



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

**JAZZ CONTEMPORÁNEO, UNA PROPUESTA
PRÁCTICA Y CONCEPTUAL**

**Tesis para optar al grado de
Magíster en Artes con mención Composición Musical**

EMILIO BASCUÑÁN CASTELLANO

Profesor Guía: Jorge Martínez Ulloa

Santiago, Chile,
2013

“El jazz es inquieto. No va a quedarse y nunca lo hará”

(J.J. Johnson)

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	1
1. DESARROLLO	
1.1 Contexto.....	6
1.2. Fundamentación Teórica.....	7
1.3 Proyecto.....	14
1.4 Definición del problema.....	14
1.5 Hipótesis.....	15
1.6 Objetivos.....	18
2. MARCO TEÓRICO	
2.1 Estéticas predominantes, síntesis de la actualidad en el género.....	19
2.2 Metodología.....	22
3. FUNDAMENTOS DESDE EL MARCO TEÓRICO	
3. 1 La era digital.....	24
3.2 La técnica.....	29
3.21 Técnicas de grabación.....	32
3.2.2 Grabación en el estilo.....	35
3.2.3 Reproductibilidad.....	38
3.2.4 La técnica instrumental.....	42
3.2.5 Electrónica.....	46
4. HISTORIOGRAFÍA.....	52
4.1 Melodía.....	55
4.2 Armonía.....	57
4.3 Forma.....	59
4.4 instrumentos.....	62
4.5 Sección rítmica.....	68
4.6 Tempo.....	69
4.61 Corchea swing.....	70

4.7 Improvisación.....	71
4.8 Solo.....	73
4.9 Arreglo.....	74
4.10 Contramelodías.....	75
4.11 Cierre.....	76
5. TOTALIDAD.....	78
5.1 En la definición.....	78
5.2 Idea.....	84
5.3 Ensamble.....	85
6. DESDE LAS OBRAS.....	87
6.1 Electrónica.....	88
6.2 2D.....	92
6.3 Minipax.....	105
6.4 Pieza 4.....	110
7. CONCLUSIONES.....	117
BIBLIOGRAFÍA.....	126
ANEXO I: Set live.....	130

(En volumen separado:)

- Partitura 1 “2D” para ensamble (18 págs.)
- Partitura 2 “Minipax” para ensamble (17 págs.)
- Partitura 3 “Pieza 4” para ensamble (19 págs.)

Material acompañante, CD audio con las grabaciones de las piezas.

Track 1, “2D”

Track 2 “Minipax”

Track 3 “Pieza 4”

RESUMEN

La presente tesis plantea bajo qué criterios y puntos de vista, definir el concepto de Jazz contemporáneo. Así se despliega un discurso estético-práctico, con herramientas que denoten el vínculo entre las partes. Para esta tarea, el estudio entrecruza la historiografía del estilo y sus parámetros de construcción, con elementos y relaciones de y desde la contemporaneidad o devenir contemporáneo, que se conecten con el concepto e idea.

El estudio historiográfico del estilo, precisa acerca del quehacer constructivo del material musical en la elaboración del discurso, además especifica cuál o cuáles son los caracteres predominantes en la disposición de éste en relación a su desarrollo en el tiempo. Con esta tarea se establecen los cimientos materiales – estéticos, para la construcción de obra.

Para establecer la idea de contemporaneidad, se vincula el desarrollo estilístico ej. Melodía, armonía o forma, con elementos preponderantes en el proceso y desarrollo de nuestra época, ej. Técnica instrumental, composicional, reproducción, técnicas de grabación, medios digitales o desarrollo de plataformas y lenguajes predominantes en la actualidad. Con la suma de estos elementos se construye un discurso coherente, para la creación de obras que relacionan los componentes expuestos desde el lenguaje del Jazz.

Desde la composición, y relacionándose con lo anterior, se escriben y graban en formato audio tres obras que funcionan a modo arquetípico del concepto, existiendo un macro estético que hace que todas se relacionen directamente, ya sea por material y discurso. Con esta representación a modo paradigmática, las obras se acercan o alejan de la tradición, formulando a partir de la composición una vía para contextualizar, conceptualizar y trabajar el Jazz desde procedimientos actuales y contemporáneos, adscritos, relacionados y contemplados en el trabajo.

INTRODUCCIÓN

La época en la cual estamos insertos y nos desarrollamos, plantea un desarrollo creciente y sostenido de y desde las diferentes especialidades, materias y campos de trabajo. El mundo está inmerso en un infinito árbol de expansivas ramas de crecimiento y especialización. Así también la técnica, se desarrolla a pasos incesantes y agigantados, disponiendo las formas de relaciones personales e interpersonales de los individuos con el mundo.

Al igual que el resto de las disciplinas, el arte y específicamente la música, también es cómplice de esta cruzada. Los procesos técnicos– tecnológicos, han intercedido de una u otra vía en la manera de escuchar, interpretar, crear, y pensar la disciplina, modificando y alterando procesos al vincularse con eventos específicos y particulares del siglo XX y XXI, intercediendo también el campo de este escrito, el Jazz.

El Jazz es un estilo que nace a fines del siglo XIX, mediante la confrontación de la música negra con la europea, y que se expande en el mundo en el siglo XX. Entre sus características primordiales están: el swing, la improvisación y el fraseo¹.

El género, adscrito a las afirmaciones efectuadas en los primeros párrafos, se sitúa en constante desarrollo y cambios, coexistiendo tradición y acontecer, desarrollando su discurso desde propuestas muy apegadas a lo tradicional y otras no tanto, estableciendo un amplio espectro en lo que se denomina Jazz. Como primeras interrogantes, y puntos de partida de esta investigación, es necesario pensar a) ¿Qué elementos son los preponderantes para que una pieza sea considerada como Jazz? b) ¿De qué manera el estilo puede ser abordado desde una perspectiva actual, considerando carácter y tendencias, estableciendo un discurso estético, técnico y conceptual?, y c) relacionado a la pregunta anterior, ¿Cómo y qué escribir en la actualidad en el estilo?

