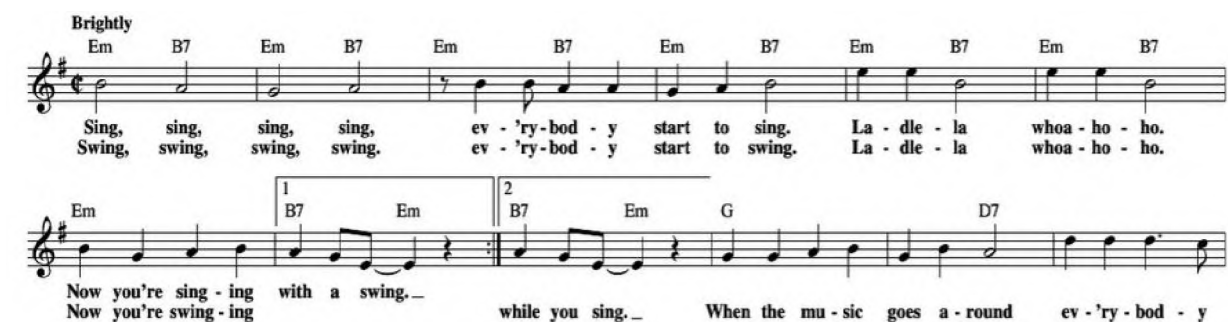


Figura 4: Fragmento de *Sing, Sing, Sing* de Benny Goodman. Fuente: <https://www.virtualsheetmusic.com/score/HL-380508.html>

1.4.1. El bebop

De acuerdo con el *Harvard Dictionary of Music* el término *bebop* surgió aproximadamente en 1945, buscando describir el jazz, que en la época se caracterizaba por las improvisaciones de solistas basadas en patrones rítmicos complejos, el uso constante de ornamentos propios del estilo y líneas melódicas continuas. Luego de la Segunda Guerra Mundial, la popularización del género estuvo a cargo de los trompetistas Dizzy Gillespie⁵ y Miles Davis⁶, y el saxofonista Charlie "Bird" Parker⁷. Posteriormente tuvo un desarrollo caracterizado por la adopción de ritmos latinoamericanos y/o afrocubanos. El *bebop* evolucionó hacia el jazz "moderno" y este último se caracterizó por suavizar las innovaciones armónicas y rítmicas de los "boppers"⁸ (p.101)

⁵ Dizzy Gillespie: Uno de los más importantes trompetistas del bebop jazz.

⁶ Miles Davis: Trompetista y compositor. Una de las figuras más influyentes en el Jazz.

⁷ Charlie Parker: Conocido como el saxofonista más relevante en el Bebop.

⁸ Boppers: Músicos que se dedicaron a tocar el género Bebop.



Figura 5. Charlie Parker y Miles Davis. Fuente:
<https://indianapublicmedia.org/nightlights/ornithology-a-brief-history-of-charlie-parker.php>

Los músicos negros de las big bands⁹, que de por sí ya eran discriminados, buscaban salir del segundo plano en el que se encontraban retenidos ante un público predominantemente blanco. Para la época, su papel individual era intrascendente, ya que el *swing* era música de conjunto en donde poca relevancia tenía el performance particular del individuo; no existía esa demostración de virtuosismo que se vería más adelante. El *swing* era música para un público no conocedor, y con fines bailables.

En contraposición, en el *bebop* nos encontramos con un formato mucho más reducido, donde cada integrante tiene considerablemente mayor importancia, tempos más rápidos, propios de un estilo que no está pensado para el bailarín, la libertad de realizar complejos solos improvisados que permitían dar una demostración individual de las capacidades musicales de los intérpretes, mayor complejidad armónica y mayores libertades para los bateristas.

Sin embargo, el *bebop* rompe con casi todas las características del *swing*, porque se priorizan las técnicas individuales. Los tempos de las canciones de *bebop* son demasiado rápidos. Esto causó que el *bebop*, por su misma naturaleza, fuera poco bailable. (Cuadrilla, 2018)

Cuadrilla también destaca que la improvisación en el *bebop* es el eje central de esta corriente ya que se encontraba una ejecución sumamente compleja y difícil por parte del instrumentista; esto era causal. Los músicos negros, sobre todo, habían vivido a la sombra de los músicos blancos, aunque estos últimos no fueran tan buenos. Los músicos negros no eran valorados en la radio, pues el público prefería entretenimiento del tipo *showman*, tales como Frank Sinatra o Glenn Miller. El *bebop* nunca tuvo la fama, mercadería o consumo comparable al *swing jazz* en su mejor momento. El período de auge del *bebop jazz* fue efímero y sin reconocimiento masivo.



Figura 5. *Confirmation*, de Charlie Parker. Recuperado del Real Book

A nivel técnico-musical el *bebop* se diferenció de otros géneros, entre otras cosas, por su velocidad. Los músicos demostraron su virtuosismo acelerando el BPM¹⁰ de las interpretaciones, y, en consecuencia, su dificultad.

En este género se destacó el uso de una escala característica, que posteriormente pasó a ser conocida como escala *bebop*. Según Ricky Schneid en su *e-book* "Cómo Improvisar en música moderna" la escala *bebop* consiste en añadir un cromatismo¹¹ a una escala mayor o menor con la finalidad de que

⁹ Big Band: Formato de agrupación musical famoso en los años 30 en Estados Unidos.

¹⁰ BPM: *Beats Per Minute* o pulsaciones por minuto. Término musical que hace referencia a la cantidad de pulsaciones por minuto.

¹¹ Cromatismo: Ascender o descender un semitono.

coincidan los tiempos fuertes del compás¹², con notas del acorde.¹³



Figura 7. Escala de bebop

El tipo de conector utilizado para dicha escala, entre una nota y otra, es llamado aproximación¹⁴; uno de los tantos conectores que se destacaron en el bebop. Por ejemplo:



Figura 8. Aproximación doble cromática por debajo y diatónica por encima Figura 9. Aproximación cromática por arriba y cromática por debajo

Existen muchos otros tipos de aproximaciones usadas tanto en el *bebop* como en otros géneros musicales, tales como: doble cromática por arriba y cromática por debajo, diatónico por encima y doble cromático por debajo, entre otras. Estas aproximaciones son algunos de los ornamentos que caracterizan al estilo, y que eran utilizados repetidamente por los intérpretes, tanto en sus composiciones como a la hora de improvisar.

1.5 El Merengue



Figura 9. Antonio Morel y orquesta. Fuente: <https://www.discogs.com/es/artist/4483060-Antonio-Morel-Y-Su-Orquesta>

El merengue es un género musical dominicano producto de la criollización de la contradanza, expresión musical traída a la isla por los franceses. “Más adelante, en el siglo XVIII, llega la contradanza desde París. Era el baile preferido de la burguesía española. Este baile europeo se adentra tanto en el continente americano que componentes de su estructura musical, como el cinquillo, también tuvieron influencias en el danzón. La contradanza sirvió de base para múltiples piezas

bailables criollas. Cuando la danza fue acogida y se mezcló con la influencia africana, trajo consigo el baile en pareja de dos en lugar de grupo en 1842”. (Austerlitz 1997, 16).

“Para 1801 comenzó lo que conocemos en nuestra historia como la Era de Francia. Con esta cultura llegó a popularizarse el *minué*, el vals, la polka, el *passepied* y la *contredanse* francesa, pero estos bailes no fueron duraderos, pues no llegaron a “prender” (popularizarse) en el gusto popular mayoritario. Sin embargo, debe reconocerse y admitirse que, a la luz de las investigaciones modernas, fue un vocablo francés, *mèringue*, el que llegaría a darle el nombre a nuestra danza nacional”. (Pérez y Solano 2003, 87)

Simultáneamente, existían otros tipos de danzas afro-hispanas, como el zapateo, el fandango y la calenda. No obstante, los cambios significativos que dieron paso a la evolución de la contradanza inician a

¹² Compás: Entidad métrica que sirve para subdividir los fragmentos musicales.

¹³ Acorde: Conjunto de diferentes notas musicales, que sugieren una entidad armónica y que suenan simultáneamente.

¹⁴ Aproximación: Nota o conjunto de notas no pertenecientes a un acorde que se mueven hacia una nota que sí es del acorde.

mediados del siglo XIX; aquí inicia la fase de criollización que produjo a la creación de coreografías en los bailes, que dio al traste con la llamada danza antillana, antecesora directa de nuestro merengue.



Figura 10. Luis Alberti. Fuente: <https://www.idominicanas.com/luis-alberti-mieses-el-musico-dominicano-al-que-el-merengue-le-debe-su-desarrollo/>

“Luego de tormentosos procesos y lucha por el avance social y de independencia, se definió la cultura dominicana con el avance cultural predominante de la cultura española. Cuando el pueblo mestizo cultivó y asumió el merengue como expresión de su propio folclor, los instrumentos que se usaban para tocarlo eran: la guitarra, de origen español; la tambora, de origen africano, y las maracas, probablemente herencia residual del aborigen”. (Mejía 2002, 62).

Según Mejía, el merengue se hizo camino en el gusto popular cuando, desde Alemania, llega al país el acordeón. Este instrumento llegó a nuestras tierras a finales de la década de los setenta y comienzo de los ochenta del siglo XIX y rápidamente desplazó a la guitarra por ser mucho más sonoro y por su fácil manejo. Tuvo su mayor desarrollo en la región Norte o Cibao. Las maracas fueron sustituidas por la güira; la tambora

tampoco necesitaba de material importado ni de confección industrial, pues eran elaboradas por manos de campesinos. Esta diferencia entre los instrumentos delimitó dos tipos de merengue: el rural (“perico ripiao”, atribuido a los acordeonistas campesinos) y el urbano, a cargo de las bandas de música y los grandes maestros como Luis Alberti y Antonio Morel, con instrumentos metálicos y de teclas. (Mejía 2002, 62-63).

Siñá Juanica

LOPEZ, Félix



Figura 11. Siñá Juanica-Félix López. Fuente: Recopilación de la música popular dominicana, p. 313.

Tanto el merengue urbano como el rural tuvieron importantes variaciones. Luego de que la guitarra fuera sustituida por el acordeón, éste se quedó como una marca característica en la zona del campo, y en la ciudad fue sustituido por el piano; la marímbula por muchos años fue utilizada en el campo, mientras que en la ciudad fue sustituida por el bajo; en la ciudad le agregaron las tumbadoras, y mientras en el campo solo se agregó el saxofón, en la ciudad contaba con los instrumentos de viento propios de una banda de música. De manera que la diferencia de ensamble era la siguiente:

- Merengue rural: tambora, güira, acordeón, marímbula, saxofón.
- Merengue urbano: tambora, güira, tumbadoras, piano, bajo, vientos metales.

Como fenómeno artístico y cultural el merengue es un vivo ejemplo de las mezclas que conforman nuestra identidad, ya que amalgama homogéneamente la cultura africana, europea y nuestra antecesora cultura taína.

1.6 Tavito en el merengue

De acuerdo con Juan Colón (2007) en su libro “Solos de un Virtuoso”, Tavito Vásquez representó una verdadera revolución musical en la historia de la música dominicana. Sus ejecuciones sugirieron importantes cambios para la música de la época; desde modificaciones a la estructura musical estándar

del merengue hasta el uso distintivo de melodías, patrones, armonías, etcétera, con frecuencia tomadas de otros estilos.



Figura 12. Fragmento de Solo en "El Balito". Fuente: Solos de un Virtuoso.

1.6.1 Cambios en la forma

Escuchando merengues como el tan conocido "Compadre Pedro Juan" del maestro Luis Alberti, podemos confirmar que para la fecha no se solía incluir una sección de solos dentro de la estructura del merengue, teniendo esta la siguiente forma: Paseo, tema instrumental, tema por la voz, coro, jaleo, coro, jaleo, coro, coda o final.

En términos generales el merengue tradicional dominicano constaba de 3 partes fundamentales: paseo¹⁵, cuerpo de Merengue¹⁶, y jaleo¹⁷, y aunque este género ya había experimentado algunas variaciones —como el orden en que se disponían las secciones, la cantidad de veces que se repetía una

sección, e incluso la omisión del paseo—, según Juan Colón en su libro "Solos de un virtuoso", es Tavito quien integra definitivamente una sesión de solos en los temas, aunque intentos similares ya se habían visto ocasionalmente.

Este cambio no solo implicó la ejecución de solos para el saxofón, sino también para otros instrumentos, entre los cuales podemos destacar el piano. Estos solos no siempre se organizaban de la misma forma. Entre las opciones de desarrollo utilizadas por Tavito encontramos la aparición de un solo de saxofón para posteriormente volver a la forma de la canción y luego añadir un segundo solo, que podría ser interpretado tanto por el saxofón como por el piano. Otra variante es la de solos consecutivos de varios instrumentos, por ejemplo, un solo de saxofón seguido de un solo de piano, para luego volver a la forma.

Las figuras presentadas a continuación sirven de ejemplo para analizar las variaciones realizadas por Tavito Vásquez a la forma estándar de los merengues de la época. Las mismas contienen las gráficas que describen el nivel de intensidad en volumen e intención durante cada sección.

¹⁵ Paseo: Nombre que se le daba a la introducción del merengue tradicional.

¹⁶ Cuerpo de Merengue: Sección del Merengue donde se desarrolla la canción.

¹⁷ Jaleo: Parte instrumental del Merengue donde los saxofones y vientos metales tienen prioridad.

