

**UNIVERSIDAD EAFIT**  
**Departamento de Música**  
**Maestría en Música**

**EL BEBOP Y SU INFLUENCIA EN EL LENGUAJE PIANÍSTICO DE PAPO LUCCA.**

**Trabajo de grado optar por el título de**  
**Magister en Música**

**Presenta**

**Mtr. Juan Carlos Gaviria González**

**Asesor**

**Dr. Fernando Antonio Gil Araque**

**Medellín, mayo de 2022**

**EL BEBOP Y SU INFLUENCIA EN EL LENGUAJE PIANÍSTICO DE PAPO LUCCA.**

**Juan Carlos Gaviria González**

**Trabajo de grado  
Maestría en Música**

**Asesor**

**Dr. Fernando Antonio Gil Araque**

**Departamento de Música**

**Universidad EAFIT**

**2022**

## RESUMEN

El presente artículo proporciona una visión de Papo Luca, su relación con la Salsa y cómo el jazz y principalmente el Bebop, lo han influenciado. Este texto está dividido en dos secciones tratando de definir el Bebop y la Salsa. Una vez entendido el concepto de “Salsa”, se contextualiza a Papo Lucca, centro de interés en este artículo. Resulta imprescindible hacer algunos paralelos por ejemplo con el pianista Richie Ray, esto nos ayuda a entender la dimensión musical de Papo. Por último, se hace un intento por clasificar los principales elementos de su lenguaje pianístico y además se mencionan algunas características aplicadas a su manera de orquestrar.

**Palabras clave:** Papo Lucca, Jazz, Bebop, Salsa, Expresividad Musical.

## ABSTRACT

This article provides an overview of the musical language and style of Papo Luca, his relationship with Salsa and how jazz and especially Bebop have influenced him. The first part of the text is divided into two sections to define Bebop and Salsa. Once the concept of "Salsa" is understood, Papo Lucca's musical language and style, the center of interest in this article, is contextualized. It is essential to make some parallels, for example, with the pianist Richie Ray. This helps us to understand the musical dimension of Papo. Finally, an attempt is made to classify the main elements of his piano language and some characteristics applied to his way of orchestrating are also mentioned.

**Key words:** Papo Lucca, Jazz, Bebop, Salsa, Musical Expressiveness.

## LA FURIA DEL BEBOP

El Bebop ha sido uno de los géneros más representativos del Jazz. Cuando este género nace, hacia los años cuarenta en Estados Unidos, marca una ruptura. Hasta ese momento, lo que se ha denominado como la década del swing (años treinta), era principalmente una música para divertirse en las salas de baile. Durante esta época también se escribieron arreglos musicales como fueron los realizados por Duke Ellington; estos trabajos musicales rebasaban los salones de baile. Paralelo a esto, músicos rebeldes como Charlie Parker, Bud Powell y Dizzy Gillespie, harían nacer un género nuevo, lleno de virtuosismos e intrincados modelos armónicos.

Este nuevo género, el Bebop, fue rechazado en los inicios de los años cuarenta. En primera instancia, los veteranos de la era del swing lanzaron encendidos contraataques. En segundo lugar, apareció un movimiento de “renacimiento del jazz tradicional”. Y en tercer lugar, hubo un grupo que buscó apaciguar la fuerza de los boppers con una música muy suave llamada “Cool Jazz”.

Afortunadamente, y por lo menos hasta los años sesenta (década del nacimiento del Free Jazz y el Jazz Fusion), El Bebop se convirtió en la música de mayor interés intelectual. Su interés radica en que es una música rebelde, que sale de los contextos del salón de baile, para sumergirse en un mundo clandestino, reservado a músicos eruditos, buscadores de la más alta complejidad musical lograda hasta el momento en el jazz.

Hablando de dos de los principales músicos del Bebop, Charlie Parker, saxofonista, y Dizzy Gillespie, trompetista, Valerio (2009) nos comenta:

La respuesta de ellos al aburrimiento de la rutina del *swing* fue tocar a un ritmo furioso y llenar el breve *solo* de improvisación que se le concedía en la orquesta de *swing* con tantas ideas armónicas y melódicas como les fuera posible.

Si vemos una partitura tradicional de la era del *swing*, como lo es el famoso “Stompin’ at the Savoy”, vemos un espacio más grande entre sus cambios armónicos. El tempo es más lento y manejable, como se puede apreciar en la figura 1:

Figura 1.

*Stompin' At The Savoy.*

**Stompin' At The Savoy**

Edgar Sampson  
Chick Webb

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat major) and a 4/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff (measures 1-5) is marked with a boxed 'A' and contains the chords Dbmaj7, Ab7, Dbmaj7, and Do7. The second staff (measures 6-9) contains Ebm7, Ab7, and a first ending bracket (1.) over Db6, Bbm7, Ebm7, and Ab7. The third staff (measures 10-13) contains a second ending bracket (2.) over Db6, followed by Db7, a boxed 'B' over Gb7, G7, and Gb7. The fourth staff (measures 14-17) contains B7, F#o7, B7, E7, F7, and E7. The fifth staff (measures 18-21) contains A7, Ab7, a boxed 'A' over Dbmaj7, and Ab7. The sixth staff (measures 22-25) contains Dbmaj7, Do7, Ebm7, Ab7, Db6, and Ab7, ending with 'Fine'.

*Nota. Fuente: Transcripción de Juan Carlos Gaviria. En esta versión no se muestra el contra canto, que sí está en el Real Book p. 411.*

La estructura de esta canción es AABA. Se observa una armonía bastante tranquila en las dos secciones. En la primera, muy tonal, con una relación de acordes de tónica y dominante de Re bemol mayor. La parte B, contrasta modulando a la subdominante y evoca un color blues. Además, juega con un acorde “bordado” medio tono arriba.

Si se escucha la versión de Benny Goodman, que fue la más famosa en su época, se observa una clara invitación al baile, un baile tranquilo, cadencioso, para nada eufórico o encendido. Estamos hablando de los años treinta. Gobernaban las Big Bands, en general dirigidas por músicos blancos como el mismo Benny Goodman, Artie Shaw o Glen Miller.