¹BERENT, H.Joachim. El jazz, su origen y desarrollo. Colombia, Fondo de cultura económica.1959. 695p.

“Todo preguntar es una búsqueda. Todo buscar está guiado previamente por aquello que se busca. Preguntar es buscar conocer el ente en lo que respecta al hecho de que es y a su ser así”²

Así como objetivo del trabajo se plantea elaborar una mirada holística, en cuanto a los diferentes factores que permean al estilo, por un lado desde un punto de vista técnico- musical, y por otro desde lo técnico-histórico. Abordando parámetros de construcción como: melodía, armonía o forma, y las diversas relaciones entre procedimientos estrechamente ligados con el devenir actual como: la era digital, técnicas de grabación, grabación en el estilo, reproductibilidad, o técnica instrumental.

La metodología utilizada, de carácter cualitativo, estudia las variables en cuanto a lo estilístico, descripción y análisis de sus parámetros, y luego relaciona el discurso compositivo en una contemporaneidad, enfatizando en los sucesos descritos que se relacionan con el acontecer, planteando vínculos y paralelos entre las diferentes variables.

La hipótesis, plantea que el Jazz en la actualidad, se vincula desde los parámetros musicales con su tradición, y elaborara un discurso adscrito a su contemporaneidad a partir de diferentes factores y desarrollo de estos, estableciendo nexos entre lo técnico, estilístico y conceptual. El trabajo es describir cuales son estos factores, y en qué medida se relacionan con el estilo.

La principal razón por la cual me interesa investigar este tema, y realizar este escrito como compositor, es generar a nivel discursivo y práctico, puntos de vista personales y propios en relación a como componer Jazz desde una perspectiva contemporánea, desarrollando las ideas a partir de la reflexión. La idea es enfocar los planteamientos desde una contemporaneidad y entorno, utilizando las herramientas y discurso en pro de mi propia obra, afectos a fenómenos contemporáneos. El apego a un sub estilo desde la tradición (*Swing*, *Cool*, etc), no se vislumbra como una eventualidad, ya que se estaría reproduciendo modelos, la idea es más bien, explorar

² HEIDEGGER, Martin. Ser y tiempo [en línea] Chile, Editorial Universitaria, <<http://www.philosophia.cl.>>. 1995. P.15 [consulta: 06 agosto 2011]

las variables en el género a partir del estudio del mismo, generando el camino de la composición y discurso, conjunto al enlace y abstracción de diferentes puntos, planteando generar el diseño del concepto denominado Jazz contemporáneo.

Como compositor y guitarrista, he realizado diferentes arreglos y composiciones para, tríos, cuartetos, ensambles y *Big bands*, relacionados al Jazz, a veces también participando como, director, e intérprete. En cuanto a este proyecto, particularmente como trabajo de tesis, se cruza un fuerte componente conceptual proveniente de la reflexión e investigación propio de la academia, con lo técnico ajustado al estilo. Justamente con esta idea de cruce, creo en la riqueza de buscar nuevos puntos de partida y llegada a la hora de componer Jazz, mezclando diferentes fuentes y referencias, deseando concientizar y reflexionar, que es lo que ocurre desde diversas variables que permean y afectan la música en general, y al estilo en particular, estableciendo un discurso claro y consiente en mi quehacer musical.

A modo explicativo y como parte de la introducción expondré algunos datos biográficos y de formación que ayuden a entender por qué realicé esta investigación y cuál es mi background contextualizando al lector. Desde pequeño me vinculé al Jazz, mi madre interpreta el Saxofón Alto y asistía regularmente al desaparecido Club de Jazz de Santiago. Así por esa razón un día en el mencionado club, me contacto con el que fue mi primer maestro e impulsor, el guitarrista Jorge Díaz. Así en plena adolescencia comienzo con clases de guitarra jazz, armonía e improvisación y ya antes de estudiar composición de manera formal, tocaba en algunos tríos o cuartetos de Jazz y estudiaba el instrumento desde el estilo.

Luego en el pre grado, me vinculo con la composición en el género descubriendo literatura y ampliando mis horizontes estilísticos e históricos. Paralelo a eso el gusto por el trabajo de Maria Schneider se vuelve innegable, su influencia permea mi estilo y escritura desde el trabajo de voicings, texturas, formas, visualizando mis composiciones desde la concepción de ensambles, de grandes formatos, referenciando que en el estilo si bien existen agrupaciones con mayor cantidad de integrantes proliferan en mayor medida tríos, cuartetos o quintetos.

Mayor fue mi sorpresa cuando descubro que la compositora trabaja con el sello Artistshare, sello que distribuye su material exclusivamente por internet, y también financian las grabaciones por esa vía, una idea que también se acerca a lo que pensaba antes de informarme en la página web. Otro elemento que en definitiva vincula mi posición con la de la compositora es el trabajo sistemático conjunto a su ensamble, *The Maria Schneider Jazz Orchestra* realiza conciertos semanales por cinco años en el club Visiones de *Greenwich Village* generando a partir de esto giras y festivales en Europa.

Así paulatinamente comienzo también a escribir para *Big bands* realizando diversas obras, montando mis trabajos con Projazz *Big band* y Conchalí *Big band*, apoyado siempre por su director Gerhard Mornhinweg. En esta etapa también vinculo en algunas piezas la influencia de Mathew Herbert, desde la incorporación de electrónica al trabajo de Big band.