Caña Brava

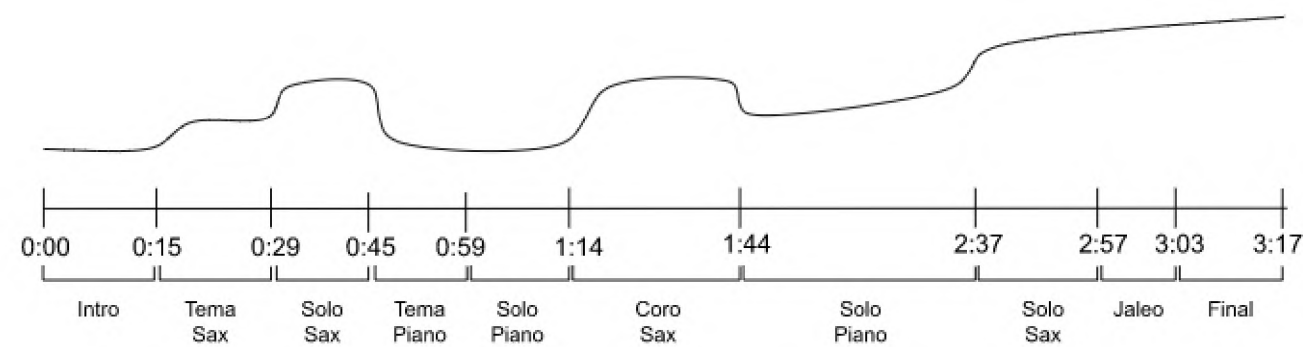


Figura 13. Gráfica ilustrando la estructura del tema "Caña Brava"

En este ejemplo podemos apreciar una introducción realizada por la sección rítmica, en este caso formada por piano, bajo, tambora y güira, sección a la que se integra el saxofón, como preámbulo de la presentación del tema principal. A continuación, se observan solos alternando saxofón y piano, sucedido por el coro, otra sección de solos, primero el piano y luego el saxo, para finalmente pasar al jaleo y luego cerrar el tema.

Con el Alma

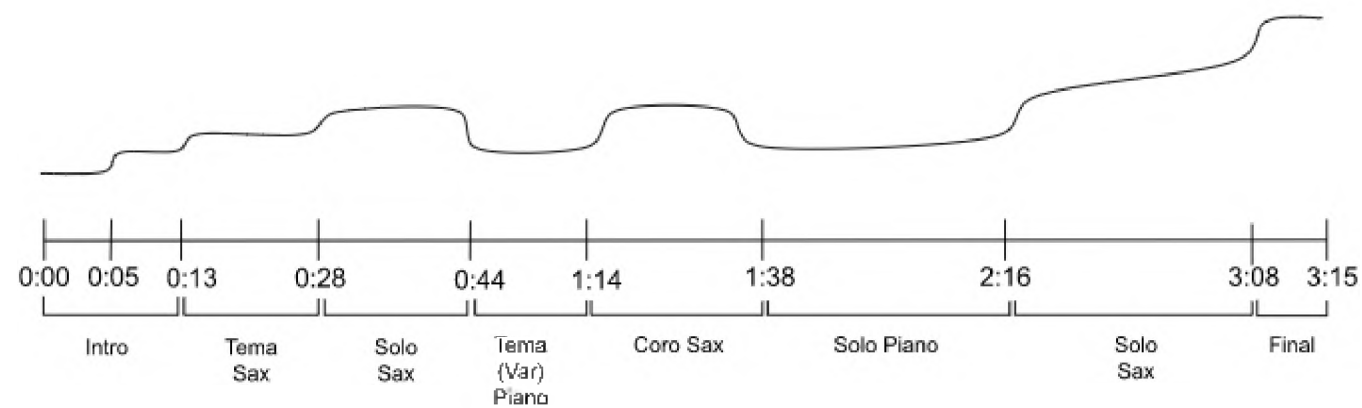


Figura 14. Gráfica ilustrando la estructura del tema "Con el Alma"

Al escuchar esta canción nos damos cuenta que inicia con la sección rítmica en una muy corta introducción que precede al saxofón desarrollando el tema principal de la canción. A continuación, este ejecuta un solo que da paso al tema nuevamente, esta vez presentado por el piano, el cual juega variando la melodía principal. Seguidamente, el tema pasa a al coro a cargo del saxofón quien da paso al solo de piano, continuando con el solo por parte del saxofón llevando el tema al clímax para luego dar fin a la canción. Es oportuno destacar la omisión o inexistencia de la sección conocida como jaleo.

El Merengón

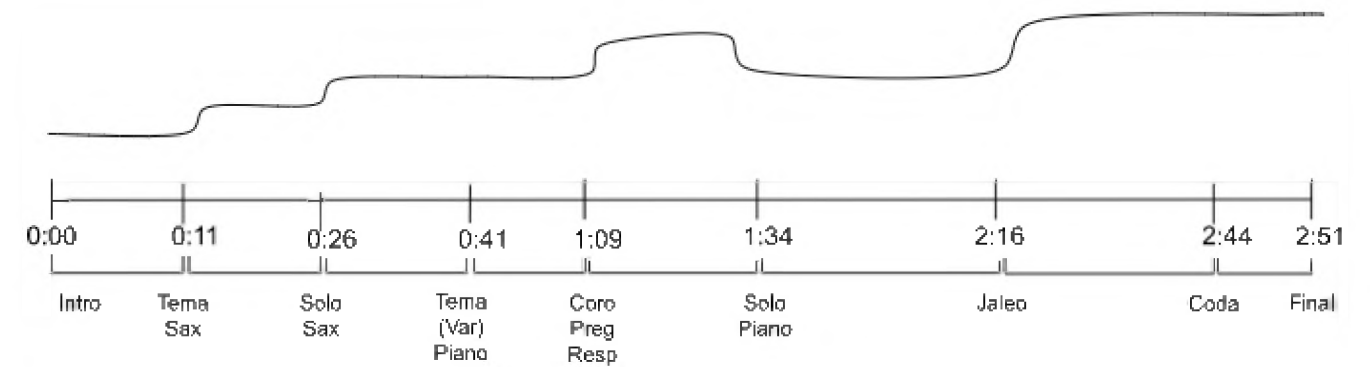


Figura 15. Gráfica ilustrando la estructura del tema "El Merengón"

La figura anterior nos muestra que la canción inicia con una introducción interpretada por la sección rítmica dando paso al saxofón, este presenta la melodía principal y continúa con un solo, terminada esta sección de la canción continúa el piano variando el tema principal antes expuesto por el saxofón, para la parte del coro se presenta un recurso muy interesante conocido comúnmente como "pregunta y respuesta" donde el saxofón interpreta una melodía (pregunta) a la que reacciona inmediatamente el piano (respuesta), la canción continúa con un solo de piano que es la transición al jaleo, luego una pequeña sección conocida como coda que recuerda por un momento el tema principal para luego terminarlo.

1.6.2 Cambio en la velocidad

La presencia de Tavito Vásquez en el merengue produce un aumento en la velocidad del mismo; esto produjo un cambio en la forma de tocar y estableció una nueva forma en el papel del saxofón dentro del merengue, quizás sin proponérselo fue el único responsable de causar un contundente cambio musical que produjo sus frutos en todos los instrumentistas. (Juan Colón, 2015)

A diferencia de otros cambios hasta la fecha como la sustitución de las guitarras por el acordeón, y este por el piano (en zonas urbanas), la introducción de las congas a la orquesta de Merengue, la sustitución de la marímbula por el bajo, etcétera, que eran cambios que afectan directamente solo a uno o dos músicos, el cambio de velocidad propulsado por Vásquez sugiere un cambio que involucra todo el ensamble y que agrega complejidad a las interpretaciones.

EL PAPUJITO



♩ = 150

E B7

Melodía

E B7

Saxo Introduccion

B7 E

E B7 E

E B7 E

Varias Veces

E B7 E

Solo E B7 E

E B7

Figura 16. El Papujito, Blanca a 150 BPM. Fuente: Libro "Solos de un virtuoso" de Juan Colón.



UNPHU
Universidad Nacional
Pedro Henríquez Ureña

MARCO ANALÍTICO

2.1 Elementos de ejecución

A continuación, se presenta un compendio de extractos de varios solos de Tavito Vásquez, donde buscamos destacar algunos elementos característicos de sus ejecuciones y propios del lenguaje del *bebop*, buscando entender la manera en que aplicaba dichos elementos a sus solos sobre el Merengue.

2.1.1 Longitud de los solos

En cuanto a la duración de los solos, es notable la flexibilidad interpretativa de Vásquez, pudiendo hacer uno o varios solos cortos, como también extensos solos sobre la forma de la canción¹⁸. Muchos de sus contemporáneos consideraban a Tavito como un virtuoso de su instrumento, por su habilidad para desarrollar solos de gran longitud de forma coherente e interesante.

Sus solos menos extensos suelen contar con un amplio lenguaje de improvisación musical, así como también un alto sentido de expresividad. Es notorio el interesante lenguaje que dominaba respaldado por su amplio arsenal de recursos musicales, los cuales le permitían crear un discurso sustancioso en un solo de corta duración, como también mantener el interés y la atención del oyente en solos más largos.

2.1.2 Desarrollo de Frases Melódicas

Durante los solos de Vásquez podemos distinguir de forma clara la aparición de ideas melódicas más extensas, así como otras más breves, mediante el uso de pequeñas frases que van desde dos hasta cuatro compases, así como otras más extensas que superan los cuatro compases. Aunque, cabe destacar, la velocidad a la que son realizadas estas interpretaciones podría disfrazar la extensión real de estos fragmentos.

2.1.2.1 Frases Cortas.

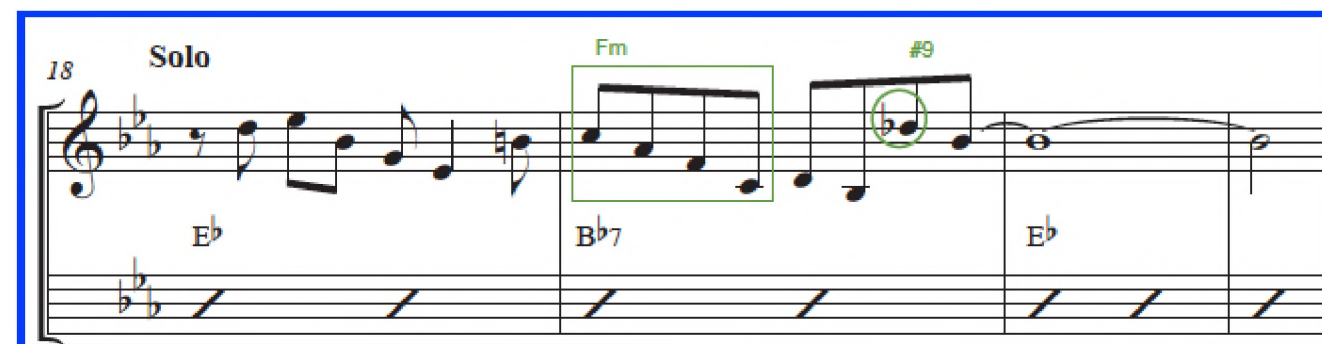


Figura 17. Fragmento de "El Merengón". Fuente: "Solos de un Virtuoso".

En la frase presentada en la figura anterior, vemos cómo Vásquez utiliza aproximaciones cromáticas, así como arpeggios¹⁹ descendentes, para formar una idea musical que consideramos como breve. La frase presentada se extiende por poco más de tres compases, pero aun así mantiene un sentido de unidad y completitud. Esto sucede en gran medida debido a la idea presentada sobre la segunda mitad del acorde de Bb7, en la cual da indicios del acorde haciendo énfasis en la tónica y la tercera del acorde, para luego presentar la novena bemol y volver a la tónica. La herramienta del cambio de octava unida al hecho de que prolonga la 5ta del acorde por más de 6 tiempos dan un carácter conclusivo a la idea.

¹⁸ Forma de canción: Es la manera en que están dispuestas las partes o secciones de una obra musical.

¹⁹ Arpeggio: Secuencia de sonidos formada por las notas consecutivas de un acorde.

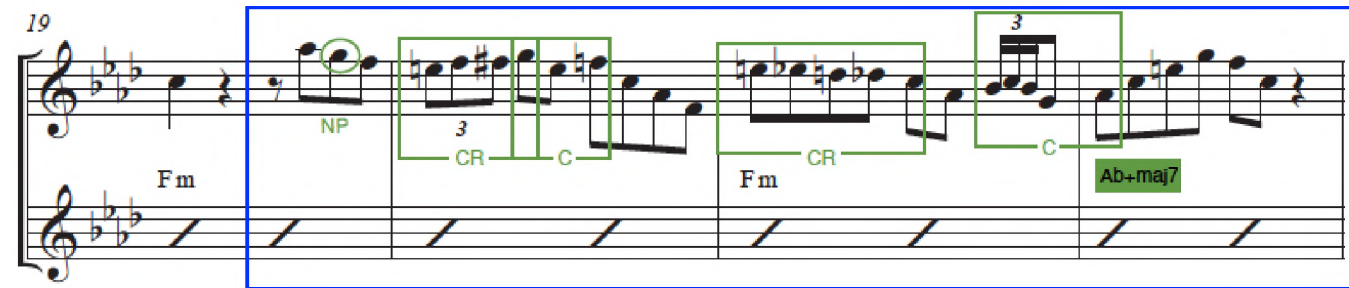


Figura 18. Fragmento de "Caña Brava". Fuente: "Solos de un Virtuoso".

Con respecto a este fragmento del solo de Caña Brava, podemos apreciar cómo la frase inicia con una anacrusa²⁰ hacia el siguiente compás. Este elemento, junto al uso de los tresillos, determinará el sentido rítmico *bebop* a lo largo de esta idea musical. Encontramos también, en múltiples puntos de la frase, el uso de cromatismos, tanto de forma ascendente como descendente; así como el uso de arpeggios, que, aunque comúnmente son utilizados de forma descendente, también aparecen de forma ascendente al final de la frase.

El cierre presentado al final de la frase consiste en realizar un arpeggio ascendente para luego contrarrestarlo con un intervalo descendente. Este es un *lick*²¹ característico del lenguaje bebop y provee un gran sentido conclusivo al terminar con una nota del acorde.