Hasta ese momento había predominado en las Big Bands una tendencia hacia los músicos de piel blanca, bien vestidos, elegantes y con sus cabellos engominados. En contraste a esto, los *boppers* aparecen con sus gestos de furia, posiciones y expresiones más libres al tocar, menos atadas a las convenciones sociales del momento y la mayoría de sus representantes eran de origen afroamericano. De esta manera, hacia los años cuarenta se levantan los afroamericanos con una música rebelde. Este surgimiento afroamericano es un reflejo de los conflictos étnicos y sociales que se dieron en los EEUU en ese momento. Incluso, los músicos afroamericanos fueron precursores desde el mundo de la música frente a líderes políticos que buscaban una igualdad en la sociedad norte americana. Es así como aparece una música rebelde encendida de acordes y melodías virtuosas. Un ejemplo de Bebop es “Anthropology” de Charlie Parker. Ver la figura 2.

La estructura de “Anthropology” es la misma, AABA, e incluso la armonía tampoco es demasiado compleja en este caso. Se han agregado algunos grados intermedios entre la tónica y la dominante, como es el caso del V/ii y el ii antes de llegar a la dominante. Ver la figura 3.

Lo que más resalta en esta composición, podríamos decir, es la complejidad melódica. Aquí la melodía es más constante, casi sin espacios vacíos, se resaltan los cromatismos o notas de paso cromáticas. Ver las figuras 4 y 5.

Otro sello infalible del Bebop son los “bordados” y “enclosures”. Estos últimos son dobles apoyaturas a una nota cordal. Ver la figura 6.

Figura 2.  
*Anthropology*.

### Anthropology

Charlie Parker

The musical score for "Anthropology" is written in B-flat major and 4/4 time. It consists of 28 measures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two main sections, A and B, with first and second endings. Chords are indicated above the notes.

**Section A:** Measures 1-4. Chords: Bb6, G7, Cm7, F7. Measure 1 has a triplet of eighth notes.

**Section B:** Measures 9-13. Chords: Bb6, D7. Measure 9 has a triplet of eighth notes.

**Section A (Repeat):** Measures 19-23. Chords: Bb6, G7, Cm7, F7, Bb, Gm7, Cm7, F7. Measure 19 has a triplet of eighth notes.

**Section B (Repeat):** Measures 24-28. Chords: Eb7, Ab7, Cm7, F7, Bb6.

**First Ending (Measures 5-8):** Chords: Fm7, Bb7, Eb7, Ab7, Dm7, G7, Cm7, F7.

**Second Ending (Measures 9-13):** Chords: Cm7, F7, Bb6, D7, G7.

Nota. Fuente: Transcripción hecha por Juan Carlos Gaviria, extraída del Real Book 1 p. 25.

Figura 3.

*Anthropology. Compases 1, 2.*

I	V/ii	ii	V
---	------	----	---

  

3

*Nota. Fuente: Transcripción de Juan Carlos Gaviria.*

Figura 4.

*Anthropology. Compás 1.*

El Do# es una nota de paso cromática entre los grados 2° y 3°.
--

  

3

*Nota. Fuente: Transcripción de Juan Carlos Gaviria.*

Figura 5.

*Anthropology. Compases 5, 6.*

El Mi becuadro es una aproximación cromática al 4°
--

  

5

*Nota. Fuente: Transcripción de Juan Carlos Gaviria.*

Figura 6.

*Anthropology. Parte B, compases 6, 7.*

La nota Re es un bordado superior cromático de la nota Do

El Si becuadro y el Re forman enclosure de la nota cordal Do.

F7

*Nota. Fuente: Transcripción de Juan Carlos Gaviria.*

El Bebop juega mucho con las anticipaciones rítmicas. Se ve cómo en “Anthropology”, muchas notas son atacadas en la segunda corchea del segundo y cuarto tiempo, y además ligadas hasta el siguiente tiempo. Ver la figura 7.

Figura 7.

*Anthropology. Parte A completa.* En los compases 2, 6 y 7 aparecen anticipaciones del 3er tiempo. En los compases 4 y 5 se muestran las anticipaciones del 1er tiempo.

Charlie Parker

A Bb6 G7 Cm7 F7 Bb Gm7 Cm7 F7

5 Fm7 Bb7 Eb7 Ab7 1. Dm7 G7 Cm7 F7

*Nota. Fuente: Transcripción de Juan Carlos Gaviria.*

El Bebop también restaura una cierta sonoridad blues, perdida en la década del swing. Nos cuentan Rutkoff y Scott (1996):

Parker y Gillespie restauraron el blues en el jazz, reconectándolo con sus orígenes afroamericanos. El bebop les permitió expresar su identidad tanto cultural como artística.

El tema “Bloomdido” es un ejemplo de lenguaje Bebop construido sobre una secuencia de acordes “Blues”. El círculo armónico no es exactamente el del Blues tradicional, pero siendo este un círculo de doce compases, como en el Blues, Bloomdido evoca muchas sonoridades de este género. Ver la figura 8.

Figura 8.

*Bloomdido*

## Bloomdido

Charlie Parker

The musical score for "Bloomdido" is presented in a single system with four staves. The first staff contains measures 1-3, the second staff measures 4-6, the third staff measures 7-9, and the fourth staff measures 10-12. The key signature is Bb major (two flats). The time signature is 4/4. The melody is written in treble clef. Above the staff, the following chords are indicated: Bb, Cm7, F7, Bb, Fm7, Bb7, Eb7, Ebm7, Ab7, Dm7, Dbm7, Gb7, Cm7, F7, Bb7, Cm7, Cm7, F7. There are also triplet markings (3) over measures 8 and 11. The score ends with a double bar line and repeat signs.