Como cierre de mis estudios formales escribo mi proyecto de título, “La improvisación guiada en la multiplicidad de timbres³”, conformando un ensamble de Jazz, el Octeto Jazz Ensamble, con este planteo diferentes maneras de guiar la improvisación, ya sea desde lo tímbrico, las texturas, o los motivos, estableciendo un estudio de lo que es improvisar e instaurando diversos métodos vinculando al solista con el ensamble. Desde ese momento, algunos de mis trabajos incorporan componentes y cruces de lenguajes entre Jazz y dispositivos no necesariamente tan apegados a la tradición, esto paulatinamente comenzó a ser una constante en mi búsqueda como compositor y concepción sonora, comenzando a reunir y amalgamar elementos de la tradición y otras vertientes. En mis obras comienzan a aparecer constantemente por ejemplo notación para efectos, secciones indeterminadas, trabajo de texturas, formas no convencionales, trabajos armónicos aleatorios, etc. Así comienzo a establecer una búsqueda y concepción no necesariamente concientizada desde lo discursivo en la elaboración de obras, pero si práctica.

³ BASCUÑÁN, Emilio. La improvisación guiada en la multiplicidad de timbres. Tesis (Licenciatura en Composición y Arreglos) Santiago, Chile. Universidad Arcis, Facultad de música, 2008. 135p

En el desarrollo de este escrito y como trabajo de tesis surgen las preguntas acerca de mi propio quehacer enraizado al estilo, ya que antes del comienzo de este como compositor, esbozaba sin una dialéctica entre lo conceptual y lo compositivo tan concientizada obras que materializaban ideas y esquemas de lo presentado. En la búsqueda del trabajo de tesis en mi experiencia previa casi naturalmente nacen las preguntas ¿Qué es el Jazz? y ¿Qué es el Jazz contemporáneo? Como explicado anteriormente ya tenía nociones al respecto a partir de la práctica, pero como trabajo investigativo se abre una puerta para el desarrollo de una postura, un establecimiento, siendo este escrito una instancia ideal para desarrollar estos puntos a nivel discursivo y práctico. Lo que me gustaría reafirmar es la idea de que antes de realizar este escrito e investigación, ya desde la práctica esbozaba ideas de lo que podría ser el Jazz contemporáneo. Lo que se plantea en el trabajo de investigación es descubrir y delimitar que elementos conforman el desarrollo del estilo y como se configuran, planteando un trabajo metodológico para realizar dicha tarea.

En la actualidad existen múltiples corrientes a la hora de hablar de Jazz contemporáneo. En este escrito se plantea una visión personal acerca de cómo construir y crear en el estilo, a partir de la visualización de ciertos fenómenos que bajo mi punto de vista son fundamentales e indispensables a la hora de contemporizar el discurso, racionalizando y planteando procedimientos metodológicos pertinentes como sustento teórico a un trabajo práctico, como es el de componer y montar tres obras con un ensamble instrumental.

1. DESARROLLO

1.1 Contexto

El Jazz, es un estilo mestizo que aúna culturas africanas, americanas y europeas. Desde sus inicios, ha incorporado diversos elementos, ya sea desde lo histórico, estético, o estilístico, para el desarrollo de su propio universo e identidad, reuniendo en menor o mayor medida, componentes de diferentes vertientes para la consolidación de su propio lenguaje.

A grandes rasgos y de manera general, el Jazz, siempre se relaciona directamente con la influencia histórica de su respectivo periodo, vinculando el contexto a su propio discurso. Si anteriormente se nutrió de otros estilos para su propia metamorfosis, como en el caso de el Jazz fusión, que utiliza elementos de la *World music*, (instrumentos electrónicos, timbres de música oriental, formas extendidas, grandes secciones de solos), o el *Hard bop*, que se influencia por del Blues y el Góspel, estableciendo riff, o forma y armonía de los diversos tipos de Blues. En la actualidad se nutre de nuevas corrientes de pensamiento, herramientas tecnológicas y diversos aparatos, en su continuo, progresivo y sostenible despliegue. A la vez desde su propia construcción interna (parámetros musicales), el estilo posee características que lo representan, conforman y configuran, que también se desarrollan a partir de su propio devenir.

El escrito en relación directa con el concepto de contemporaneidad, busca puntos a tomar en cuenta para precisar la concepción de actualidad, la definición aquí en cuestión, abarca una mirada desde la composición y hacia un desarrollo desde ésta área y metodología, enfocándonos en el desarrollo del estilo.

1.2 Fundamentación teórica

El proyecto se justifica desde una mirada crítica, reflexiva y personal acerca del desarrollo del estilo, abordando una configuración técnica y conceptual. El Jazz como género, se dispone a partir de su propia semántica y lenguaje interno de construcción, y su relación con el medio. Este trabajo plantea puntos de vista para establecer definiciones y características de Jazz y contemporaneidad, y como estas se relacionan, o podrían relacionarse desde diferentes perspectivas a partir de lo planteado anteriormente. En esta línea y sentido, actualmente no existe una clara o acotada definición del concepto Jazz contemporáneo, esto se debe a diversas variables como: simultaneidad y diversidad de definiciones, diversas metodologías a la hora de establecer el concepto, constantes cambios, o multiplicidad de perspectivas y variables.

El concepto Jazz contemporáneo, como concepto, y/o sub género, no tiene larga data, ni amplia literatura, pero, la cantidad de información que nace día a día es creciente y sostenida. Ejemplo de esto, es que cuando se inicia el desarrollo de esta tesis a principios del año 2009, en Internet casi no existía información acotada al termino, ahora a fines del 2013, el concepto aparece en la enciclopedia Wikipedia⁴, y otros sitios, especificando que lo interesante que se describe es la generación y masificación del concepto en la red, sosteniendo a la enciclopedia y otras páginas como una fuente masiva de información, y no necesariamente validando sus contenidos.