2.1.2.2 Frases Largas

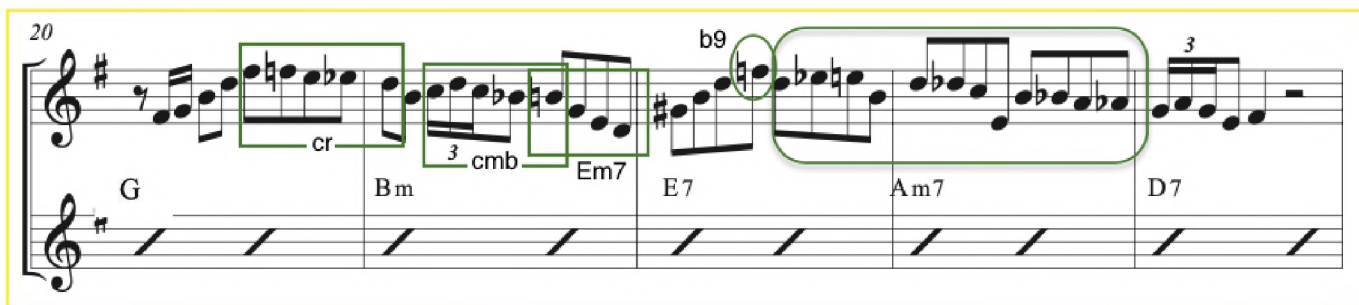


Figura 19. Fragmento de "Con el Alma". Fuente: "Solos de un Virtuoso".

²⁰ Anacrusa: Idea o fragmento musical que precede al primer pulso en un compás.

²¹ Lick: Fragmento, idea o frase muy utilizado en un estilo musical específico.

En este fragmento vemos cómo Tavito inicia la frase en contratiempo²², describiendo el acorde Gmaj7, y acentuando la 7ma mayor del acorde sobre el tercer pulso del compás. Posteriormente, desciende de manera cromática hasta la tercera del acorde Bm, se mueve aproximándose hasta la tónica, desde donde desciende con el arpeggio Em7, para luego ascender con el arpeggio G#dim destacando la novena bemol del acorde E7.

Vemos luego como se aproxima cromáticamente hasta la tónica, hace un salto descendente a la quinta del acorde, luego se aproxima cromáticamente hasta la 3ra del acorde Am7. Por último, presenta un movimiento similar hasta reposar en la 3ra del acorde D7.

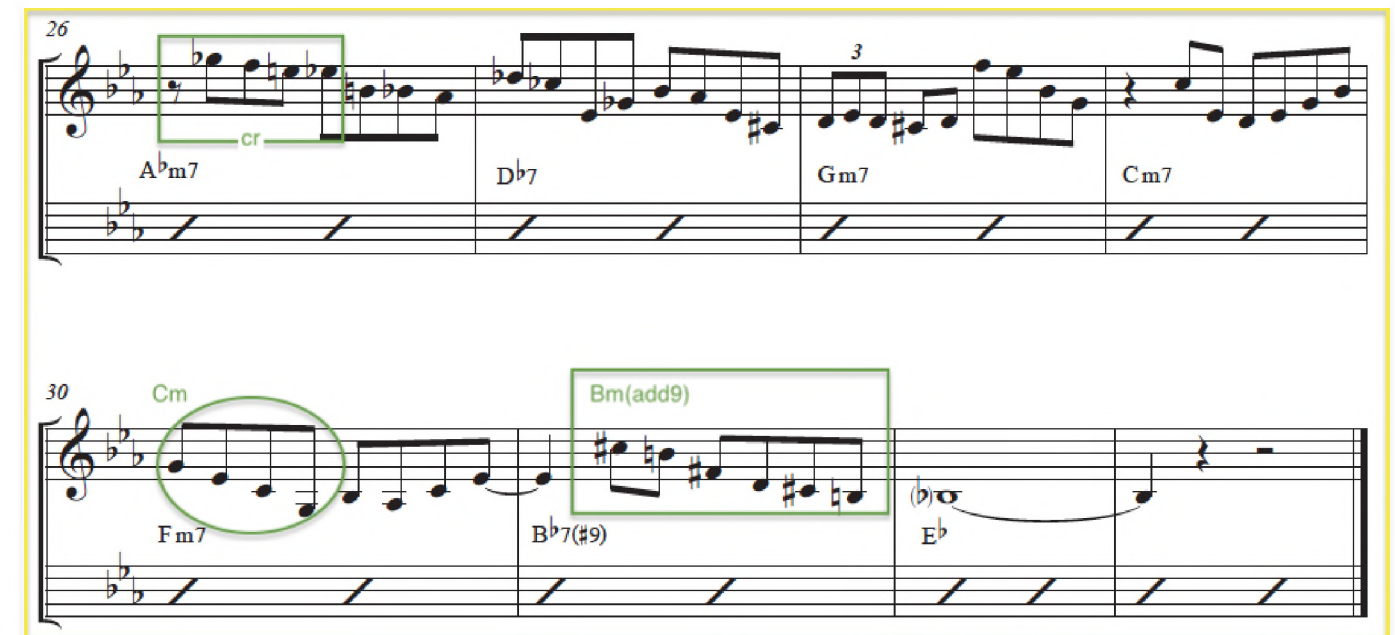


Figura 20. Fragmento de "El merengón". Fuente: "Solos de un Virtuoso".

En este solo Tavito presenta un inicio de frase a contratiempo, y aproximaciones descendentes hasta la quinta y la tónica del acorde. En el siguiente compás vemos una línea melódica interrumpida por un cambio de registro moviéndose en dirección contraria que no tarda en retomar la intención

²² Contratiempo: Que acentúa en los pulsos débiles de un compás.

descendente inicial. El intérprete llega al siguiente compás con una aproximación cromática que termina en un gran salto ascendente que le permite destacar las 7ma, 3ra y tónica del acorde, y hace una ligera pausa que da la sensación de un respiro. Luego, presenta un juego entre arpeggios ascendentes y descendentes que posteriormente son contrastados con una superposición melódica²³ que añade una sonoridad alterada²⁴ con un Bm(add9), para culminar por aproximación cromática con el reposo sobre la quinta del primer grado.

2.1.2 Uso de patrones melódicos

Dentro de las improvisaciones del jazz es común la aparición de pequeñas estructuras melódicas que se repiten de manera simétrica en diferentes alturas. Dichas estructuras o patrones son utilizados a menudo para destacar las destrezas técnicas de los ejecutantes; muestra de ello es el uso de patrones melódicos agrupados de formas específicas y/o interpretados hasta llegar a los límites de la tesitura del instrumento.

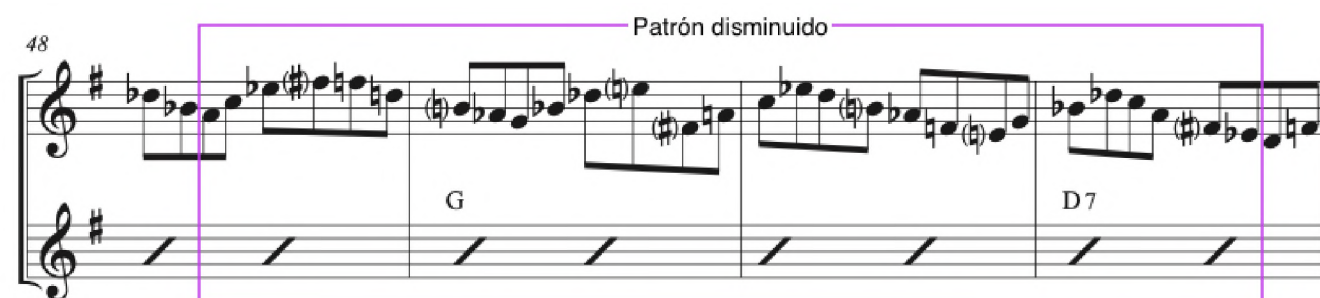


Figura 21. Fragmento de "Con el Alma". Fuente: "Solos de un Virtuoso".

En este fragmento vemos la forma en que se emplea una secuencia que consiste en alternar arpeggios disminuidos ascendentes y descendentes. Se repite el proceso a un semitono descendente de distancia con una variación, en donde asciende y, en vez de descender, hace un cambio a un registro más bajo y continúa la secuencia.

²³ Superposición melódica: Presentar una estructura melódica que no se corresponde tonalmente con el acorde sobre el que se toca.



Figura 22. Fragmento de "Con el Alma". Fuente: "Solos de un Virtuoso".

Aquí podemos ver cómo Tavito expone un patrón melódico que consta de un movimiento de 2da menor ascendente seguido de un salto de 3ra menor ascendente durante casi 4 compases, iniciando el patrón un tono arriba cada vez y combinando una estructura de tres notas en un contexto rítmico binario que agrupa las figuras en bloques de 4 notas, lo cual provee una variación en la acentuación natural de estas figuras.

2.1.3. Articulación

Al hablar de la articulación basada en la interpretación musical de Tavito, debemos tomar en cuenta que su música parte de dos fuentes primordiales: el jazz y el merengue. La articulación del merengue suele brindarnos notas más cortas, lo que a su vez enfatiza la separación entre cada una. Por otra parte, la articulación del jazz, si tomamos como referencia a intérpretes como Charlie Parker, suele ser producida a partir de un ataque, con la lengua, más ligero, lo que produce un sonido pastoso y con una separación menos marcada entre nota y nota.

Tomando como punto de partida un grupo de ocho notas para ejemplificar la articulación, el bebop tiende a acentuar la cada una de las notas pares, aunque esta no es una regla estricta. El merengue, por otro lado, es bastante cuadrado y simétrico, y sus acentos quedan posicionados sobre las notas impares.

²⁴ Sonoridad Alterada: dígame que proviene de la escala alterada, que consiste en tónica, 9na bemol, 9na sostenida, 3ra mayor, 5ta bemol, 13na bemol, y la séptima menor.

A partir de esto podemos destacar que la manera de Tavito articular cada nota termina siendo muy corta para el bebop y muy larga para el merengue, pero es esto lo que le permite transitar cómodamente entre ambos géneros.

En las grabaciones de Tavito resulta palpable su forma de tocar fusionando ambos géneros musicales, siendo esta una ardua tarea si tomamos en cuenta las notorias diferencias existentes entre ambos. Al escucharlo estas diferencias adquieren un papel secundario, debido a que este parece operar partiendo de un punto medio interpretativo cuando se trata de las articulaciones y acentuaciones musicales. Su objetivo principal es dejar claro las instancias en las que se interpreta el merengue —siendo estas las melodías principales, los jaleos y en general los momentos en los que la banda acompaña activamente— y diferenciarlas claramente de aquellos extractos con un tono más jazzístico como son sus solos, que, aunque siguen siendo acompañados, requieren menor protagonismo por parte de la banda.

2.2 Armonía

En varios de los solos de Tavito es apreciable la sustitución de los acordes comúnmente usados en el merengue por otros que añaden más interés al discurso musical, y dan un giro inesperado en la experiencia auditiva de los oyentes, acostumbrados a las progresiones de acordes²⁵ habituales. También son notables fragmentos donde los solos incorporan algunas superposiciones, presentando estructuras melódicas que no pertenecen al acorde, pero que por sí solas representan elementos independientes coherentes y sobre todo interesantes.

2.2.1 Sustituciones de acordes²⁶

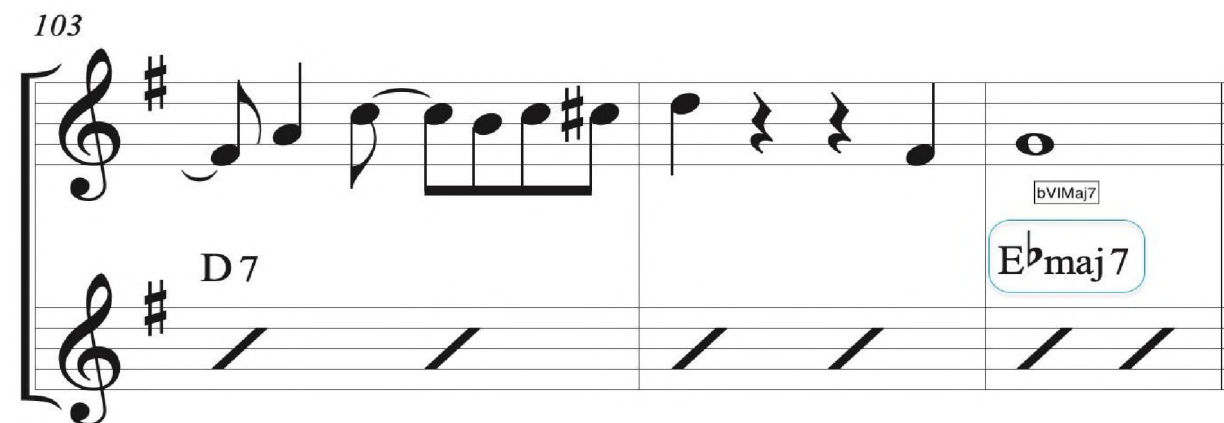


Figura 23. Fragmento de "Con el Alma". Fuente: "Solos de un Virtuoso".

En este ejemplo se muestra un fragmento de la parte final del Merengue "Con el Alma", donde vemos el reemplazo del acorde tónica G generalmente usado en el Merengue, por el acorde Ebmaj7. El bajo y el piano sustituyen el movimiento de quinta característico del Merengue y en vez de ir de D a G, se mueven cromáticamente hacia arriba de D a Eb, lo cual es apoyado por el saxofón que también se mueve cromáticamente de tercera a tercera. El acorde Ebmaj7 representa un intercambio modal²⁷ donde el sexto grado bemol sustituye el acorde de tónica.