*Nota. Fuente: Transcripción de Juan Carlos Gaviria. Esta partitura aparece en el Real Book 2, pero difiere de la versión original de Charlie Parker en algunos acordes.*

Las agrupaciones de Bebop se hicieron pequeñas, en contraste con las Big Bands de la década del swing. Estas nuevas agrupaciones permitían más espacio musical para que los solistas desarrollasen infinidad de ideas para improvisar. Nos cuenta Lott (1999):

Se volvió a utilizar el formato de grupo pequeño ya que la música necesitaba un gran espacio sobre el cual se pudiera improvisar. Este formato pequeño consistía generalmente de piano o guitarra como instrumento armónico, batería y contrabajo como grupo base, saxofón alto o tenor y trompeta o trombón como instrumentos melódicos y solistas principales.

El Bebop fue una manera creativa de desahogar las frustraciones causadas por la segregación y el racismo. Los afroamericanos eran discriminados y acosados por la policía. Se cuenta que los músicos blancos perjudicaban a los afroamericanos quitándoles el crédito a sus composiciones. ¡Obviamente esta sentencia no se puede generalizar!, según Rutkoff y Scott (1996):

Los músicos blancos tocaban, componían y arreglaban composiciones de jazz, organizaban orquestas y tours, grababan y tocaban en la radio, con frecuencia tomando prestado los estilos y canciones más innovadores de los afroamericanos, usándolos para su beneficio comercial y popularidad.

No todo fue completamente nuevo y original por parte de los Boppers. Hay que reconocer que la fuerza de las músicas desarrolladas hasta los años treinta marcaron huellas imborrables. Es el caso del Swing que generó tantas buenas composiciones, que, en la década de los cuarenta, década del Bebop, se acudió a una técnica de composición basada en la creación de melodías sobre círculos armónicos ya existentes. A esto se le llama “Contrafacto”. Un ejemplo de *contrafacto* es el tema “Ko-ko”, que fue compuesto por Parker usando la estructura armónica del tema “Cherokee”. Ver las Figuras 9 y 10.

De manera similar, Thelonious Monk usó la armonía de “*I Got Rhythm*” de George Gershwin para componer “*52nd Street Theme*” y “*Ornithology*” de Parker, fue creado a partir de la armonía de “*How High the Moon*” de Nancy Hamilton. Ese recurso compositivo fue utilizado también por

otros compositores como Charles Gounod que compone su *Ave María* sobre el *Preludio N°1* del Clave Bien Temperado de Bach.

Figura 9.

*Cherokee.*

### Cherokee

Ray Noble

The musical score for "Cherokee" by Ray Noble is presented in six staves. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The notes are primarily half notes and quarter notes, with some eighth notes in the later staves. Chords are indicated above the notes. The first staff contains measures 1-9 with chords: Bbmaj7, F7+5, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Ab7, Bb. The second staff (measures 10-16) includes a first ending bracket over measures 14-16 with chords: Cm7, Dø, G7, Cm7, F7+5. The third staff (measures 17-24) has chords: Cm7, F7, Bb, C#m7, F#7, Bmaj7. The fourth staff (measures 25-36) has chords: Bm7, E7, Amaj7, Am7, D7, Gmaj7, Gm7, C7, Cm7, F7+5. The fifth staff (measures 37-45) has chords: Bbmaj7, F7+5, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Ab7, Bb. The sixth staff (measures 46-52) has chords: Dm7, C7, Cm7, F7, Bb.

Nota. Fuente: Transcripción de Juan Carlos Gaviria, copiada del Real Book 1 p. 78.

Figura 10.

Koko.

## Ko Ko

Charlie Parker

The musical score for 'Ko Ko' by Charlie Parker is presented in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 12, 16, 21, 26, and 30 indicated at the beginning of their respective lines. Chord symbols are placed above the staff to indicate the harmonic structure: Bb, Fm7, Bb7, Eb, Ab7, Bb, C7, Cm7, G7, Cm7, F7, Bb, Fm7, Bb7, Eb, Ab7, Bb, C7, Cm7, F7, and Bb. The melody features several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the final measure.

Nota. Fuente: Transcripción de Juan Carlos Gaviria, copiada del Jazz Fakebook p. 207.

## ENTRE EL SON CUBANO Y LA SALSA

El Son cubano es una música mestiza con un alto aporte africano. El bajo sincopado, característico de ese estilo, es también típico de muchas músicas africanas interpretadas en general con el *Balafón*, especie de marimba que por resonadores no tiene guaduas sino tutumos. No obstante, cuando el Son se expande en la isla de Cuba, su mestizaje se hace mayor usando el *Tres cubano* y la *Guitarra* de origen español, como instrumentos base. Es decir, no hay mucha percusión, y los toques que alguna vez en el África pertenecieron al *Balafón*, la *Kalimba*, la *Kora*, o a otros instrumentos de percusión, son traducidos a las cuerdas pulsadas. La transcripción de estos toques del *Tres* o la *Guitarra* hacia el *Piano*, comienza a marcar los orígenes de la Salsa.

No obstante, tras largas vivencias y lecturas sobre el tema, me atrevería a decir que la *Salsa* es *Son cubano* interpretado por puertorriqueños en New York y su crecimiento fue gracias a sus contactos con la industria sonora, mundo en que se habían quedado rezagados los cubanos que vivían en la isla, producto del bloqueo económico. Obviamente esta aseveración puede molestar a muchos músicos cubanos que reclaman el origen de la Salsa en Cuba. Este tema es complejo y en esta polémica no quisiera entrar. En este trabajo me interesan los aspectos musicales de la bien llamada *Salsa*, instaurada como nuevo género con toda su propiedad sonora e identitaria.

Para evadir discusiones, podemos recurrir a un concepto ya un poco expandido; la *Salsa* no es un género, para Willy Colón, gran exponente de esta música nos cuenta en una entrevista:

La Salsa no es un ritmo ni un género que se pueda identificar y clasificar: la salsa es una idea, concepto, un modo de asumir la música desde la perspectiva de la cultura latinoamericana. (Colón, 1987 citado en Santana, 1992)

El género Salsa, definiéndolo como género y dejando de lado tanta ambigüedad, es una de las músicas que más permite el mestizaje. ¡Todo cabe en la Salsa! De las músicas en compás binario, podemos decir que todas son posibles de reinterpretar en este género tan ecléctico. Una canción de tango, un rock, un bossanova, una danza, etc. Con las músicas ternarias hay menos compatibilidad. No obstante, es completamente posible también hacerlas en versión “Salsa”. Esto

ha permitido que este género se universalice. Muchas culturas, en muchos idiomas y estratos sociales han accedido al disfrute de esta música y es que su origen mismo es ya una mezcla incesante de culturas.