En la literatura especializada existen múltiples libros expertos en Jazz, imprescindibles son; *Jazz: Its evolution and essence*⁵, de André Hodeir, (1956), *El jazz, de New Orleans al Jazz Rock, su origen y desarrollo*⁶, de Joachim E. Berendt (1959), *Early Jazz*⁷ de Gunther Schuller, (1968), e *Historia del Jazz*⁸, de Ted Gioia (1997).

⁴Wikipedia.,Jazz contemporáneo, [en línea,]http://es.wikipedia.org/wiki/Jazz_contempor%C3%A1neo, [consulta:25 Agosto 2012]

⁵HODEIR André. *Jazz: Its evolution and essence*, New York, Grove press. 1956

⁶BERENT.Joachim. *El jazz, su origen y desarrollo*. Colombia, Fondo de cultura económica.1959

⁷SCHULLER Gunter. *Early jazz its roots and musical development*. New York, Oxford University Press.1968

⁸GIOIA Ted.*The History of Jazz*, New York, Oxford University Press, 1997

En Chile, entre la escasa literatura asociada al Jazz, se encuentra; *Historia Del Jazz En Chile*⁹ de Álvaro Menanteau, también el documento, *El Jazz actual en Santiago de Chile, perspectivas metodológicas, Análisis y Evaluación de la Performance*¹⁰. A la vez el sitio web chileno <http://www.purojazz.com>, dirigido por Roberto Barahona, contiene información, entrevistas, noticias, y artículos.

En general y como descripción del panorama, los libros, documentos y sitios nombrados anteriormente, se relacionan con el estilo desde la crítica, la historia, los intérpretes, los subgéneros, instrumentos, grabaciones, o los parámetros musicales, y tienen carácter más bien enciclopédico, periodístico o musicológico. Estos no son escritos por compositores, ni intérpretes, y tampoco plantean ideas, posiciones, preguntas, o tesis, acerca de la construcción y acción del Jazz en la actualidad, por que justamente este tipo de temas se plantean en la academia en trabajos de este tipo.

En la literatura descrita anteriormente, y respecto al concepto mismo, en *Jazz: Its evolution and essence*¹¹ y *El Jazz, de New Orleans al Jazz Rock, su origen y desarrollo*¹², el Jazz contemporáneo se aborda desde la muerte de Charlie Parker y el Jazz fusión. En *Historia del Jazz*¹³, se describe con los títulos, Free jazz y el Jazz postmoderno, nuevos y viejos tradicionalistas, el capítulo relata someramente el panorama actual, junto con un posible desarrollo enfocado hacia la tecnología y la composición, especificando que el estilo sigue en continuo desarrollo. Al respecto Ted Gioia afirma:

“Pero aún quedan signos esperanzadores de que no se han consumido todas las posibilidades de esta emocionante música. Las diversas fusiones del jazz y las técnicas de improvisación con géneros musicales de estilo como lo étnico o lo popular entre otros, están probablemente todavía en su infancia.....Sobre todo, están las tecnologías de la música que evolucionan rápidamente, y que, como cualquier tecnología tienen el poder de destruir, pero también de

⁹ MENANTEAU, Álvaro. *Historia Del Jazz En Chile*, Santiago, Chile. Editorial ocho libros. 2006.

¹⁰ SILVA Carlos. *El Jazz actual en Santiago de Chile, perspectivas metodológicas, Análisis y Evaluación de la Performance*. Tesis para optar el título de doctor en musicología. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona. 2002.

¹¹ HODEIR, André. *Jazz: Its evolution and essence*, New York, Grove press. 1956.

¹² ERNST, Berendt, J. *Jazz, su origen y desarrollo*. Colombia, Fondo de cultura económica. 1959.

¹³ GIOIA Ted. *The History of Jazz*, New York, Oxford University Press, 1997.

construir para que, en las manos correctas, puedan abrir excitantes nuevas vistas para el improvisador”¹⁴.

“Ningún capítulo final puede ser escrito sobre el jazz con toda seguridad”¹⁵.

Ya como clasificación y diferenciación de las variables del Jazz en la actualidad, se encuentra *History of Jazz Music 1900-2000*¹⁶, (2007). El capítulo, *Post jazz music*, establece, y sitúa diferentes categorías respecto al acontecer en el presente en el estilo. En relación a este escrito, se referencian y validan en este trabajo las clasificaciones realizadas por el autor, ya que como punto de partida, se establecen a groso modo las características del Jazz en la actualidad, y catalogan las diferentes corrientes para luego aproximarnos a nuestra propia definición. Son interesantes las clasificaciones de Scaruffi, ya que diferencia las corrientes y establece un panorama amplio de lo que sucede, y está sucediendo en el presente. El texto al ser un documento online de libre acceso, se construye de acuerdo a las tendencias actuales, además el autor puede completar y complementar el trabajo en línea, manteniendo el escrito actualizado, ventaja considerable, si buscamos definiciones de contemporaneidad, desde un documento en constante construcción y proceso. El texto dentro de la literatura, es el más profundo respecto a variables y desarrollo del Jazz en la actualidad. Así las categorías descritas en este son:

a) *Post-jazz Creativity in New York*

Plantea un cruce entre el Free jazz, la improvisación, el rock, y música de vanguardia clásica. Identifica con esta clasificación a los músicos; Henry Kaiser Elliott Sharp, John Zorn, Tom Cora, Tim Berne, Lesli Dalaba, Joey Baron y el Microscopic Septet .

“Músicos blancos de todos los diferentes géneros disfrutaron de un mayor grado de sinergia que lo superficial del pasado entre los músicos de jazz negros y blancos de rock o músicos clásicos. El tradicional cruce para los músicos de jazz había estado con la música blues, funk y soul, es decir, con los otros

¹⁴Ibid. 528p.