2.2.2 Superposición melódica

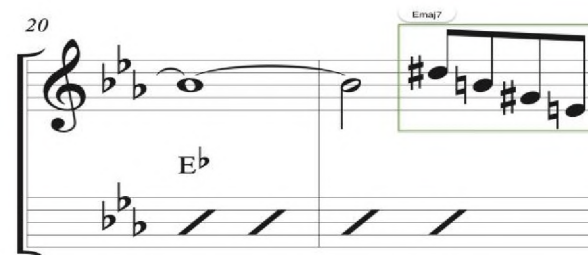


Figura 24. Fragmento de "El Merengón". Fuente: "Solos de un Virtuoso".

²⁵ Progresión de acordes: Secuencia de acordes utilizados en una pieza musical.

²⁶ Sustitución armónica: Se produce cuando un instrumento armónico reemplaza un acorde por otro de igual función.

²⁷ Intercambio modal: Recurso armónico que sirve para usar acordes de otros modos basados en la misma nota raíz.

En la figura anterior vemos un arpeggio descendente de Emaj7 presentado sobre el acorde de Eb. Tavito de manera ingeniosa inicia el arpeggio a partir de la nota D# la cual enarmónicamente²⁸ es una nota común entre el arpeggio Emaj7 y el acorde del momento Eb. Esto se conoce dentro del jazz como “tocar fuera” o *playing outside*, lo cual consiste en usar elementos armónicamente distantes con relación al acorde del momento, generando una sensación de tensión y ambigüedad al tener superpuestas 2 estructuras individualmente coherentes pero que están poco o nada relacionadas entre sí.

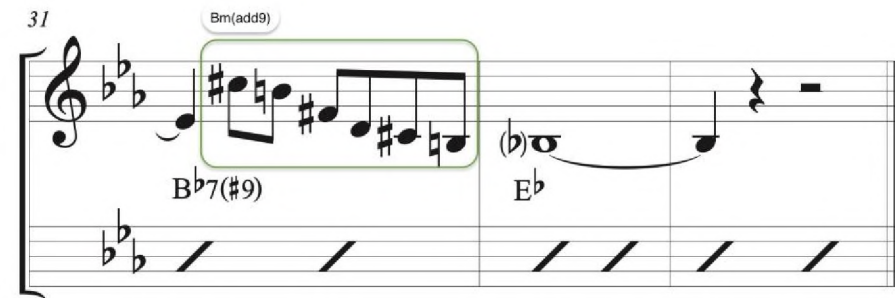


Figura 25. Fragmento de “El Merengón”. Fuente: “Solos de un Virtuoso”.

En este fragmento vemos el uso de un motivo²⁹ melódico que consiste en el arpeggio del acorde Bm(add9) presentado como una estructura independiente no perteneciente a la tonalidad, en relación al acorde del momento Bb7(#9). Dicha estructura enriquece la armonía resaltando las siguientes notas y tensiones: 9na sostenida, 9na bemol, 13na bemol, y 3ra.

2.3 Elementos Rítmicos

Los solos de Tavito son muy ricos rítmicamente hablando. Es notable el uso frecuente de la síncopa³⁰, y la aparición de fragmentos que repiten una o varias notas, en donde la prioridad no es la nota o la melodía, sino el efecto percusivo. En otros casos, estos fragmentos pueden consistir en un pequeño motivo rítmico que se quiere destacar, como también en un patrón rítmico que se expone y luego se desarrolla, haciendo variaciones del mismo.

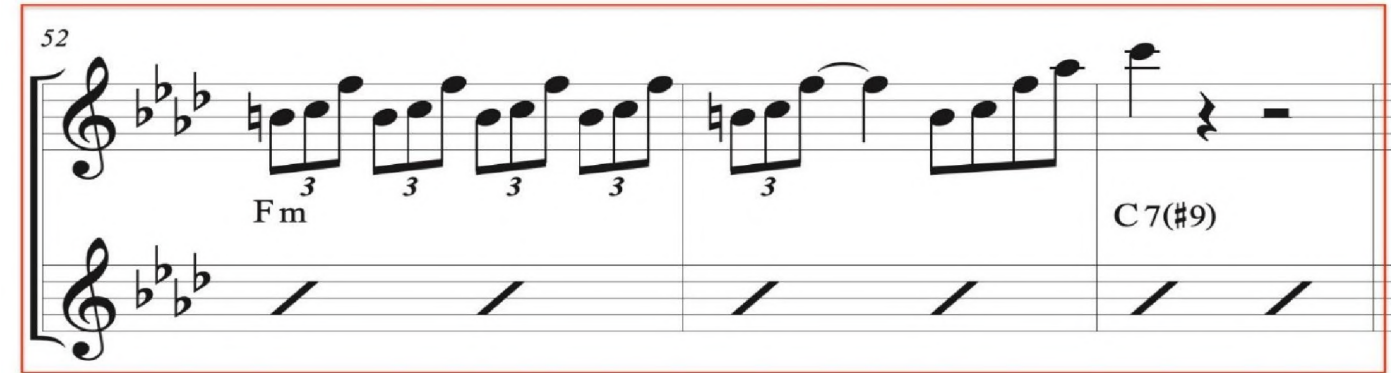


Figura 26. Fragmento de “Caña Brava”. Fuente: “Solos de un Virtuoso”.

Aquí podemos ver un uso enfático e insistente de tresillos³¹ de corcheas³² que luego tiene un ligero desarrollo tanto rítmico como melódico. Cabe destacar que la aparición de elementos ternarios en un contexto binario suele ser un recurso utilizado para enriquecer el discurso musical.



Figura 27. Fragmento de “Con el Alma”. Fuente: “Solos de un Virtuoso”.

²⁸ Enarmónico: Término utilizado para un sonido que puede ser llamado de 2 formas diferentes, dependiendo del contexto.

²⁹ Motivo: Idea musical muy pequeña con sentido coherente.

³⁰ Síncopa: Recurso musical que consiste en desplazar el acento natural de los pulsos fuertes hacia los pulsos débiles.

³¹ Tresillos: División en 3 partes iguales del espacio que ocupan 2 dos figuras.

³² Corchea: Figura musical que se obtiene al dividir en 8 partes iguales una redonda.

En el fragmento presentado anteriormente apreciamos un uso constante de la síncopa, así como el uso de diferentes rangos, ambos recursos usados de manera insistente para hacer menos monótona la repetición constante de la misma nota.

2.4 Otros Elementos

2.4.1 Característicos de Merengue

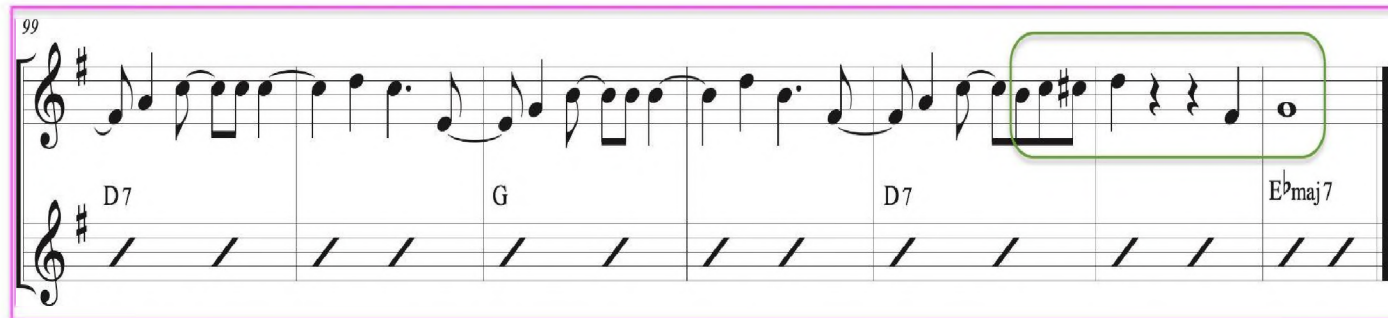


Figura 28. Fragmento de "Con el Alma". Fuente: "Solos de un Virtuoso"

Aquí podemos apreciar el uso de pequeñas melodías sincopadas compuestas por arpeggios que describen y dan relevancia a las notas del acorde, sobre la armonía V-I característica del merengue. También desarrolla la variación de un motivo utilizado comúnmente para finalizar los merengues. Dicho motivo, originalmente, consta de una aproximación cromática hasta el 5to grado y un salto ascendente o descendente desde el quinto grado hasta la tónica. Este ejemplo constituye una variación, dado que Tavito hace la aproximación al quinto grado, pero en vez de repetir la nota y saltar se mueve de manera cromática de 3ra a 3ra, apoyando la sustitución armónica realizada por el bajo y el piano.

2.4.2 Característicos del blues



Figura 29. Fragmento de "Caña Brava". Fuente: "Solos de un Virtuoso".

En la figura 30 podemos ver un uso insistente de la escala *blues*³³, con un desarrollo melódico no muy elaborado, pero que destaca muy bien la sonoridad *blues* que quiso emular Vásquez. Es notable

³³ Escala blues: pentatónica menor con un movimiento cromático entre los 4to y 5to grado.

cómo repite enfáticamente esa cuarta aumentada tan característica de esta escala, mientras se mueve alrededor de la misma, hacia arriba y hacia abajo.

2.4.3 Desarrollo melódico



Figura 30. Fragmento de "Caña Brava". Fuente: "Solos de un Virtuoso".

En este ejemplo vemos cómo Tavito extiende un motivo rítmico sincopado que justo había presentado, añadiendo movimiento melódico, destacando la 9na sostenida del acorde C7. Aunque mantiene la sensación de síncopa, varía, agregando algunas figuras de menor valor (corcheas), dando mayor sensación de movimiento.

MARCO PROYECTUAL

3.1 Solos Completos

Leyenda

- Frases Cortas
- Frases Largas
- Patrones/Secuencias
- Elementos Rítmicos
- Elementos Técnicos
- Desarrollo Melódico
- Elementos del Merengue
- Elementos del Blues

En el capítulo a continuación veremos en su totalidad los solos que han sido analizados en este trabajo. La leyenda presentada anteriormente hace referencia a los diferentes elementos que se tomaron en cuenta para el análisis.

3.1.1 Con el Alma

Con el alma
Solo de saxofón
Tavito Vásquez

♩ = 120

Alto Sax 1

Alto Sax 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

A. Sax. 1

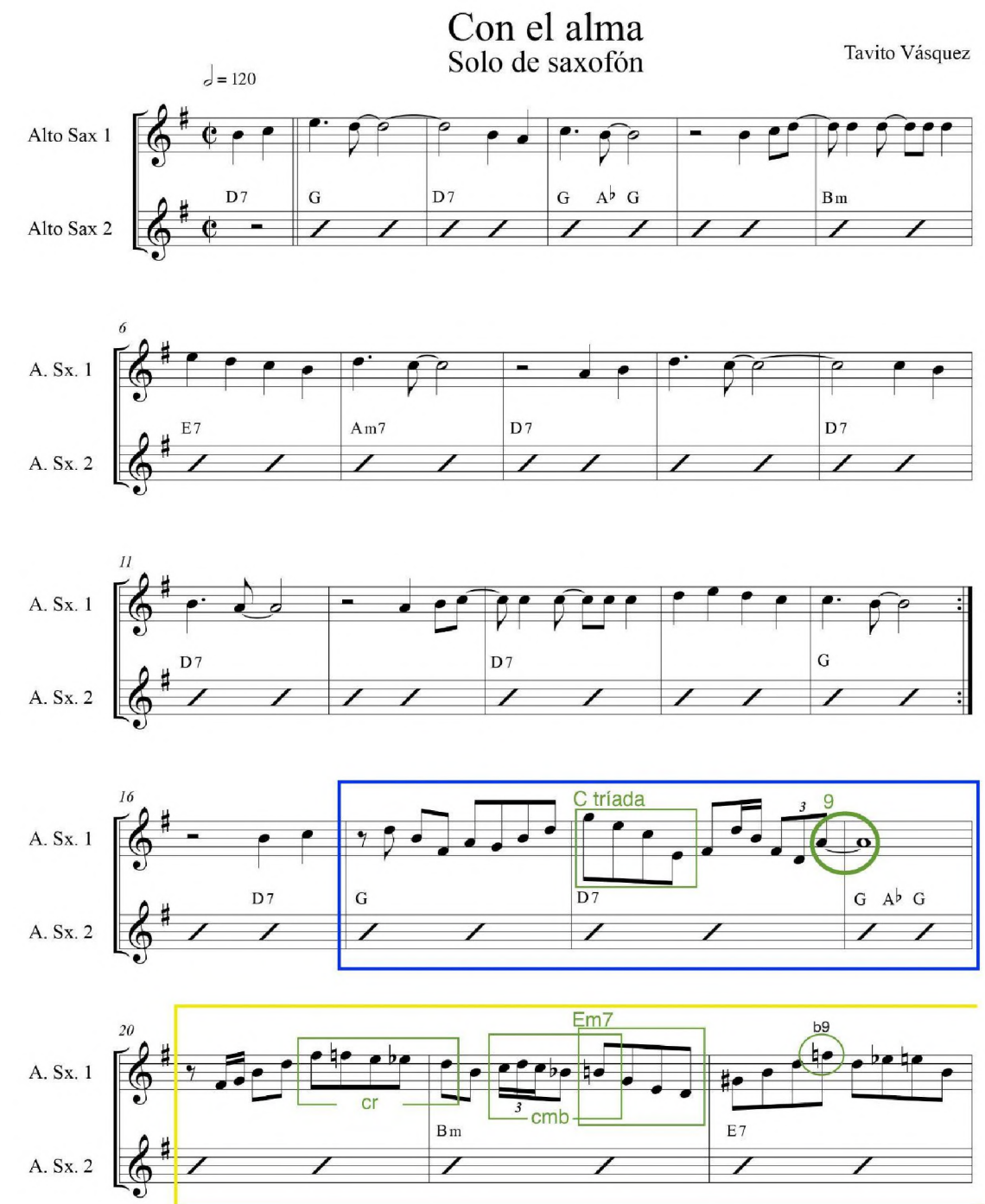
A. Sax. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2



Detailed description of the musical score: The score is for two alto saxophones. It starts with a tempo of 120. The key signature has one sharp (F#). The first system shows measures 1-5. The second system shows measures 6-9. The third system shows measures 10-13. The fourth system shows measures 14-17. The fifth system shows measures 18-21. The sixth system shows measures 22-25. Annotations include a blue box around measures 16-18, a yellow box around measures 20-22, and green boxes highlighting a 'C triada' and a 'b9' interval.