De esta manera la Salsa se deja permear fácilmente por todos los géneros musicales, desde el Barroco hasta el Romanticismo, y desde el Tango hasta el Rock:

Los complejos ritmos de tambores de Yorubaland, Calabar y el Congo, hasta el cante jondo andaluz, la ópera italiana, la zarzuela española y la música artística y el ballet europeo. En definitiva, cuando un sonero (ya sea Benny Moré, Celia Cruz o Ibrahim Ferrer, o incluso Héctor Lavoe, Ismael “Maelo” Rivera o Marc Anthony) nos da una serenata con un bolero suave y desgarrador o nos provoca con una subida de tono, guaracha improvisada, somos testigos de una síntesis mágica de antiguos cantos africanos, el profundo flamenco español y el clásico bel canto italiano, todo en uno. Fernández (2009) pp. 314-319.

Lo que nos revela Fernández en esta cita, es que la Salsa se mezcla fácilmente con todo, ¡al fin y al cabo es salsa! Pero sin despectivos, ya que de las mezclas del género Salsa, han salido híbridos de muy buena calidad. Y es que es tanta la universalidad de este género, que en varios países de América Latina se ha debatido su origen. El alma de la Salsa, el Son cubano, genera controversias aún sobre su pertenencia. De esta manera, por la mezcla cultural y la llegada de cubanos tanto a Colombia como a México, algunos colombianos y mexicanos piensan que este género nació en su tierra.

La Salsa es una música popular en el verdadero sentido de la palabra. Se compara con el Blues, que también fue hecho por obreros y trabajadores de la tierra. En esas canciones nos cuentan sus desdichas e infortunios frente a la pobreza. En esta música es importante la sensualidad, el humor y la comida en las vidas cotidianas. Nos cuenta Fernández:

La música cubana es inconteniblemente sensual y sin disculpas, es decir, la comida, el sabor (“sabor”), el sexo y la sensualidad están siempre presentes tanto en la letra (donde las insinuaciones y el doble sentido son de rigor) como en el estilo de interpretación.

En el año 1954 nace en Ponce, Puerto Rico, una orquesta que es objeto de interés en este artículo. Esta orquesta, La Sonora Ponceña, creada por el señor Enrique Lucca y más tarde dirigida

por su hijo, Papo Lucca, llama la atención por el uso de ciertos lenguajes y sonoridades nuevas. ¡Entre esas sonoridades, ¡El Bebop! Papo Lucca, niño prodigio, comienza a tocar en la orquesta a la edad de once años. Hacia la década de los sesenta se desempeña como pianista profesional en el seno de esta orquesta. No obstante, es hacia los años setenta que desarrolla una serie de sonoridades nuevas en la *Salsa*. Nos vamos a centrar entonces de aquí en adelante, algunos aportes de Papo Lucca a la *Salsa*.

### **PAPO LUCCA, “UN PUENTE” ENTRE EL BEBOP Y LA SALSA**

Enrique Arsenio Lucca Quiñones, quien es conocido como Papo Lucca, nació en Ponce, Puerto Rico, el 10 de abril de 1946. Papo es uno de los más importantes pianistas del género Salsa. A los catorce inició un recorrido importante en ese género integrándose a la Sonora Ponceña, agrupación dirigida por su padre Enrique Lucca. Desde ese momento, no ha abandonado la agrupación la cual se convirtió en su laboratorio musical. En ella experimenta las diferentes influencias que ha tomado de diferentes géneros musicales, entre ellos, el Bebop, para Silvio Álava quien entrevistó a Papo Lucca sobre sus inicios en la música, lo relata de la siguiente manera:

“Me relató que era un alma musical inquieta, que buscaba otras experiencias en la música cubana y el jazz. Cuando era estudiante de La Escuela Libre de Ponce en Puerto Rico, el director de la escuela le preguntó a Papo si estaba interesado en comprar su colección de discos. Papo compró toda la colección y se llevó a casa un tesoro de discos de jazz que incluía la música de Bud Powell, Oscar Peterson y McCoy Tyner. De todos, Powell era el favorito de Papo porque le gustaba cómo "el increíble Bud" manejaba las melodías, la disonancia y la interpretación prolongada. Pronto, estas características entraron en su interpretación y arreglos, y hasta el día de hoy siguen siendo la esencia de su estilo”. Álava (Latin Beat magazine, Volume 1, No. 2, February 1991).

Papo Lucca, amante del Bebop, sigue sin lugar a dudas los caminos de este lenguaje tan seductor. En el álbum “*El Gigante Del Sur*” (1977), encontramos la canción “*Boranda*”, composición del brasileño Eduardo Lobo y arreglada por el mismo Papo Lucca para su orquesta, La Sonora Ponceña. Esta canción marca un punto de partida de un nuevo lenguaje musical para el género Salsa. En este arreglo se perciben muchas sonoridades de la influencia del Bebop. Ellas

son, el uso de bordados<sup>1</sup>, de cromatismos y de “enclosures”. En el solo de piano que Papo desarrolla hacia la mitad de la canción encontramos notables frases características de este lenguaje. Llegando al final del solo de piano de la canción *Boranda*, Papo Luca nos interpreta la siguiente frase en la cual vemos notables elementos del Bebop. Ver la figura 11.

Figura 11.

*Fragmento del solo de piano de Papo Lucca en el tema Boranda.*

El Do y el Mi hacen “enclosure” de la nota cordal Re.

*Nota. Fuente: Transcripción de Juan Carlos Gaviria.*

No solamente el Bebop está presente en el lenguaje pianístico de Papo Lucca, también lo está el Blues. En los compases 20 y 21 del mismo solo de piano de “*Boranda*”, podemos observar claramente una frase de este estilo. Ver la figura 12.