¹⁵Ibid. 528p.

¹⁶ SCARUFFI, Piero. A History of Jazz Music [en línea] <<http://www.scaruffi.com/history/jazz.html>> [consulta:25 Agosto 2012]

*géneros "negros", no con el rock y la vanguardia clásica, es decir, no con los " géneros blancos"*¹⁷

b) *Post-jazz Soloists and Hyper-fusion*

*"La influencia de la música rock, del mundo y de vanguardia en la comunidad del jazz blanco de Nueva York se hizo sentir tanto en el tipo de material que compartieron y en el tipo de técnicas que se emplean para su improvisación"*¹⁸.

El autor identifica con esta clasificación a los músicos; Ned Rothenberg, Kip Hanrahan, Sam Bennett, Jim Staley, Marty Fogel, Guy Klucevsek, Bill Frisell, David Torn, Hank Roberts y Michael Shrieve.

c) *Post-jazz Big bands*

*"La segunda mitad de la década de 1990 vio un resurgimiento de la música para conjuntos más grandes, lejos de la música en solitario creada en los 1970s/1980s"*¹⁹.

Entre los compositores e intérpretes que trabajan en grandes formatos se encuentran; Saheb Sarbib, Butch (Lawrence Douglas), Morris Wayne, Horvitz Bobby, Previte Marty Ehrlich, Stevan Tickmayer, Maria Schneider, Paul Dunmall.

d) *The Great Chicago Jazz Rebirth*

Entre los referentes para esta categoría se encuentran; Myra Melford, Ken Vandermark, Fred Lonberg-Holm, Scott Rosenberg.

¹⁷ibid" *"White musicians of all different genres enjoyed a far greater degree of synergy than the superficial one of the past between black jazz musicians and white rock or classical musicians. The traditional "cross-over" for jazz musicians had been with blues, funk and soul music, i.e. with the other "black" genres, not with the rock and classical avantgarde, i.e. not with the "white" genres"*

¹⁸ibid. *"The influence of rock, world and avant garde music on the white jazz community of New York was felt in both the kind of material that they embraced and in the kind of techniques that they employed for their improvisation"*.

¹⁹ibid*"The second half of the 1990s saw a resurgence of music for largest ensembles, away from the solo creative music of the 1970s/1980s"*.

e) *The Return of the Jazz Improviser*

Se identifica con esta clasificación a los músicos; Zeena Parkins, Toshinori Kondo, Alan Licht, Peter Zummo, Uri Caine, Dave Douglas, Ivo Perelman, Denman Maroney.

f) *20th Century Post-creativity*

“A finales del siglo 20 la estela de la música nueva y creativa se extendió mucho más allá de Nueva York”²⁰

Como referentes se identifican a ;Michael Formanek, Joe Maneri, Guillermo Gregorio ,Paul Plimley, Greg Kelley ,Eyvind Kang y Eric Glick-Rieman.

g) *Free jazz*

“Hacia el final del siglo 20 el legado del free jazz era más visible que nunca entre la comunidad del jazz negro, sobre todo en Nueva York”²¹.

Se destaca a; David Ware, Craig Harris, Don Byron, Matthew Shipp, BSharp Jazz Quartet.

h) *The Digital Improviser*

“La revolución de la informática basada en instrumentación comenzó a hacer una diferencia en la improvisación creativa en el cambio de siglo. La nueva generación de improvisadores "digitales" que vienen del fondo de free-jazz, básicamente, se fusionó con la generación “escultores de sonido” procedentes de la vanguardia clásica”²².

²⁰Ibid “Towards the end of the 20th century the legacy of free jazz was more visible than ever among the black jazz

²¹ Towards the end of the 20th century the legacy of free jazz was more visible than ever among the black jazz community, notably in New York.

²² Ibid. “The revolution of computer-driven instrumentation began to make a difference in creative improvisation at the turn of the century. The new generation of "digital improvisers" coming from the free-jazz background basically merged with the generation of "sound sculptors" coming from the classical avant-garde”.

Como referents están; Ben Neill, Kevin Drumm, Guenter Mueller, Burkhard Stangl, Miya Masaoka, Tyondai Braxton, Greg Headley, Earl Howard, Jean-Luc Guionnet, Martin Archer.

i) *Turntables*

“Junto a los instrumentos electrónicos y digitales, otro instrumento debutó en el mundo de la música improvisada y fue un instrumento anticuado analógico: la tornamesa. El intérprete de tornamesa como instrumentista fue una figura artística que emigró de la música hip-hop en la música de vanguardia, rock y jazz durante la década de 1990. La tornamesa permite a los músicos lograr dos objetivos (se superponen con frecuencia): 1. "citar" de una fuente musical por otro músico (y por lo tanto crear collages de citas), y 2. Producir secuencias de ruido extremo. Dado que la tornamesa es inherentemente un instrumento que reproduce música grabada, cualquiera que sea tocando era, en teoría, un montaje de audio de sonidos que se encuentran, pero, en la práctica, las fuentes eran raramente inteligibles”²³.

Como referentes se encuentra a; Christian Marclay y Philip Jeck.

j) *The Onkyo Movement*

“A la vuelta del siglo, Japón emergió como una fuerza importante en la música digital improvisada. Sus improvisadores se agruparon en torno al movimiento "Onkyo" y generalmente comparten una propensión a "esculpir el sonido", textura abstracta y minimalista ("onkyo" significa "reverberación del sonido") que jugaba tanto con el nivel acústico y psicológico. El movimiento fue publicitado en los EE.UU. por la "Marathon Onkyo", celebrado en abril de 2005 en Nueva York”²⁴.