2
A. Sx. 1
A. Sx. 2
Con el alma
Am7 cr D7 D7 D7

23
A. Sx. 1
A. Sx. 2
F#° b9 cr 3

31
A. Sx. 1
A. Sx. 2
Ebm melódica Ebm(add9) G D7 G

35
A. Sx. 1
A. Sx. 2
D7 G

39
A. Sx. 1
A. Sx. 2
D7 G

43
A. Sx. 1
A. Sx. 2
Segundo solo
D7 G

47
A. Sx. 1
A. Sx. 2
Con el alma
Patrón Disminuido
D7 G

51
A. Sx. 1
A. Sx. 2
Variación del patrón disminuido
D7 G

54
A. Sx. 1
A. Sx. 2
D7 G

59
A. Sx. 1
A. Sx. 2
D7 G

62
A. Sx. 1
A. Sx. 2
D7 G

66
A. Sx. 1
A. Sx. 2
D7 G

4

Con el alma

Musical score for page 4, measures 70-90. The score is for two staves, A. Sx. 1 and A. Sx. 2. It includes chord symbols (D7, G, cr) and is highlighted with red and purple boxes.

70
A. Sx. 1
A. Sx. 2

72
A. Sx. 1
A. Sx. 2

76
A. Sx. 1
A. Sx. 2

80
A. Sx. 1
A. Sx. 2

85
A. Sx. 1
A. Sx. 2

90
A. Sx. 1
A. Sx. 2

Con el alma

5

Musical score for page 5, measures 93-101. The score is for two staves, A. Sx. 1 and A. Sx. 2. It includes chord symbols (Gmaj7, F#o, Em7, D7, Cmaj7, Bm7, Am7, G, D7, Ebmaj7) and is highlighted with orange and pink boxes.

93
A. Sx. 1
A. Sx. 2

97
A. Sx. 1
A. Sx. 2

101
A. Sx. 1
A. Sx. 2

3.1.2 Caña Brava

CANA BRAVA

Antonio Abreu

(Tavito Vásquez)

♩ = 120

Alto Sax

A. Sax.

A. Sax.

A. Sax.

A. Sax.

©

2

CANA BRAVA

A. Sax.

A. Sax.

A. Sax.

A. Sax.

CANA BRAVA

3

Segundo solo

A. Sx. 36



Measures 36-47 of the 'Segundo solo' section. The notation is for the left hand (A. Sx.) in a key signature of two flats. The piece is in 3/4 time. The melody starts at measure 36 with a circled note. The bass line consists of chords: Fm (measures 36-39), C7(#9) (measures 40-43), Fm (measures 44-47), and C7(#9) (measures 48-51). A purple box highlights measures 36-47, and a red box highlights measures 48-51.

4

CANA BRAVA

A. Sx. 52



Measures 52-63 of the 'Segundo solo' section. The notation is for the left hand (A. Sx.) in a key signature of two flats. The piece is in 3/4 time. The melody starts at measure 52 with triplets. The bass line consists of chords: Fm (measures 52-55), C7(#9) (measures 56-59), Fm (measures 60-63), and C7 (measures 64-67). A red box highlights measures 52-55, a purple box highlights measures 56-59, and a yellow box highlights measures 60-63. A text box below measure 56 reads: "Desarrollo melódico basado en el motivo rítmico presentado en el compás 55".

3.1.3 El Merengón

EL MERENGÓN

Solo de saxofón

Tavito Vásquez

♩ = 126

2

EL MERENGÓN

3.2 Recursos más utilizados

	Caña Brava	Con el Alma	El Merengón
Aproximaciones	6	2	2
Cromatismos	7	6	4
Superposiciones y/o sustituciones armónicas	-	1	2
Arpeggios	7	7	10

Figura 31. Tabla de frecuencias de los recursos analizados.

A medida que se desarrollan los solos de Tavito es notable el uso de elementos poco habituales dentro del merengue, y que no se asemejan a los jaleos y melodías sincopadas del mismo. La figura 31 muestra la frecuencia con que se encuentran estos elementos en los solos de “Caña Brava”, “Con el Alma” y “El Merengón”.

Con respecto a las aproximaciones, y en base a los solos analizados, encontramos un total de diez aproximaciones, de las cuales la mayoría (seis) son presentadas en el solo de Caña Brava. El uso de cromatismos es encontrado en 17 ocasiones, encontrando la mayor cantidad de apariciones (siete) de igual forma en el solo de Caña Brava. Notamos menor frecuencia en el uso de sustituciones/superposiciones armónicas con un total de tres, siendo El Merengón la canción donde más se usó este recurso (dos), y siendo Caña Brava la única canción donde no se utilizó este elemento. Por otro lado, vemos un uso asiduo de arpeggios, con El Merengón a la cabeza presentando este elemento en diez ocasiones, mientras que en Con el Alma y Caña Brava aparece con una frecuencia de siete usos en cada uno.

3.3. Biografía



Figura 32. Tavito Vásquez. Fuente: <https://www.elportal.com.do/biografia-tavito-vasquez-fue-un-maestro-de-maestros-y-profesor-de-profesores>

Cleto Octavio (Tavito) Vásquez fue un sobresaliente saxofonista y clarinetista dominicano reconocido entre los músicos de su época por ser el responsable de dar relevancia a la improvisación dentro del Merengue, así como aumentar, con su forma de tocar, la velocidad a la que se interpretaba el mismo.

Nace en Santiago de los Caballeros el 24 de abril de 1928 dentro de una familia de músicos y aproximadamente a los 8 años recibe las primeras clases de música por parte de su padre. A los 12 años de edad ya formaba parte de la banda municipal de Santiago donde se desempeñó como clarinetista y en donde más adelante hace el cambio a saxofonista, ampliando sus habilidades musicales. Fue en esta misma ciudad donde formó parte de las orquestas *Maravilla*, *Liras del Yaque* y *Hermanos Vásquez*.

Siendo muy joven — apenas 17 años— fue contratado por Arismendy “Petán” Trujillo, hermano de Rafael Leónidas Trujillo, para tocar en La Voz del Yuna, en Bonao. Esta emisora radial pasó luego a ser

conocida como La Voz Dominicana en Santo Domingo y luego contó con el primer canal de televisión de la República Dominicana. (Nicodemo, 2017)

En el año 1946 se trasladó a la ciudad de Santo Domingo donde comenzó su etapa laboral en la emisora La Voz Dominicana y la Orquesta Melódica, que dirigía el profesor cubano Papito Salas.

Simultáneamente ingresa al Conjunto Alma Criolla; estando en esta orquesta continuó estudiando en La Voz Dominicana con músicos estadounidenses traídos al país por Petán Trujillo.

En su artículo “El proceso fundacional del jazz dominicano” Darío Tejeda describe a Tavito como el saxofonista y director de orquesta más destacado de mediados del siglo XX, resaltando sus improvisaciones, las cuales compara con las de su contemporáneo en el *bebop* de Nueva York, Charlie Parker. Tejeda menciona de igual forma la destacada participación de Tavito en el Trío Reynoso, la Orquesta Angelita y el Conjunto Alma Criolla, el cual quedó bajo su dirección en 1947 luego de que su antiguo director Fey Fernández se fuera a Venezuela, dejando la vacante. El estilo de Vásquez dejó una trascendente marca que fue un referente para otros grandes saxofonistas contemporáneos y más jóvenes allegados a él, tales como Crispín Fernández, quién fue fundador del grupo Licuado y de la Santo Domingo Jazz Big Band, además de trabajar con artistas y agrupaciones locales como el Conjunto Quisqueya, Juan Luis Guerra, Alex Bueno, Sergio Vargas, artistas internacionales como Francisco “Machito” Grillo (bajo la dirección de Mario Bauzá), Tito Puente, etc.

El saxofonista oriundo de Valverde, Juan Colón, quien fundó un quinteto de *smooth jazz*-merengue en New York, se encargó de transcribir y copiar una gran cantidad de solos de Tavito, documentando y salvaguardando el legado de Vásquez.

Otros saxofonistas influenciados por el estilo de Tavito fueron los hermanos Pedro y Sócrates ‘Choco’ de León, este último conocido por desarrollar su propio estilo de merengue-jazz. Estos hermanos formaron un trío que fue completado por el trompetista Héctor de León. “Choco” y Héctor de León

emigraron a Venezuela, donde trabajaron con orquestas como la Billo’s Caracas

Boys y la de Aldemaro Romero, hasta retornar a la isla a mediados del siglo XX. Posteriormente “Choco” se muda a New York, donde trabaja como arreglista de distintas orquestas de jazz latino como la de Mongo Santamaría, la de Machito y la Orquesta de Tito Puente.

Tejeda también destaca en su artículo “El proceso fundacional del jazz dominicano” que la aparición de Tavito Vásquez tocando o soplando su saxofón en el primer álbum del cantautor Juan Luis Guerra en el 1984, fue lo que dio título a dicho álbum. Posteriormente este fue reeditado en forma digital por Warner Music con el título “El Original” 4.40. Juan Luis Guerra se convirtió en el principal líder internacional del merengue y la neo-bachata, así como en el dominicano más premiado en la escena de la música popular internacional.

Su primer álbum, *Alma Criolla*, fue lanzado en 1986 y es una de sus producciones más reconocidas, incluyendo versiones instrumentales de temas como *Caña Brava*, *Los saxofones*, *El tabaco*, *El merengón*, *El negrito del batey*, *La maricutana*, *Con el alma*, entre otros. También participó en grabaciones con destacados cantantes tales como Joseíto Mateo, Luis Kalaf, Trío Reynoso, Ramón García y su Conjunto Típico Cibao, Conjunto Alma Criolla, Elenita Santos, Luis Vásquez, Vinicio Franco, Rafelito Román, Orquesta José Reyes.

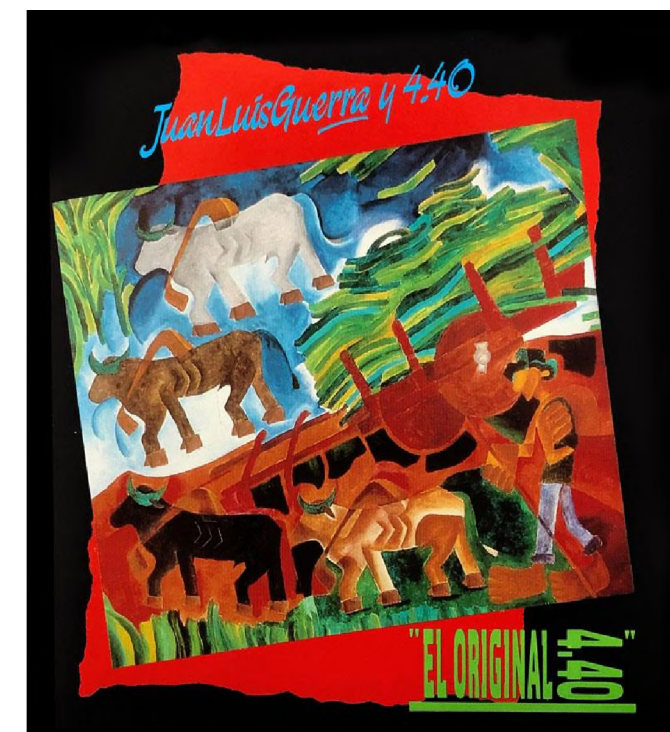
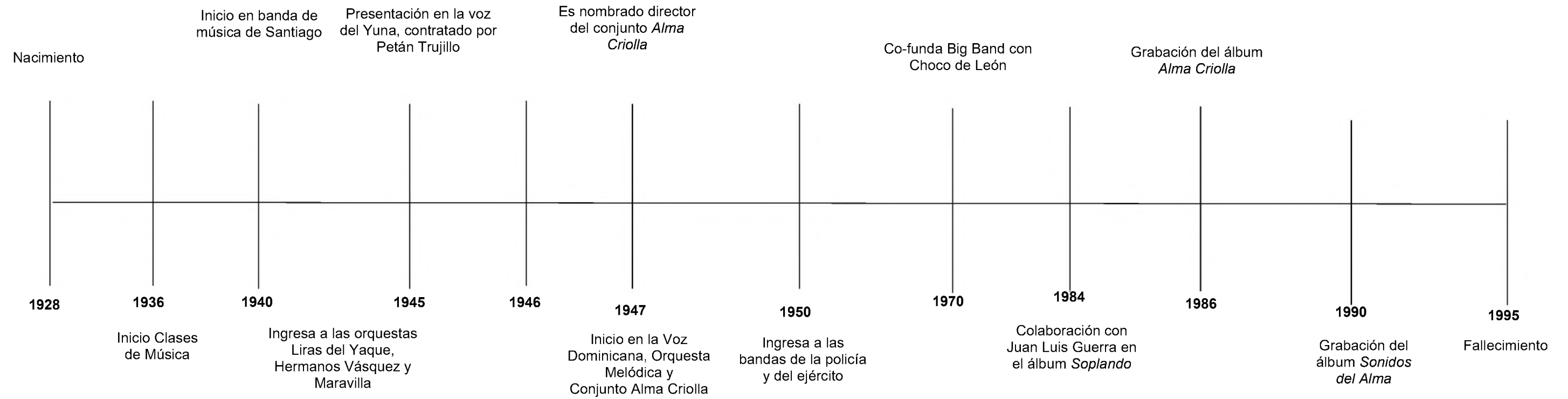