Figura 12.

*Fragmento del solo de piano de Papo Lucca en el tema Boranda.*

*Nota. Fuente: Transcripción de Juan Carlos Gaviria.*

<sup>1</sup> Traducción de la palabra francesa “Brodées”, que es la misma técnica de bordado en la costura y que se utiliza en la música para definir una nota que desciende o asciende en grado conjunto con relación a una nota cordal. Hay gente que le llama a esto “bordones”. Este término podría confundirse con la técnica de Bordón usada en la música antigua. Otros prefieren el término “bordadura”. Habría que distinguir entre lo que es la nota bordada y el bordado en sí. Ejemplo, al estar en el acorde de Do Mayor, si una melodía hace Do Re Do, la nota bordada es el Do, y el bordado es el Re, que es la nota extraña a la armonía.

Este tipo de frases son icónicas dentro del género Blues. Podemos observar en una interpretación del tema “*C Jam Blues*” de Oscar Peterson, el uso de este tipo de frases. En la versión en vivo del año 1964 en el minuto 1:17, escuchamos esta frase en Peterson: Ver la figura 13.

Figura 13.

*Fragmento del solo de piano de Oscar Peterson en el tema “C Jam Blues” en el concierto en vivo del 15 de mayo de 1964 en Copenhague.*



*Nota. Fuente: Transcripción de Juan Carlos Gaviria.*

Oscar Peterson es uno de los pianistas más importantes del jazz y tal vez uno de los que más conservó en su estilo los colores del Blues. Y si quisiéramos resumir los “colores del Blues” nos centramos en la llamada “Blue note”. Una de las particularidades del Blues, es que usa una sola escala sobre todas las armonías en que puede transitar una canción blues. La armonía, siendo generalmente Tónica, Subdominante y Dominante, todos estos grados comportando la séptima menor, está impregnada por la misma escala, que comporta la llamada “*blue note*” y que es en realidad el cuarto grado aumentado, o quinta disminuida. Tanto en el ejemplo del solo de Papo Lucca como en el de Oscar Peterson, se está usando La escala del menor blues. La “*blue note*” es entonces el *re sostenido o mi bemol*.

Sobre el origen y definición del Blues no voy a profundizar. No obstante, traigo a colación las palabras de Ted Gioia sobre la “*blue note*” y el efecto que esta causó en la creación de melodías del Blues:

Se ha especulado abundantemente sobre el origen histórico del recurso melódico, tan efectivo y tan único: algunos comentaristas, por ejemplo, han sugerido que esta nueva técnica se originó cuando los esclavos recién llegados trataron de conciliar la escala pentatónica africana con la escala diatónica occidental, con lo que habrían originado dos zonas de ambigüedad tonal, en torno a los intervalos de tercera y séptima, las cuales habrían evolucionado hacia la *blue note* moderna. Gioia (Historia del Jazz, 2015, p.24).

El Bebop desarrolla una estrategia para evitar la “ambigüedad” de la escala Blues. Esta consiste en usar dos intervalos de séptima en la escala. De esta manera, lo que sonaba de Dominante debido a la séptima menor, entraría a combinar perfectamente en una función de tónica gracias al séptimo grado mayor. Así nace la llamada escala Bebop. De esta escala se desprenden tres variantes principalmente que son: La Escala Bebop Mixolidia, La Escala Bebop Frigia Dominante y la Escala Bebop Jónica. Ver la figura 14:

Figura 14.  
*Las Escalas Del Bebop.*

The figure displays three musical staves, each representing a different Bebop scale variant. All staves are in 4/4 time and use a treble clef. The first staff is labeled 'C7 bebop de mixolidio' and ends with the chord symbol 'FΔ'. The second staff is labeled 'C7 bebop de frigio dominante' and ends with 'Fm7'. The third staff is labeled 'C6 Bebop de jonico'. Each staff shows a sequence of notes across four measures, with the final note of each scale being a whole note.

*Nota. Fuente: Transcripción de Juan Carlos Gaviria.*

En el compás 23 del solo de piano de Papo Lucca en la canción “Boranda”, vemos el uso de una escala que vista desde la fundamental “La”, formaría la escala blues, no obstante, si vemos la misma escala desde la fundamental “Fa” notaríamos el uso de las dos séptimas, la menor (mi bemol) y la mayor (mi natural). Esto nos enmarcaría en una sonoridad de la escala Bebop Mixolidia: Ver la figura 15.

Figura 15.

*Fragmento del solo de piano de Papo Lucca en el tema Boranda.*

<p>Partiendo de la nota La, se forma la escala Blues con su nota característica, “La Blue Note” (Re sostenido). Pero para estimar el concepto Blues, no se puede incorporar la nota Fa.</p>	<p>La nota Fa, genera la escala Bebop Mixolidia, y para esto, tenemos que ver el Re sostenido como Mi bemol. De esta manera Podemos hablar de las dos 7mas, el Mi bemol y el Mi natural, desde la fundamental Fa.</p>
---	---

*Nota. Fuente: Transcripción de Juan Carlos Gaviria.*

## DIMENSIONES DEL LENGUAJE PIANÍSTICO DE PAPO LUCCA

### 1. Precisión Rítmica

Lo primero que se remarca al hacer una escucha analítica de los solos de Papo y de su forma de acompañar, es la precisión Rítmica. Esto es resultado de su conocimiento de las percusiones afrocaribeñas y de un notable proceso de entrenamiento, lo que se intuye que fue efectuado con la ayuda del metrónomo. Obviamente a esto se suma una técnica pianística mínima necesaria para asegurar el impacto rítmico preciso.

## **2. Lenguaje Bebop**

El lenguaje Bebop, como ya hemos hablado, se encuentra presente. Esto refleja un estilo refinado, muy trabajado, pues ya hemos entendido que el lenguaje Bebop es complejo y requiere de un tratamiento minucioso. Este es el “sello” que lo diferenció de otros pianistas de Salsa, que también utilizaron colores del Blues, así como sonoridades del lenguaje romántico del siglo XIX o del lenguaje atonal de principios del siglo XX.