Se destaca a; Otomo Yoshihide, Taku Sugimoto, Tetuzi Akiyama, Kazuhisa Uchihashi, Toshimaru Nakamura, y Sachiko "M".

²³Ibid. "Next to electronic and digital instruments, another instrument debuted in the world of improvised music and it was an old-fashioned analogic instrument: the turntable.

The turntablist as an instrumentalist was an artistic figure that migrated from hip-hop music into avantgarde, rock and jazz music during the 1990s. The turntable allowed musicians to achieve two goals (that were frequently overlapped): 1. "quote" from a musical source by another musician (and therefore create collages of quotations), and 2. produce sequences of extreme noise. Since the turntable is inherently an instrument that plays recorded music, whatever turntablists played was, in theory, an audio montage of found sounds, but, in practice, the sources were rarely intelligible".

²⁴Ibid. "At the turn of the century, Japan emerged as a major force in improvised digital music. Its improvisers were grouped around the "onkyo" movement and generally shared a propensity for abstract and minimal textural soundsculpting ("onkyo" means "reverberation of sound") that toyed with both the acoustic and psychological level. The movement was publicized in the USA by the "Onkyo Marathon" held in april 2005 in New York".

Si nos referimos a las corrientes del Jazz en la actualidad, el documental *Jazz in the presenttense*²⁵ es fundamental. Durante una serie de entrevistas, grabaciones, e interpretaciones en vivo a; Brian Blade , Terence Blanchard, Ravi Coltrane, Paul De Barros, Bill Frisell, Herbie Hancock, Donald Harrison Jr., Robin Kelly, Living Daylights, Wynton Marsalis, Medeski Martin & Wood, Nicholas Payton, Wayne Shorter y Esperanza Spalding, se plantea que el Jazz no ha tenido nunca una definición estricta, a pesar de los intentos de establecerla, expresando la heterogeneidad y divergentes influencias del estilo en la actualidad.

Bill Frisell dice, *"Simplemente no me gusta cuando el nombre de algo que tiene el efecto de excluir algo. Si dices una cosa, entonces no puede ser otra cosa y eso no funciona para mí. Las palabras son siempre más pequeñas de lo que sea que estés tratando de describir. Y para mí es infinito. Siempre ha sido algún tipo de misterio, que forma parte de la naturaleza es que cambia"*²⁶.

Herbie Hancock dice: *"El término jazz, tal vez en un sentido, es su peor enemigo, pero si se redefine el jazz de una manera responsable y eficaz, entonces no va a ser su peor enemigo, porque la gente percibe que va a cambiar"*²⁷.

La fundamentación teórica de este proyecto, se basa en la reflexión, metodología e investigación para la construcción del concepto Jazz contemporáneo. Lo medular son las variables que están presentes en el concepto de actualidad. Estas son puestas en juego para el cruce y confluencia con el estilo desde su propia configuración, respondiendo a modo de investigación, como construir el concepto y aplicar este en la práctica, desde la composición e interpretación de las piezas.

²⁵ LARSON L., Rivoira M. Vogt P. *Jazz in the present tense*, [videograbación]. Ney York, Paradigm studio production. 2010. (DVD), 96min.

²⁶ Ibid, FRISELL, Bill, *"I just don't like it when the name of something has the effect of excluding something. If you say it's one thing then it can't be something else and that doesn't work for me. The words are always smaller than what it is you're trying to describe. And for me jazz is infinite. It's always been about some kind of mystery, part of the nature is that it changes."*

²⁷ Ibid, HANCOCK, Herbie. *"The term jazz, in a sense perhaps, is its own worst enemy, but if we redefine what jazz is in a responsible and powerful way, then it won't be its own worst enemy, because how people will perceive it will change."*

1.3 Proyecto

A modo de construcción, el presente proyecto plantea primero los elementos constituyentes del estilo a partir de diversos parámetros musicales, para establecer el concepto de Jazz de manera orgánica y genérica. Luego aborda estos parámetros desde una perspectiva actual. Mientras más exacta, acotada y específica se lleve a cabo esta tarea, nos podremos aproximar a una definición más estricta.

El propósito como base, adquiere una postura desde el ejercicio de denotar los parámetros de construcción en el estilo, luego relacionarlos con un desarrollo desde lo actual, y finalmente cruzar los elementos del Jazz con fenómenos contemporáneos que permean directamente al género.

Por último, la composición e interpretación como modelo práctico, manifiestan una postura teórica - estética de acuerdo a lo referido en todo el escrito, y responde a la pregunta inicial ¿Cómo y qué escribir en la actualidad en el estilo? Conformando un ensamble instrumental, se interpretan y graban tres composiciones que se desprenden y ponen en práctica de modo arquetípico lo estipulado en el escrito.

El proyecto se sustenta como una mirada, un punto de vista hacia el desarrollo y posibilidades adscritas al estilo, estableciendo en cierta medida los márgenes estilísticos, estéticos y conceptuales para la conformación y configuración del discurso musical. Denotando y planteando que el compositor debe concientizar acerca de su tiempo, devenir y relacionar su obra, con un ambiente, un espacio, desde una postura estética y conceptual crítica, reflexiva y personal.

1.4 Definición del problema

En la actualidad coexisten diversas corrientes, y posibles clasificaciones de subgéneros y sus características si nos referimos al Jazz, el problema surge en la definición y construcción del concepto de Jazz contemporáneo. Primero, no existe una definición consensuada o única, segundo, no se precisa como los elementos básicos

de construcción en el estilo se desarrollan desde un devenir actual, es decir que pasa con los parámetros en las definiciones y práctica actual del Jazz. La literatura si bien describe los fenómenos, no establece una metodología, ni define que es el Jazz contemporáneo desde el análisis de las variables técnicas y conceptuales, como se hará en este escrito.