Figura 33. Carátula del álbum “Soplando”, luego llamado “El original 4.40”.
Fuente: <https://juanluisguerra.com/album-genre/tropical/>

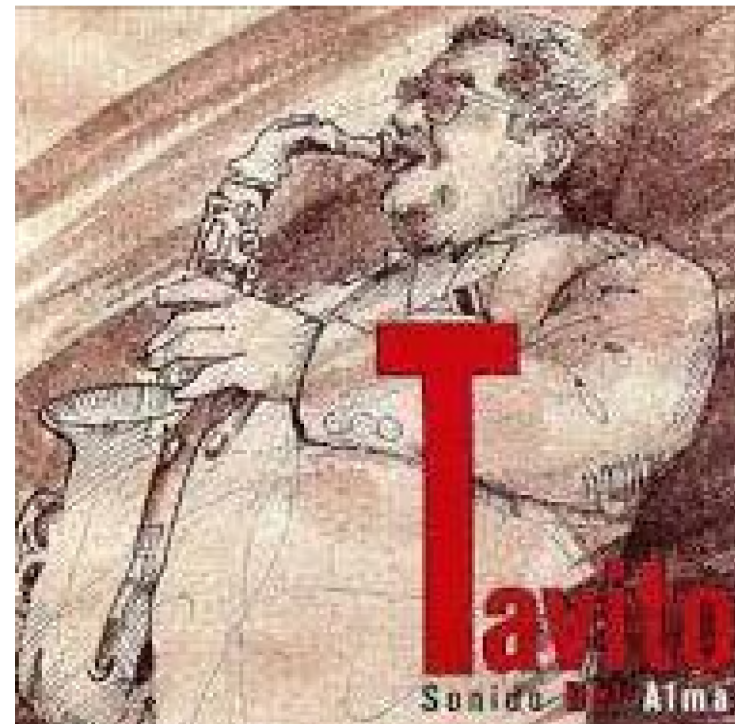
3.4 Línea de tiempo



3.5 Discografía

Alma Criolla/Saxo Merengues (1986)

- El Tabaco
- La Manigua
- Caña Brava
- La Maricutana
- Con el Alma
- El Merengón
- Era Gloriosa
- El Negrito del Batey
- El Hombre Marinero
- Los Saxofones



Sonido del Alma (1990)

- Summer Time
- Teléfono a Larga Distancia
- A Mi Manera (*My Way*)
- *Medley*: La Cucaracha / Cachito / Panameña
- Stormy Weather
- Niebla del Riachuelo
- Europa
- New York, New York



3.6 Conclusión

Como resultado de lo expuesto y analizado en este trabajo podemos concluir que Tavito Vásquez fue un referente para los saxofonistas dominicanos y de toda la región. Las innovaciones que surgieron a raíz de su presencia en la escena del merengue en la República Dominicana, desde la década de 1940 hasta 1990, representaron una gran revolución para este género, estableciendo cambios tan importantes como el aumento de la velocidad a la que se interpretaban las canciones; variaciones a la estructura de estas; e incorporación de secciones de solos improvisados.

Uno de los cambios más revolucionarios en el merengue que se le atribuye a Tavito es el aumento en la velocidad a la que se interpretaban las canciones. Esto tuvo repercusiones en todos los instrumentos, no solo en el saxofón, pues implicó un mayor nivel de complejidad técnica para todos los intérpretes. La ardua labor realizada por Tavito de añadir solos improvisados a los merengues tradicionales reversionando y dando otro matiz a este género supuso un remarcable cambio dentro de la forma o estructura del mismo, estableciendo una transición del antiguo formato (*paseo, cuerpo de merengue y jaleo*) a canciones que podían incluir desde pequeñas introducciones interpretadas por el piano, hasta solos de saxofón y solos de piano que se intercalaban entre secciones, y que luego pasaban al característico jaleo del merengue.

De la mano con los cambios en la estructura, debemos destacar las habilidades de Tavito como intérprete, pues gran parte de su legado es atribuido a su estilo de improvisación. Su lenguaje rico en aproximaciones, patrones melódicos, arpeggios y otros elementos encontrados en el *bebop*, fue fundamental para el desarrollo de una nueva corriente dentro de la interpretación del merengue, dotándolo con una nueva sonoridad e interesantes colores. El estilo de improvisación desarrollado por Tavito se fundamenta en el uso de conceptos

jazzísticos utilizados sobre la base rítmico-armónica del merengue, sumándole el carácter virtuosístico de sus improvisaciones. Esto abrió camino a un sinfín de posibilidades para quienes buscaban experimentar fusionando diversos elementos de otros géneros con en el merengue.

Sin duda alguna el talento, trayectoria y aportes de Tavito Vásquez lo convierten en un estandarte dentro de la música dominicana, así como un referente de suma importancia para los saxofonistas de todo el mundo y los instrumentistas de la región del Caribe.

3.7. Notas al final

¹ Escala Pentatónica Menor: Secuencia que consta de las 1ra, 3ra, 4ta, 5ta y 7ma notas de una escala menor natural.

² Responsorial: Recurso musical que consta de una melodía cantada o tocada “pregunta” sucedida por la misma melodía (o una variante de esta) “respuesta” por parte de otra voz o instrumento.

³ Improvisación: acto de componer, ejecutar o arreglar cualquier fragmento musical sin preparación previa.

⁴ Swing: Subgénero del jazz muy popular en la década de 1920.

⁵ Dizzy Gillespie: Uno de los más importantes trompetistas del bebop jazz.

⁶ Miles Davis: Trompetista y compositor. Una de las figuras más influyentes en el Jazz.

⁷ Charlie Parker: Conocido como el saxofonista más relevante en el Bebop.

⁸ Boppers: Músicos que se dedicaron a tocar el género Bebop.

⁹ Big Band: Formato de agrupación musical famoso en los años 30 en Estados Unidos.

¹⁰ BPM: *Beats Per Minute* o pulsaciones por minuto. Término musical que hace referencia a la cantidad de pulsaciones por minuto.

¹¹ Cromatismo: Ascender o descender un semitono.

¹² Compás: Entidad métrica que sirve para subdividir los fragmentos musicales.

¹³ Acorde: Conjunto de diferentes notas musicales, que sugieren una entidad armónica y que suenan simultáneamente.

¹⁴ Aproximación: Nota o conjunto de notas no pertenecientes a un acorde que se mueven hacia una nota que sí es del acorde.

¹⁵ Paseo: Nombre que se le daba a la introducción del merengue tradicional.

¹⁶ Cuerpo de Merengue: Sección del Merengue donde se desarrolla la canción.

¹⁷ Jaleo: Parte instrumental del Merengue donde los saxofones y vientos metales tienen prioridad.

¹⁸ Forma de canción: Es la manera en que están dispuestas las partes o secciones de una obra musical.

¹⁹ Arpeggio: Secuencia de sonidos formada por las notas consecutivas de un acorde.

²⁰ Anacrusa: Idea o fragmento musical que precede al primer pulso en un compás.

²¹ Lick: Fragmento, idea o frase muy utilizado en un estilo musical específico.

²² Contratiempo: Que acentúa en los pulsos débiles de un compás.

²³ Superposición melódica: Presentar una estructura melódica que no se corresponde tonalmente con el acorde sobre el que se toca.

²⁴ Sonoridad Alterada: dígame que proviene de la escala alterada, que consiste en tónica, 9na bemol, 9na sostenida, 3ra mayor, 5ta bemol, 13na bemol, y la séptima menor.

²⁵ Progresión de acordes: Secuencia de acordes utilizados en una pieza musical.

²⁶ Sustitución armónica: Se produce cuando un instrumento armónico reemplaza un acorde por otro de igual función.

²⁷ Intercambio modal: Recurso armónico que sirve para usar acordes de otros modos basados en la misma nota raíz.

²⁸ Enarmónico: Término utilizado para un sonido que puede ser llamado de 2 formas diferentes, dependiendo del contexto.

²⁹ Motivo: Idea musical muy pequeña con sentido coherente.

³⁰ Síncopa: Recurso musical que consiste en desplazar el acento natural de los pulsos fuertes hacia los pulsos débiles.

³¹ Tresillos: División en 3 partes iguales del espacio que ocupan 2 dos figuras.

³² Corchea: Figura musical que se obtiene al dividir en 8 partes iguales una redonda.

³³ Escala blues: pentatónica menor con un movimiento cromático entre los 4to y 5to grado.

3.8 Bibliografía

- Almarán, C. (s.f.) "Historia de un Amor" en *Latin Real Book – Melody & Chords, digital sheet Music*. Hal Leonard. Product ID 467377. Recuperado de https://www.sheetmusicdirect.com/en-US/se/ID_No/467377/Product.aspx
- BBC News Mundo (2019, 8 octubre). La Masacre del Perejil: la matanza en 1937 que marcó las relaciones de Haití y la República Dominicana. *BBC News Mundo*. Recuperado 8 de septiembre de 2022, de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49975587>
- Colón, J. (2007). *Solos de un Virtuoso: 60 Transcripciones de los Solos de Tavito Vásquez*. Santo Domingo: De la Obra.
- Cordero, J. (1959). *Análisis de la Era de Trujillo*. Santo Domingo: Editora Búho.
- Feliciano, C. (2011). *El Ratón (piano)*. Recuperado de https://kupdf.net/download/el-raton-piano_5976554ddc0d600746043372_pdf
- González Canahuate, L. A. (1988). *Recopilación de la música popular Dominicana*. Santo Domingo: Editora Corripio
- Johnson, D. (2021, 25 de agosto). Ornithology: A Brief History Of Charlie Parker [en línea]. *Indiana public media*. Recuperado de <https://indianapublicmedia.org/nightlights/ornithology-a-brief-history-of-charlie-parker.php>
- Leonard, H. (1994). *The Ultimate Fake Book (for C Instruments)*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation. Recuperado de <https://www.virtualsheetmusic.com/score/HL-380508.html>
- Leonard, H. (1999). *The Real Book: Fifth Edition*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Nicodemo, H. (2007, 14 de octubre). *Recordando a Tavito*. Recuperado de https://www.jazzdominicana.com/2007/10/caratula-del-disco-con-el-alma-de_14.html
- Peña, A. (5 de diciembre de 2022). Tavito Vásquez, el mejor saxo alto de la República Dominicana [en línea]. *Periódico Hoy*, Santo Domingo, República Dominicana. <https://hoy.com.do/tavito-vasquez-el-mejor-saxo-alto-de-la-republica-dominicana/>
- Polanco Del Orbe, F. (2019, 22 de octubre). *Biografía: Tavito Vásquez fue un maestro de maestros y profesor de profesores*. El Portal. <https://www.elportal.com.do/biografia-tavito-vasquez-fue-un-maestro-de-maestros-y-profesor-de-profesores/>
- Silver, Horace. (1965). *Song for my father*. Subido a Musescape el 28 de diciembre de 2017. Recuperado de <https://musescore.com/user/67213/scores/4870824>
- Tejeda, D. (2018). El proceso fundacional del jazz dominicano. *Revista Musical Chilena*, 72 (229), 57-78, <https://www.scielo.cl/pdf/rmusic/v72n229/0717-6252-rmusic-72-229-0057.pdf>
- Encyclopedia Britannica. (3 de agosto de 2017) "Swing | Music." *Encyclopædia Britannica*. Recuperado de <https://www.britannica.com/art/swing-music>

PORTAFOLIO

4.1. Lugar del evento



Casa de Teatro

Ubicación:

Calle Arzobispo Meriño # 110, casi esquina. Las Damas, Zona Colonial, Santo Domingo, Distrito Nacional

Descripción del lugar:

Casa de Teatro tuvo su inauguración en 1974 a cargo del escritor dominicano Freddy Ginebra.

Cuenta con el apoyo de la firma León Jiménez y la Cervecería Nacional, con quienes promueve concursos de teatro, cuentos, pintura y otras disciplinas artísticas. El centro dispone de un anfiteatro con capacidad para 160 personas donde, durante todo el año, se realizan conciertos, obras de teatro, etc.