## **3. Lenguaje Blues**

El lenguaje Blues está muy presente en Papo Lucca. No obstante, como acabo de mencionar, no es este un sello distintivo frente a otros pianistas del género Salsa. Bien es sabido que el lenguaje Blues ha sido uno de los más explotados en la gran mayoría de estilos populares del siglo XX. En consecuencia, estando presente el Blues en Papo Lucca, no es una impronta muy grande, comparada con lo que significa su inclusión del lenguaje Bebop en la Salsa.

## **4. Lenguaje Contrapuntístico**

El lenguaje contrapuntístico está presente en Papo Lucca. En sus solos no hay mucha presencia de este lenguaje. No obstante, en sus arreglos y sobre todo en su manera de escribir las trompetas, se refleja esta influencia constante. A nivel pianístico tenemos por ejemplo el tema “Homenaje A Tres Grandes Del Teclado” del álbum “Into the 90’s” en el que muestra una influencia del lenguaje barroco.

En el tema “*Hasta Que Se Rompa El Cuero*”, en el final de la introducción, en las trompetas, compás 13, se oye lo que en el género Salsa llamamos “*Campana*”. Esto no es más que un juego imitativo, muy propio del lenguaje contrapuntístico: Ver la figura 16.



general lo mismo, y es la capacidad deliberada que los intérpretes tienen para tocar por delante o por detrás del *beat o pulso* del compás o métrica de la canción. No obstante, hay gente que daría una connotación muy precisa a cada término. El Swing sería ese toque atresillado o aquintillado que los jazzistas ponen al interpretar sus melodías. El Groove parece estar asociado más a la precisión al tocar. El Sabor, dicen algunos, es la mezcla de Swing con Groove, y el Flow, es la fluidez o libertad que un intérprete puede poner a su performance.

El pedagogo musical Edgar Willems, nos habla además de un término bastante complejo: La plasticidad rítmica. En su libro “El Ritmo Musical” nos dice:

A partir del momento que se estime la corporeidad del ritmo musical, estamos listos a admitir, que además de los valores agógicos y dinámicos, hay valores plásticos. (Willems 1984, p. 49)

Con respecto al toque del piano y la vida rítmica plástica, Willems nos dice:

“En el toque pianístico se encuentran las mismas relaciones, pero más sutil y más variado. Es necesario para obtener un toque plástico, hacer intervenir el peso de la mano y del brazo, incluso del busto; esto demuestra muy bien el carácter físico del elemento plástico del ritmo. La elasticidad y flexibilidad de un instrumentista, como de un patinador, es indispensable para dosificar con precisión y virtuosidad los diversos elementos que entran en el toque de la expresión rítmica”.

Retomando los conceptos de Willems sobre plasticidad, Papo Lucca es sin duda uno de los pianistas que da una mayor plasticidad a la Salsa, elementos con los que crea una sonoridad que las reconocible en cuanto elasticidad y flexibilidad. Su dominio del ritmo hace que juegue constantemente con los acentos y la agógica, para así generar una sensación de gusto por la danza, es decir, el *sabor* propio de la Salsa.

## **7. Líneas de acompañamiento imitativas y desarrollo contrapuntístico**

Las líneas melódicas de Papo son muy expresivas, lo que le permite jugar con ellas. El acompañamiento que se ejecuta en el piano, dentro del género salsa, es llamado *montuno o tumbao*. Esto consiste en un juego de acordes arpegiados en los cuales se destaca una nota que es doblada

a la octava en la mano derecha. Cuando Papo Lucca hace sus “*montunos*”, generalmente cuida de preservar una línea melódica interesante en las octavas que se ejecutan en la mano derecha. Lo más interesante es lograr que esta línea melódica del *montuno*, genere un contrapunto con las otras líneas melódicas, ya sean de la voz principal o de los instrumentos de viento.

En el tema “Huracán”, después de la sección llamada “*mambo*”, se escuchan cuatro compases antes de volver al *coro*, en los cuales el piano lleva una línea melódica resaltada en las octavas del *montuno*, y que genera con las trompetas 1 y 2, una imitación que es apoyada por las trompetas 3 y 4, línea melódica que es presentada en el piano. Ver la figura 17.

Figura 17.

*Fragmento del tema “Huracán”.*

The image displays a musical score for a four-piece trumpet section and piano accompaniment. The score is titled "minuto 3:29". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The four trumpet parts are labeled "Trompeta en Sib 1", "Trompeta en Sib 2", "Trompeta en Sib 3", and "Trompeta en Sib 4". The piano part is labeled "Piano". The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with chords indicated above the staff: Bø, E7, Am7, D7, Gm7, and C7. The trumpet parts show a melodic line that is imitated by the piano and supported by the other trumpets.

*Nota. Fuente: Transcripción de Juan Carlos Gaviria.*

## 8. Uso De Yuxtaposiciones

Este artificio musical consiste en imponer una acentuación o patrón rítmico diferente al que supondría el compás o métrica del tema interpretado. Es decir, en un compás ternario, 3/4 por ejemplo, se impone un motivo rítmico acentuado cada dos tiempos, como si el compás fuera de 2/4. O lo contrario, en un compás binario, 2/4 por ejemplo, imponer una figura rítmica acentuada cada tres tiempos, como si el compás fuera de 3/4.

Papo Lucca es muy hábil en el uso de yuxtaposiciones. En el solo de piano de la canción “*Ahora Yo Me Río*” versión en vivo con La Sonora Ponceña en el año 1980 en la emisión de televisión panameña “*Son Del Caribe*”, iniciando el solo, a partir del compás 8, Papo ejecuta una hemiola consistente en acentuar cada cuatro notas un tresillo de corcheas: Ver la figura 18.

Figura 18.

*Fragmento del solo de piano de Papo Lucca en el tema “Ahora Yo Me Río”.*

Los acentos caen sobre las notas “La”. Esto genera una acentuación cada 4 notas, cuando normalmente los tresillos llevan el acento cada tres.