El problema básico, es ¿Cómo definir el concepto de Jazz contemporáneo?, y si este es definido, ¿Bajo qué criterios y puntos de referencia se efectúa dicha tarea? Por último definido el concepto, ¿Cómo aplicar estos criterios a un discurso personal como compositor?

Primero, definir el Jazz contemporáneo como un concepto cerrado, único o totalitario, me parece incorrecto, ya que en el estilo confluyen ideas, variables y una serie de concepciones estéticas diversas, que también prevalecen en los sub géneros y son parte constituyente de la definición de Jazz. Así en la tradición definiciones cerradas, totalitarias o dogmáticas acerca de lo que es el Jazz, no son usuales ni si quiera por los teóricos más estrictos, es más, el género justamente se define como una convergencia o confluencia de variables estéticas para su propia confirmación, y a través del tiempo ha modificado mediante diversos recursos, estilos o variables para su oportuna configuración.

1.5 Hipótesis

La hipótesis plantea que la definición de Jazz, se establece por el estudio de sus características de modo técnico: armonía, melodía, forma, timbre, color, etc. y su desarrollo histórico. Para esto, se especifican qué características son propias del estilo, y como se desarrollan históricamente, a partir de la descripción y análisis de sus parámetros. A la vez, los parámetros son descritos de acuerdo a modelos actuales de utilización en el estilo, planteando una mirada contemporánea del discurso, estableciendo los elementos técnicos y teóricos para esto.

El proyecto, plantea la muerte o desapego del concepto tradicional de Jazz (conjunto de técnicas instrumentales, reconocibles como clásicas), enfocándolo hacia los elementos que denotan la contemporaneidad en el estilo, confrontando tradición con contemporaneidad. Así, planteamos que la definición del concepto Jazz, se establece por el estudio y relación entre sus características y parámetros de construcción, a nivel técnico. A la vez estas características son permeadas desde la actualidad, a partir de fenómenos que la afectan directamente en su sonido, como por ejemplo la era digital. En relación a lo anterior, Piero Scaruffi plantea:

“La muerte del Jazz: Muchos de los músicos de las generaciones de más edad, pensaron que la música de jazz estaba muriendo rápidamente. Lo que se estaba muriendo fue el concepto tradicional de jazz, como una historia de cómo interpretar los instrumentos. Los músicos mayores y los críticos siempre habían analizado y apreciado jazz, ante todo, como un conjunto de técnicas instrumentales. Un músico de jazz fue considerado como un clásico si él era inmediatamente reconocible en el estilo, único, y profundamente personal. En la década de 1990, en cambio, el jazz estaba entrando en una era en la que pocos músicos de jazz pueden presumir de un estilo personal.

El Bebop, cool jazz y el free jazz han cambiado las funciones de jazz, pero no su atributo fundamental: de ser el arte de cómo interpretar los instrumentos. Mientras tanto un mero desarrollo de los estilos anteriores (hard bop y el free jazz), el jazz-rock y la música creativa cambió el énfasis del instrumento hacia la atmósfera, el "sonido" total, el paisaje sonoro. El efecto era minimizar la importancia de la técnica instrumental. Así, la muerte de jazz para aquellos que pensaban que la historia del jazz es la historia de cómo Louis Armstrong tocó la corneta y cómo Charlie Parker tocaba el saxofón y como Miles Davis tocaba la trompeta. El nuevo jazz era un descendiente de Duke Ellington no de Louis Armstrong²⁸.

²⁸SCARUFFI, Piero. A History of Jazz Music [en línea] <<http://www.scaruffi.com/history/jazz.html>> [consulta:25 Agosto 2012]” *The Death of Jazz: Many of the musicians of the older generations thought that jazz music was rapidly dying. What was dying was the traditional concept of jazz as a history of how to play instruments. Older musicians and critics had always analyzed and appreciated jazz first and foremost as a set of instrumental techniques. A jazz musician was deemed to be a classic if his/her style was immediately recognizable, unique, profoundly personal. In the 1990s, instead, jazz was entering an era in which few jazz musicians could boast such a personal style. Bebop, cool jazz and free jazz had changed a lot of features of jazz, but not its fundamental attribute: of being the art of how to play instruments. While both merely a development of previous styles (hard bop and free jazz), jazz-rock and creative music shifted the emphasis from the instrument towards the atmosphere, the overall "sound", the soundscape. The effect was to downplay the importance of the instrumental technique. Thus the death of jazz for those who thought that the history of jazz was the history of how Louis Armstrong played the cornet and how Charlie Parker played the saxophone and how Miles Davis played the trumpet. The new jazz was a descendant of Duke Ellington not of Louis Armstrong”.*

En contraposición a lo planteado en este escrito y como antítesis, el trompetista Nicholas Payton plantea la muerte total del Jazz²⁹, esta ocurre en el año 1959, paralelo a los discos *Kind of Blue*³⁰ y *Free jazz*³¹. A partir de una serie de ideas como “El Jazz murió cuando el Cool dejó de estar de moda”, o “El Jazz es una etiqueta que fue impuesta a los músicos”³². Payton sostiene que el concepto de Jazz muere y lo que le precede no es Jazz, ni se vincula con este, por lo tanto el concepto de Jazz contemporáneo no existe ni puede ser definido.

En el desarrollo de la presente tesis se plantearán las razones y argumentos por las que se enfatiza en plantear y denotar el concepto de Jazz contemporáneo, enfatizando la hipótesis planteada anteriormente (muerte o desapego del concepto tradicional de Jazz), a la vez se establece una metodología en pro del argumento, para terminar componiendo tres piezas que funcionan como sustento práctico a lo discursivo.