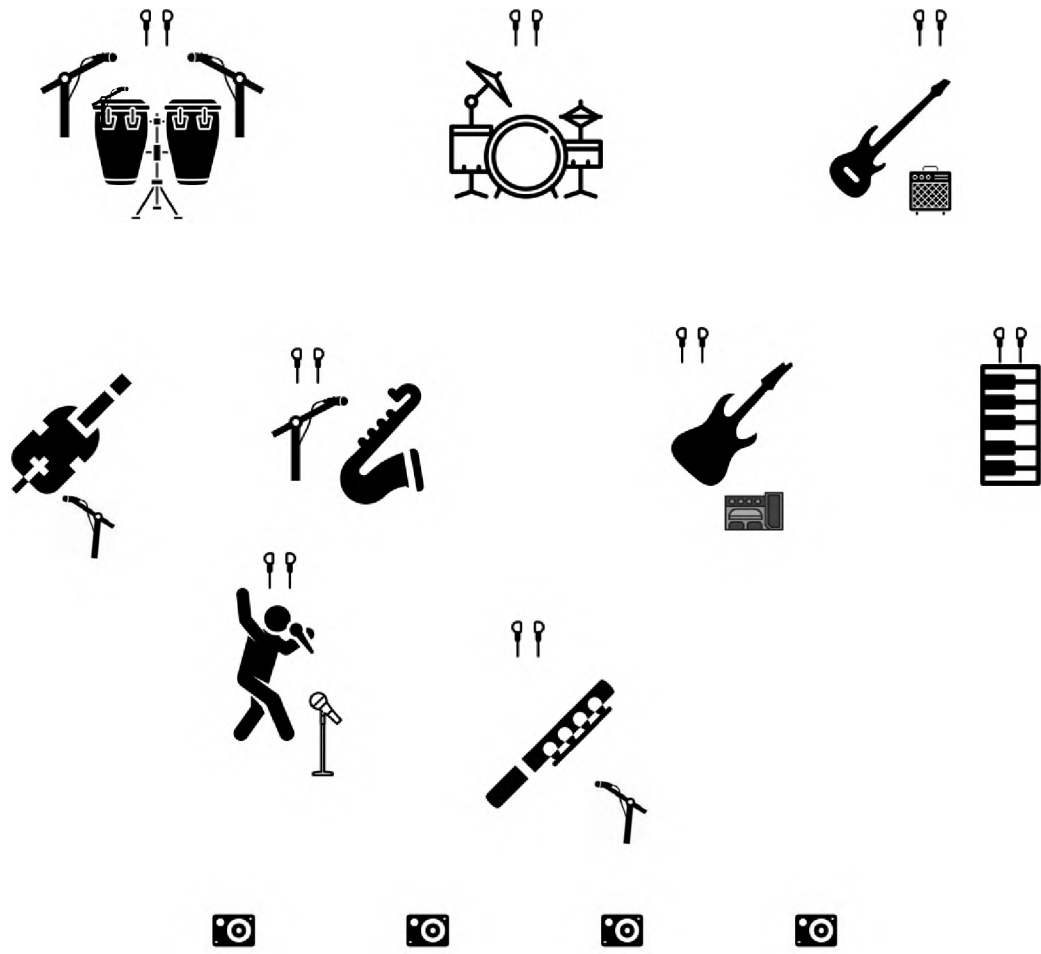
Al entrar en el establecimiento se observa una galería de arte en la que al año se realizan más de 30 exposiciones de pintura, fotografía, se producen espectáculos de música, ballet, teatro, conferencias y otras expresiones culturales.

Además, cuenta con un área de Café/Bar con dos niveles, donde también se realizan actividades de *stand-up comedy*, conciertos de jazz, boleros y más.



4.2. Input List & Stage Plot

1	KICK MIC	10	PERC OH L MIC
2	SNARE MIC	11	PERC OH R MIC
3	HI-HAT MIC	12	GRT AMP MIC
4	OH L MIC	13	ALTO SAX MIC
5	OH R MIC	14	TENOR SAX MIC
6	TOM 1 MIC	15	VIOLIN MIC
7	FLOOR TOM MIC	16	VOZ MIC
8	BASS AMP MIC	17	FLUTE MIC
9	KEYS DI	18	TROMBÓN MIC



4.3. Cotizaciones

Les Bueno

Servicio de Audio
 Santo Domingo, DN
 (829) 650-9856/(849) 852-7495

Concierto Casa De Teatro: 30/03/23

Cliente	Tel/Email
Ezequiel Frías	1 (829) 568-8625

Description	Qty	Unit price	Total price
Servicios de Ingeniería de sonido	1	\$12,000.00	\$12,000.00
Alquiler de equipos complementarios de sonido	1	\$15,000.00	\$15,000.00

Notes:	50% para apartar la fecha 50% a pagar el día del show o antes	Subtotal	\$27,000.00
	Sistema inalámbrico de in ears (8 body packs)		

\$27,000.00

COTIZACION

Grabación y Edición de video profesional

PINTENELLY FILMS
 Santo Domingo
 RD
 829-921-6262
 pintenellifilms@gmail.com

Equipos Audiovisuales
 Y técnicos que operan los equipos.

Concierto proyecto de grado
 Universidad Unphu.

A quien pueda interesar:
 Ezequiel Frías.

CAMARA	LENTE	TRIPODE	BATERIAS
--------	-------	---------	----------

GRABACION	EDICION	COLORIZACION	VFX
-----------	---------	--------------	-----

BLACK MAGIC 4K	01	\$10,000.00	
CANON 80D	01	\$6,000.00	
LENTE MICRO4T	01	\$2,500	
LENTE CANON	01	\$1,500	
EDICION DE VIDEO	MINUTO	3,000.00	
COLORIZACION VIDEO	MINUTO	3,000.00	
			TOTAL 30,000.00

FORMATO DE VIDEO CINEMATOGRAFICO PRORED Y RAW
 CODE DE VIDEO PROFECIONAL H264 ESTANDAR DE COLOR MUNDIAL REC 709



4.5. Repertorio

- **Estándar Jazz**

Song for my father (Horace Silver)

- **Estándar latino**

Tres lindas cubanas (Antonio María Romeu)

- **Tema tesis - Jazz fusión**

Caña Brava (Toño Abreu-Tavito Vásquez)

- **Solo flauta**

Historia de un amor (Carlos Eleita Almarán)

- **Pieza a dúo**

Pambiche de novia

- **Pieza a trío**

María Cervantes (Noro Morales-Tito Puentes) (Bajo, percusión, flauta).

- **Ensamble grande**

El agua del clavelito (Johnny Pacheco)

- **Compositor dominicano**

Amor de Conuco (Juan Luis Guerra)

- **Otros**

Manisero (Moisés Simons)

El ratón (Cheo Feliciano)

Mambo influenciado (Chucho Valdez)

4.5.1. Song for my father³⁴

Piano **Song For My Father** Horace Silver
AABA



Chords and measure markers:

- 1: A1 Fm^9
- 6: Db^9 $C7_{sus^4} (Bb/C)$ Fm^9
- 10: A2 Fm^9
- 14: Db^9 $C7_{sus^4} (Bb/C)$ Fm^9
- 18: B Eb^9 Fm^9
- 22: Eb^9 Db^9 $C7$ (Bb/C) Fm^9
- 26: A3 Fm^9 Eb^9 (Simplified)
- 30: Db^9 $C7_{sus^4} (Bb/C)$ Cm^7/F (Fm^{11})

³⁴ Fuente: <https://musescore.com/user/67213/scores/4870824>

4.5.2 Tres lindas cubanas³⁵

Tres Lindas Cubanas

Guillermo Castillo
Antonio María Romeu

Danzón-Mambo ♩ = 156
(2-3 Clave)

A (fl. 8va) NC D⁷ (pn. comp w/ accents) G E⁷ A⁷ E⁷ D⁷ (sample bs.) (etc.)

(etc.)

D⁷ G A⁷ D⁷

D⁷ G E⁷ A⁷ D⁷ NC G (pn./bs.) (tutti)

(perc. tacet) NC A⁷ D⁷ F⁷ Tres, break

B D⁷ G A⁷ D⁷ 1. D⁷ 2. D⁷ (bs. tumbao) pn. comp tres, lin - das cu - ba - nas. Tres, Si

C (Flute solo) G D⁷ G 2 D⁷ (pn. montuno) (bs. tumbao) (Vamp & solo till cue)

D (On cue) G D⁷ G D⁷ Lin - das cu - ba - nas, el mam - bo te lla - ma.

E (Solos) G D⁷ G D⁷ (Vamp & solo till cue)

F (On cue) 1. 2. (flute) G D⁷ 2 G NC pa - so por Pa - so Fran - co mi - ne - gra nun - ca me di - gas que no. (horns) D⁷ G (E⁷) A⁷ D⁷ G (tutti)

(perc. tacet) Si ma - ña - na yo me mue - ro, lle - ven flo - res. NC A⁷ D⁷ F⁷ NC (pn./bs.) break

³⁵ Fuente: Latin Real Book, página 530

Caña Brava

Tavito Vasquez

INTRO Merengue ♩ = 125

A Fm7

13 C7 Gm7(b5) C7 Fm7 C7

B Sax Solo
Fm7 C7

22 Gm7(b5) C7 Fm7 C7

C Piano
Fm7 C7

30 Gm7(b5) C7 Fm7 C7

D Piano Solo
Fm7 C7

38 Gm7(b5) C7 Sax
Fm7

2 Caña Brava

E C7 Fm7 C7 Fm7

47 C7 Fm7 C7 Fm7

F C7 Fm7 C7 Fm7

55 C7 Fm7 C7 Fm7

G Piano Solo
C7 Fm7 C7 Fm7

63 C7 Fm7 C7 Fm7

67 C7 Fm7 C7 Fm7

71 C7 Fm7 C7 Fm7

75 C7 Fm7 C7 Fm7

³⁶ Transcripción: Óscar Pozo

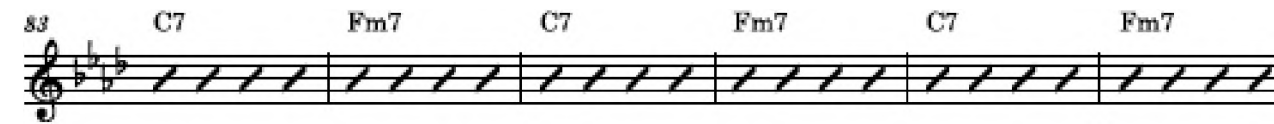
Caña Brava

3

79 C7 Fm7 C7 Fm7



83 C7 Fm7 C7 Fm7 C7 Fm7



H Solo Sax
C7 Fm7 C7 Fm7



93 C7 Fm7 C7 Fm7



97 C7 Fm7



99 C7 Fm7



OUTRO
101 C7 Fm7 C7 Fm7



105 C7 Fm7 C7 D♭



4.5.4 María Cervantes³⁷

María Cervantes
(a Noro Morales)

Noro Morales
(as played by Tito Puente)

Guaracha (Freely)
(Intro) (A_{Mi})

(vibes)

B^b13(+11)

A_{Mi}⁷ B A B^b A A_{Mi}⁷ (pn. fill) (Tempo) $\text{♩} = 204$ NC

(Time) (3-2 Clave)

A_{Mi}^{6/9} A⁷⁽⁺⁹⁾ D_{Mi}^{6/9} (etc.) (sample bs.)

B_{Mi}⁷⁽⁺⁵⁾ E⁷⁽⁺⁹⁾ A_{Mi} C⁷ B⁷ B^{b7}

2. E⁷⁽⁺⁹⁾ A_{Mi}⁶

B D_{Mi}⁷ G⁹ C_{MA}⁷ C⁶ C_{MA}⁷ F_{MA}⁹

B_{Mi}⁷⁽⁺⁵⁾ E⁷⁽⁺⁹⁾ A_{Mi}^{6/9} A⁷⁽⁺⁹⁾

D_{Mi} D_{Mi}^(MA7) D_{Mi}⁷ A_{Mi}⁷ D⁹ G_{Mi}⁷ C⁹

F⁹ E⁹ E⁷⁽⁺⁹⁾ A_{Mi}^{6/9} 1. 2. A_{Mi}^{6/9} (on repeat) 1 & 2

C A_{Mi}^{6/9} (3-2 Clave) A⁷⁽⁺⁹⁾ D_{Mi}^{6/9}

B_{Mi}⁷⁽⁺⁵⁾ E⁷⁽⁺⁹⁾ A_{Mi} C⁷ B⁷ B^{b7}

2. E⁷⁽⁺⁹⁾ A_{Mi}⁶ A⁶

D A A^{b+} G⁶ F⁷ B_{Mi} B_{Mi}^(MA7) B_{Mi}⁷

E D C_{Mi}⁷ B_{Mi} C_{Mi}⁷ (add 4) B_{Mi}⁷ E⁷ A A^{b+} G⁶

F⁷ B_{Mi}⁷ C_{Mi}⁷ C_{Mi}⁷ D_{Mi}⁷ G⁹ C_{Mi}⁷ C_{Mi}⁷ (add 4) F⁷

B_{Mi}⁷ E⁷ SUS A_{MA}⁹ 1. 2. A_{Mi}^{6/9}

Φ¹ B_{Mi}⁷⁽⁺⁵⁾ E⁷⁽⁺⁹⁾ A bass (2-3 Clave) D.S. al Coda One (Φ¹) (with repeat)

E D_{Mi}^{6/9} A_{Mi}^{6/9}

1. E⁷⁽⁺⁹⁾ A_{Mi}⁶ 2. E⁷⁽⁺⁹⁾ A_{Mi}⁶

F (Guitar solo) D_{Mi}⁷ G⁹ C_{MA}⁷ F_{MA}⁹ B_{Mi}⁷⁽⁺⁵⁾ E⁷⁽⁺⁹⁾ A_{Mi}⁷ A_{Mi}⁶

(bs.) (Vamp & solo till cue)

G (On cue) D_{Mi}⁷ G⁹ C_{MA}⁷ F_{MA}⁹ 1. B_{Mi}⁷⁽⁺⁵⁾ E⁷⁽⁺⁹⁾ A_{Mi}⁷ A_{Mi}⁶

(vibes)

2. B_{Mi}⁷⁽⁺⁵⁾ E⁷⁽⁺⁹⁾ A_{Mi}⁶ E break

Φ² B_{Mi}⁷⁽⁺⁵⁾ E⁷⁽⁺⁹⁾ A_{Mi} (pn. fills) C A D.S. al Coda Two (Φ²) (with repeat)

B A B^b A A_{Mi}⁹ D⁹⁽⁺¹¹⁾ (pn. fill)

vibes fill

rall. -----

Optional open solos on letters E and/or F.

³⁷ Fuente: Latin Real Book, página 344

4.5.5 Pambiche de Novia³⁸

Flauta Pambiche de Novia Juan Luis Guerra

2 Pambiche de Novia

³⁸ Transcripción: Ezequiel Frías Cuevas

4.5.6 Historia de un amor³⁹

249

HISTORIA DE UN AMOR
-CARLOS ALMARÁN

(MED. BOLERO)



The musical score is written on eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 4/4 time signature. The title 'HISTORIA DE UN AMOR' is written in large, bold letters across the top of the first two staves. Below the title, the composer's name '-CARLOS ALMARÁN' is written. The tempo/style is indicated as '(MED. BOLERO)'. The score includes various chords such as D7, G-, F, Eb, D, G-, Eb, D7, G-, C-D, G-, C-, D7, G-, C-, F7, Bb, G-, C-, A07, D7, C-b, D, and G-. The melody is written in a simple, accessible style, typical of a bolero.