*Nota. Fuente: Transcripción de Juan Carlos Gaviria.*

## CONCLUSIONES

Al ingresar a la maestría en piano jazz, se impone un primer trabajo; el de adquirir lenguaje del jazz. Esto implica por supuesto, toda una serie de ejercicios de transcripción, montaje y análisis de solos y de repertorio de este género.

En la década del Swing, el lenguaje no era tan complejo, en general marcado por notas cordales en arpegio, y figuras con colores Blues. Hacia la década del Bebop todo se complica. El lenguaje, es decir, la calidad y complejidad de notas interpretadas, y la escritura rítmica, ya no son tan simples como hacer un arpegio o una escala blues en corchea swing<sup>2</sup>. El uso de figuras elaboradas gracias a los *enclosures*, *anticipaciones rítmicas*, *aproximaciones cromáticas* y otros recursos más, hace que entremos en un refinamiento del lenguaje. Esto trae consigo una búsqueda también de precisión rítmica. Con la introducción de los metrónomos digitales, se hizo más fácil la comprensión de poliritmias y hemiolas complejas. De aquí nace una primera idea que tiene relación con el oído absoluto; todos conocemos lo que significa, es decir, haber memorizado las frecuencias de las 12 notas con su nombre musical. ¿Pero si hacemos el paralelo con el oído rítmico, podría existir un oído absoluto rítmico? Para mí, existen dos abordajes muy claros, no solamente en la música sino en la vida en general. Ellos son, lo absoluto y lo relativo. Lo absoluto con relación a la búsqueda de encasillamientos, precisiones y categorizaciones muy bien delimitadas. En el universo de lo relativo, las ideas se traslapan, interactúan y nos centramos más en qué está pasando entre dos cosas, que en la idea de delimitaciones precisas. Sibelius decía: “La música no son las notas, es lo que pasa entre las notas”<sup>3</sup>. En este sentido, la idea de desarrollar un oído rítmico absoluto, corresponde a la habilidad de poder medir a partir de una división del pulso, o del tresillo, o del quintillo, por ejemplo, una serie de duraciones precisas y cada vez más complejas. Esta habilidad, podríamos decir, caracteriza el desarrollo del lenguaje actual del jazz. Esta capacidad de medir no solamente una métrica dada por un compás, sino además tener ese justo conteo de la cantidad de pulsos de la división y subdivisión del compás, nos acercaría a la idea de un oído absoluto rítmico. Es decir, poder tocar por ejemplo a 4/4 y hacer figuras de cinco,

---

<sup>2</sup> Corchea Swing: es la forma atresillada en que se tocan las corcheas en el jazz. En realidad hoy día, después de mediciones computarizadas, se dice que este ritmo no proviene del tresillo, si no del quintillo.

<sup>3</sup> “La música es lo que pasa entre las notas” Xavier Quirarte. Consultado el 26 de abril de 2022. <https://www.milenio.com/cultura/la-musica-es-lo-que-pasa-entre-las-notas-mintz>

siete u once corcheas. Esto desencadena también en una búsqueda cada vez más acentuada de compases de amalgama.

Ya es bien conocido el beneficio de poseer un oído musical absoluto. No obstante, este término quiere decir mucho y nada a la vez. ¿Qué oye exactamente alguien con “oído absoluto” y, sobre todo, más allá de lo que oye, qué siente? Se dice que no es necesario poseer un oído absoluto para transcribir solos de jazz, basta con tener un buen oído relativo. No obstante, el mito del oído absoluto ronda la mente de la gran mayoría de músicos del jazz. Y es que entrar en lo absoluto es encasillar para comprender. Todo lo relativo, intuitivo y afectivo es difícil de encasillar y clasificar. De ahí la necesidad de crear parámetros fijos que determinen una metodología del aprendizaje del jazz. ¿Pero, y dónde está la musicalidad en todo esto?

Según el pedagogo musical Edgar Willems la verdadera musicalidad estaría en lo relativo. Willems se refería, como defensor de un lenguaje musical expresivo, a la capacidad de jugar con dinámicas y plasticidades rítmicas. Tal vez a Willems le faltó aclarar que puede haber dos tipos de musicalidad, la del oído absoluto y la del oído relativo. La primera ligada a una búsqueda de precisión en el lenguaje musical; y la segunda ligada a una capacidad de jugar con las dinámicas melódicas y elasticidades del ritmo.

Tras el estudio del lenguaje musical de Papo Lucca, me surgió la necesidad de hacer un paralelo con el conocido pianista Richie Ray. Creo que todos nos ponemos de acuerdo en decir que Richie es más expresivo, y que Papo sería más preciso. Esa expresividad de Richie atañe a un legado clásico, pues la influencia de pianistas como Chopin es evidente en Richie. En el caso de Papo, se observa más una influencia de boppers como Bud Powell. Obviamente, Richie Ray también es muy preciso rítmicamente, pero me atrevería a decir, toma más riesgos en los fraseos de sus solos. Papo, pareciera no tomar riesgos, o, en cualquier caso, tiene un muy buen control tanto del lenguaje melódico como rítmico. Esto es legado principalmente del Bebop, me atrevo a pensar. Respuesta final, las dos cosas son necesarias, tanto la precisión como la expresión. El nuevo problema a desarrollar es, ¿cómo entrenarse en la expresividad? ¿Primero desarrollando precisión? ¿O el hecho de haber abordado en primera instancia la precisión, generaría una discapacidad frente al desarrollo de la expresividad? ¿La obsesión por lo absoluto sesga? ¿Cómo entrenarse en algo que pareciera ser tan intuitivo, sensorial y afectivo como lo es la expresividad?

Los computadores desarrollan cada vez más herramientas de entrenamiento ayudando el desarrollo de lo absoluto. La parte intuitiva, sensorial y afectiva sería tal vez exclusiva del contacto humano, es decir, de la influencia que el maestro pueda ejercer en el alumno.