³⁹ Fuente: https://www.sheetmusicdirect.com/en-US/se/ID_No/467377/Product.aspx

4.5.7 El agua del clavelito⁴⁰

El Agua Del Clavelito

Descarga (Charanga style)

Miguel Angel Pozo

(as played by Johnny Pacheco)

A Rubato



(coro) Pon tu pen - sa - mien - to en mí, ve - rás que en es - te mo - men - to,
mi fuer - za de pen - sa - mien - to, e - jer - ce el bien so - bre tí.

J = 172 (Piano solo)
(pn. montuno, octaves)
(+ bs./perc.)

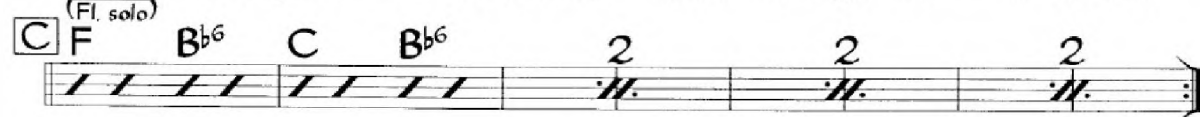
B (Time) (2-3 Clave)



To - ma el a - gua del cla - ve - li - to, to - ma el a - gua del cla - ve - li - to,
to - ma el a - gua del cla - ve - li - to, to - ma el a - gua del cla - ve - li - to.

(bs.) (pn. montuno etc.)

C



(Fl. solo)

D



To - ma el a - gua del cla - ve - li - to, to - ma el a - gua del cla - ve - li - to.

(fl./perc. (2nd x only))

E



(Pn. solo)
(bs.) (tacet 1st x)
(bs. play pattern)
(pn. may get away from chords)
(Vamp & solo till cue)

F



(On cue)
(pn.)
(pn. octaves)
(pn. w/ bs. 8va)

G



(pn. montuno, octaves)

H



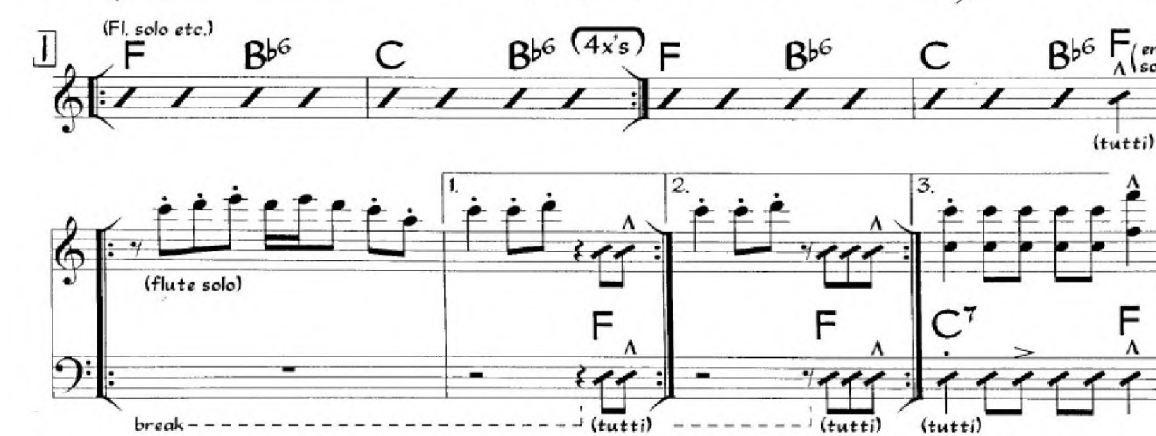
(fl. w/ perc.)
(bs./pn. etc.)

I



(Fl. solo etc.)
(tutti)

J



(flute solo)
(tutti)
(tutti)

⁴⁰ Fuente: Latin Real Book, página 210.

4.5.8 Amor de Conuco⁴¹

AMOR DE CONUCO

Juan Luis Guerra

Intro G D C/E G/D

Piano

3 C G/B Am7 G D/F# G D/F#

6 A dim G/D C G/B Am7 G D/F#

A G C/G G

13 G C G/B Am7 G D/F# C Bm7

17 Am7 G D/F# C Bm7

20 Am7 G D/F# E/G# Am7 D G D/F#

24 Am7 G D Am7 D E

B A D/A A

Pno.

2 AMOR DE CONUCO

32 A D A/C# Bm7 A E/G# D C#m7

36 Bm7 A E/G# D C#m7

39 Bm7 A E/G# F#A# Bm7 E/G#

42 A E/G# D A/C# D A/C# Bm7 A E/G#

46 A E/G# B dim/F A/E D A/C# Bm7 A E/G#

Pno.

⁴¹ Transcripción realizada por Ezequiel Frías Cuevas.

Son $\text{♩} = 104$
(2-3 Clave)

El Manisero

Moisés Simons

(Intro) ^A
(trps.)

(saxes) (top note)
G⁶ C D⁷ C G⁶ C D⁷ C G⁶ C D⁷ C G⁶

(bs.)

A

Ma - ni - se - ro, en - to - na su - pre - gón, y si la ni - ñas - cu - cha su - can - tar,
lo lla - ma de su bal - cón.

(saxes, octaves)
G⁶ C D⁷ C G⁶ C D⁷ C G⁶ C D⁷ C G⁶

(bs.)

(bs. etc. to end)
(except as noted)

Si te quie - res por el pi - co di - ver - tir cón - pra - me un cu - cu - ru - chí - to de ma - ni.
Que sa - bro - si - to y ri - co es - tá ya no se pue - de pe - dir más.

(saxes)

Ay ca - se - ri - ta no me de - jes ir
por - que des - pués te vas a a - rre - pen - tir y va a ser muy tar - de ya.

(trps.)
G⁶ C D⁷ C G⁶

(saxes)

V.S.
(turn page)

B

Cuan - do la ca - lle so - la es - tá, ca - se - ra de mi co - ra - zón,
el ma - ni - se - ro, en - to - na su - pre - gón, y si la ni - ñas - cu - cha su - can - tar,
lo lla - ma de su bal - cón.

(saxes)
G⁶ C D⁷ C G⁶ C D⁷ C G⁶ C D⁷ C G⁶ C D⁷ C G⁶

(etc. till [C])

C

(saxes, top note)
G^{MA7} A^{MI7} B^{MI7} A^{MI7} D

(bs.)

(etc.)

D

G^{MA7} A^{MI7} B^{MI7} A^{MI7} D G^{MA7} A^{MI7} B^{MI7} A^{MI7} D
Que sa - bro - si - to y ri - co es - tá ya no se pue - de pe - dir más.
Ay ca - se - ri - ta no me de - jes ir
por - que des - pués te vas a a - rre - pen - tir y va a ser muy tar - de ya.

(bs.)

tutti

(saxes, octaves)

⁴² Fuente: Latin Real Book, página 198

E (Coro) (Vocal solo)

Ya se va el ma - ni - se - ro, ya se va.

(saxes)

F (4x's)

(trps.)

(saxes)

G (w/ Vocal solo) (4x's)

Ya se va. Ya se va.

(saxes)

H (2nd x, add vocal comments: "Goodbye, Baby", etc.)

(saxes, top note) (saxes, etc.) *decrecendo* Me voy.

(bs.)

1. 2.

(saxes, top note) *ff* Me. voy. (horns) *AMA⁹* *GMA^{7(b5)}*

(tutti) (tutti)

4.5.10. El ratón⁴³

PIANO

CHEO FELICIANO
Copyright © 2011 www.marcosurbano.com

1 INTRO Am C B E⁹(5)

4 Bajo y Pere. Am C B B^b

6 (A) VOZ Am C - 16X - B B^b

8 (B) PUENTE Am F E⁷

10 (C) Am Dm E⁷ Am Dm E⁷
CORO PREGON

PIANO

14 (D) W/4 Am Solo de Piano Dm - X Veces - E⁷

16 (E) W/4 Am F/C - 3X - E⁹ E⁷(#9)

18 Am F/C E⁷

20 (F) Am F E⁷

22 (G) Am Dm E⁷ Am Dm E⁷
CORO

Échale semilla a la maraca pa que suene Échale semilla a la maraca pa que suene

PIANO

26 Am Dm - X Veces - E⁷
PREGON CORO

28 (FIN) W/4 Am E⁷

⁴³ Fuente: https://kupdf.net/download/el-raton-piano_5976554ddc0d600746043372_pdf

4.5.11 Mambo influenciado⁴⁴

Mambo Influenciado

Guaracha (Latin Jazz Style) ♩ = 188
(2-3 Clave) Jesús "Chucho" Valdés



A (Time)
(perc. tacet) NC
(bs. & pn. LH)
(thorns)
(tumbao & montuno)

B (Solos)
After solos, D.S. al Coda (with repeat)

tutti

©1986 Jesús "Chucho" Valdés. Used by Permission

⁴⁴Fuente: Latin Real Book, página 338

4.6. Listado de músicos

Hugo Peña – Piano

Hipólito Pérez – Bajo

Moisés Roa – Batería y Percusión

Moisés Domínguez – Percusión

Edlín Lara – Voz

Invitados

Guillermo Mota – Violín

Eliezer Paniagua – Saxofón

Daroll Méndez – Bajo eléctrico

Eudy Ramírez – Percusión

4.7. Biografía

Ezequiel Frías

Nacido en Santo Domingo el 7 de agosto de 1995. A los 8 años toma sus primeras clases de flauta dulce, descubriendo así su pasión por la música. Sin embargo, no es hasta los 16 años cuando llega la flauta travesa a su vida y retoma estudios musicales como autodidacta, y posteriormente con profesores particulares.

En 2011 ingresa a la Joven Filarmónica Acordes de Esperanza donde por varios años recibe formación y práctica orquestal, realizando conciertos en diferentes comunidades de Santo Domingo y otras provincias.

Asimismo, en 2013 ingresa a la Orquesta Sinfónica Juvenil Maestro Julio De Windt en San Pedro de Macorís, donde continúa desarrollándose como músico de orquesta y continúa haciendo presentaciones por todo el país.



A finales de 2016 ingresa a la escuela de música de la Universidad Pedro

Henríquez Ureña siendo beneficiario de una beca académica por parte de la universidad y luego resultando ganador de la beca “Agentes de Cambio” del Ministerio de la Juventud en 2017. Gracias a esto completa sus estudios en la Licenciatura en Música Contemporánea.

Ha tenido la oportunidad de vivir importantes experiencias en el extranjero, que van desde congresos musicales en Colombia y Brasil hasta una gira por diferentes ciudades de Alemania y Francia, donde destaca una participación en el Young Euro Classic 2019, llevado a cabo en el Konzerthaus de Berlín.

Ha participado en importantes proyectos y eventos musicales entre los que destacan:

- **Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil**
Flautista principal
- **Premios Soberano 2021: Homenaje a Johnny Pacheco**
Flautista
- **Chris Calderón**
Flautista, saxofonista y arreglista de vientos
- **Hispaniola Philharmonic**
Flautista principal

4.8. Cronograma

7:15 PM - Puertas abren al público

7:45 PM - Inicio del concierto

1. El Manisero

Compositor: Moisés Simons

Intérpretes: Moisés Roa, Moisés Domínguez, Hugo Peña, Hipólito Pérez, Ezequiel Frías

Palabras de bienvenida

2. Caña Brava

Compositor: Toño Abreu

Intérpretes: Moisés Roa, Hipólito Pérez, Moisés Domínguez, Hugo Peña y Ezequiel Frías

3. Song for my father

Compositor: Horace Silver

Intérpretes: Moisés Roa, Hipólito Pérez, Moisés Domínguez, Hugo Peña, Eliezer Paniagua, Ezequiel Frías.

Invitar al escenario a Daroll Méndez y Eudy Ramírez.

4. María Cervantes

Compositor: Noro Morales (Versión Tito Puente)

Intérpretes: Daroll Méndez, Eudys Ramírez, Ezequiel Frías

Invitar al escenario a Moisés Domínguez

5. Pambiche de Novia

Compositor: Juan Luis Guerra

Intérpretes: Moisés Domínguez y Ezequiel Frías

Agradecimiento a los patrocinadores.

6. Historia de un amor

Compositor: Carlos Eleta Almarán

Intérprete: Ezequiel Frías

Invitar al escenario a Edlín Lara

7. Amor de conuco

Compositor: Juan Luis Guerra

Intérpretes: Moisés Roa, Moisés Domínguez, Hugo Peña, Hipólito Pérez, Eliezer Paniagua, Edlín Lara, Ezequiel Frías

8. Tres lindas cubanas

Compositor: Antonio María Romeu

Intérpretes: Guillermo Mota, Moisés Roa, Hipólito Pérez, Moisés Domínguez, Hugo Peña y Ezequiel Frías

9. El agua del clavelito

Compositor: Johnny Pacheco

Intérpretes: Edlín Lara, Moisés Roa, Moisés Domínguez, Hugo Peña, Hipólito Pérez, Guillermo Mota, Eliezer Paniagua y Ezequiel Frías

Agradecimientos y despedida.

10- El ratón:

Compositor: Cheo Feliciano

Intérpretes: Hugo Peña, Hipólito Pérez, Guillermo Mota, Chris Calderón, Ezequiel Frías, Moisés Roa, Moisés Domínguez

11- Mambo influenciado

Compositor: Chucho Valdés

Intérpretes: Hugo Peña, Hipólito Pérez, Moisés Roa, Moisés Domínguez, Guillermo Mota, Eliezer Paniagua y Ezequiel Frías