Espero con este trabajo, aportar un grano de arena a la comprensión del estudio de la música y sus lenguajes. Nuestro legado latino está por escribirse, nuestra escuela latina debe consolidarse, así como lo hizo el jazz. Buen viento y buena mar a quienes tengan la motivación para hacer tan honorable labor. Gracias infinitas a Papo Lucca por la escuela que desarrolló, y en general a todos los músicos latinos que han hecho tantos esfuerzos por inmortalizar nuestra música latina.

Papo Lucca es tal vez uno de los más grandes referentes del piano en el género Salsa. Cuando uno se inicia en este género, este pianista es obligado, y uno lo asocia principalmente a la Salsa. El problema está en definir qué es Salsa, y sobre todo en tener claro esto cuando uno pretende llegar a tocar este género. Como bien nos dice Willy Colón y ya lo mencioné al comienzo, “La Salsa no es un género, es un concepto de cómo asumir la música desde la perspectiva de nuestra cultura latinoamericana”.

Entonces uno piensa que estudiando a Papo va a aprender a “tocar” Salsa. En efecto, sí, se aprende lo básico en el piano, que es “montunear”, es decir, llevar el motivo rítmico típico de la Salsa y poder acompañar la gran mayoría de canciones. El problema está en que la Salsa es mucho más que eso. Recuerdo que hacia el año 2000, mis compañeros de la orquesta de Yuri Buenaventura me aconsejaban, “no te quedes viviendo en París, se te olvida tocar Salsa”. Muchos años después, me doy cuenta de que descubrí este género viviendo allá. Cali es un centro cultural muy importante de la Salsa, es cierto, y hay grandes músicos de gran trayectoria en este género. ¡Cada músico se especializa en lo que tiene que hacer! El pianista, en aprender a montunear; el percusionista, en aprender todos los toques posibles en los tres instrumentos de la Salsa, conga, timbal y bongó; el bajista se especializa en llevar ese toque sincopado, característico de la Salsa, etc. Pero dominar todo esto, no significa haber comprendido este género.

En mis primeros años, instalado ya en París, tuve la oportunidad de tocar el piano para la orquesta de Raúl Paz, cantante cubano radicado en esa ciudad. Los músicos que ahí tocaban eran de gran trayectoria mundial en la Salsa, todos ellos cubanos. Un día, en un ensayo cualquiera, tratando de resolver un problema estructural sobre una canción, el bajista me pidió que le permitiera el teclado. Él tocó la pieza desde el comienzo, cantando la introducción, el tema, y llegando a la parte neurálgica para hacer entender el problema. Todo esto, haciendo con la mano

izquierda el bajo, tocando con la derecha el montuno, y cantando el resto de las partes del arreglo. ¡Ese día me dije, esto es Salsa!

¿Papo Lucca es entonces un pianista de Salsa? Sí, por supuesto, pero esto es solo la punta del iceberg. Papo es, antes que nada, un comprendedor de toda la percusión puertorriqueña y cubana con todo su legado Yoruba; un estudioso acérrimo del jazz, y principalmente del Bebop; un cantante apasionado de canciones afro caribeñas, además de todo esto, un excelente trompetista<sup>4</sup>. Finalmente descubrí otros aspectos esenciales de la Salsa estudiando a Papo Lucca y relacionándolos con el Bebop.

## REFERENCIAS

- Acosta, L. (2004). *Perspicities on Salsa*. Centro Journal, vol. XVI, núm. 2, fall, 2004, pp. 6-13  
The City University of New York, Estados Unidos.
- Alava, S. (1991). *"Bebop Spoken Here"*. Latin Beat magazine. Volume 1, No. 2, February 1991.
- DeVeaux, S. (1999). *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. Oakland: University of California Press.
- Gioia, T. (2015). *The History of Jazz*. 4ta edición. New York: Oxford University Press.
- Henken, Ted A. (2009). *Reseña de "From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz"* de Raúl A. Fernández Caribbean Studies, vol. 37, núm. 1, enero-junio, 2009, pp. 314-319 Instituto de Estudios del Caribe, San Juan, Puerto Rico.
- Ochoa, J. S. (2011). *"El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos"*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 6 (1), 81-102, 2011.
- Ochoa, J. S. (2011). *Los discursos de superioridad del jazz frente a otras músicas populares contemporáneas*. El Artista, núm. 7, diciembre, 2010, pp. 11-27  
Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
Pamplona, Colombia.

---

<sup>4</sup> En este video se puede observar a Papo Lucca tocando la trompeta: *Papo Lucca y Monty Montgomery Latin Trumpet Duo*  
<https://www.youtube.com/watch?v=fxAaiUvzXt8>

- Ochse, M. (2004). *Discutiendo la autenticidad en la música salsa*. Indiana, núm. 21, 2004, pp. 25-33 Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz.
- Pagano, C. (2018). *El Imperio De La Salsa*. Icono Editorial, Bogotá, Colombia.
- Rutkoff, P. y Scott, W. (1996). *Bebop: Modern New York Jazz*. The Kenyon Review, 18(2), 91-121.
- Sánchez Coll, I. (2007). "Memorias de la salsa" Reseña de Walter Magaña Revista Científica Guillermo de Ockham, vol. 5, núm. 2, julio-diciembre, 2007, pp. 161-162 Universidad de San Buenaventura Cali, Colombia.
- Serrano, B. (2007). *Puerto Rican musicians of the Harlem*. Renaissance Centro Journal, vol. XIX, núm. 2, 2007, pp. 94-119 The City University of New York New York, Estados Unidos.
- Ulloa, A. (1992): *La Salsa en Cali*. Cali: Universidad del Valle Editores.
- Valerio, J. (2009). *BEBOP Y CHARLIE PARKER: revolución y evolución ESCENA*. Revista de las artes, vol. 64, núm. 1, 2009, pp. 45-53 Universidad de Costa Rica.
- Villafañe P. J., Lasso M.,G (2011). *El sonido categorial de la salsa urbana*. Revista Científica Guillermo de Ockham, vol. 9, núm. 1, enero-junio, 2011, pp. 123-131. Universidad de San Buenaventura. Cali, Colombia
- Willems, Edgar (1984). *Le Rythme Musical*. 3e édition. Editions Pro Musica. Fribourg, Suisse.