Para definir el concepto tradicional de Jazz y aclarar este punto, se establecen ciertas características genéricas desde los mismos parámetros, algunas de estas son: pulso regular y en 4/4 con corchea swing, relaciones tonales siempre entre lo armónico y melódico, fraseo en relación a acorde escala, uso tradicional de la técnica instrumental, y producción de sonidos de los instrumentos de manera convencional, uso de instrumentos siempre apegados a la tradición, notación aceptada a modo de *real book*, por nombrar algunos ejemplos.

²⁹PAYTON Nicholas. [en línea] <<http://nicholaspayton.wordpress.com/2011/11/27/on-why-jazz-isnt-cool-anymore/>> [consulta:1 Septiembre 2012]

³⁰ DAVIS, Miles. *Kind of Blue* [audio]. USA, New York. Columbia Records, 1959. CD.

³¹ COLEMAN Ornette. *Free Jazz* [audio]. USA, Atlantic 1960. CD

³² *Ibid.*

1.6 Objetivos

- Definir y establecer el concepto de Jazz, desde sus propios parámetros de construcción, como aspectos técnicos desde una mirada transversal y actual.
- Definir y establecer el concepto de Jazz, desde cánones y tendencias contemporáneas.
- Plantear a modo de escritura y práctica, los contenidos conceptuales expuestos desde la composición e interpretación de piezas.
- Plantear de manera personal y fundamentada, juicios estéticos y conceptuales en mi propio discurso como compositor, a través de metodología teórico-práctica, referenciándome directamente en las piezas compuestas.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Estéticas predominantes, síntesis de la actualidad en el género.

En la actualidad, coexisten diversas corrientes estilísticas y estéticas en el Jazz. Si bien los patrones de construcción son comunes, es complejo establecer una vertiente o corriente preponderante a la hora de visualizar un panorama global, más si consensuamos que el Jazz es un estilo en constante desarrollo, permeado por elementos y corrientes en diferentes regiones y puntos geográficos.

Tanto por la cantidad de propuestas y diversidad de estas, podemos afirmar que el estilo vive un momento de heterogeneidad que, desde un punto de vista histórico, no se había establecido en otros periodos. A muy groso modo, pero de manera ordenada, en el ya mencionado *A History of Jazz Music 1900-2000*³³, se dividen y catalogan las corrientes actuales en; la escena avant garde neoyorquina, solistas post-jazz e hiper-fusión, *Big bands* de la era del post-jazz, la nueva era de Chicago, una nueva generación de improvisadores neoyorquinos, free jazz, improvisadores digitales, tornamesas y el movimiento Onkio, esto refiriéndonos a la multiplicidad de corrientes y una posible clasificación.

En el panorama actual y de manera amplia, podemos distinguir ciertas cualidades o características generales cuando trabajamos en el género. Dentro de las más importantes podemos destacar: incorporación y uso de métricas compuestas en copases irregulares (Chris Potter, Kurt Rosenwinkel, Dave Holland o David Binney); uso de computador para manipulación de sonido análogo o digital (Matthew Herbert, Craig Taborn, o Jojo Mayer); improvisadores que se alejan, en mayor o menor medida, de la tradición (Derek Bailey, Han Bennink, Evan Parker, John Zorn, Anthony Braxton, Criss Speed, Tim Berney, Marc Ducret o Fred Frith), estos últimos representan a la corriente más alejada de los cánones tradicionales desde la

³³ SCARUFFI, Piero. A History of Jazz Music [en línea] <<http://www.scaruffi.com/history/jazz.html>> [consulta:25 Agosto 2012]

improvisación, que fractura cargas estéticas enraizadas, incorporando elementos presentes en la vanguardia.

En Estados Unidos, *Chicago* y *New York*, son las principales sedes para el desarrollo de la sonoridad, lenguaje y técnica instrumental, donde también prima la búsqueda desde lo conceptual, técnico, sistémico y sonoro, estableciendo puntos de confluencia y divergencia con el concepto tradicional de Jazz y este proyecto en particular.

En el área de ensambles instrumentales y acercándonos al proyecto, en la actualidad podríamos mencionar a Satoko Fujii, especialmente *The future of the past*³⁴, pues es un trabajo de *Big band* que relaciona la tradición con el *Free jazz*, la improvisación y sonoridades más vanguardistas, trabajando enfáticamente en timbres, estructuras y libre improvisación. El Británico Matthew Herbert combina electrónica y trabajo de disc jockey (tornamesas, *sampler*, *loops*), con tratamiento de *Big band* convencional, pero desde la intervención en estudio (o tiempo real si se realiza la performance en vivo). Otro ensamble importante, aunque más arraigado en la tradición, es el Maria Schneider Orchestra. Maria Schneider, alumna de Gil Evans, trabaja y enfatiza en las texturas, agógicas, dinámicas, armonías abiertas, formas amplias, además de incluir instrumentos no tradicionales en el estilo de *Big bands* como Cajón peruano, Pandeiro, Acordeón y Voz a modo de empaste instrumental. Otros ejemplos para denotar lo ecléctico del género son: Brian Blade y *Fellowship*, con el disco *Season of Changes*³⁵ (2008). Donny McCaslin, con *Declaration*³⁶ (2009) y *The Claudia Quintet* con *Semi formal*³⁷ (2005).

En Chile, el panorama se vislumbra generalmente apegado a la tradición. En el libro *Historia Del Jazz En Chile*³⁸, Álvaro Menanteau destaca agrupaciones, compositores e intérpretes, que desarrollan el Jazz desde parámetros relativamente habituales, algunos de ellos son; Agustín Moya, Jorge Díaz, Andrés Pérez, Roberto

³⁴ FUJII, Sakoto. *The future of the past*. [audio]. Enja Avatar Studio, NYC. 2001. CD

³⁵ BLADE, Brian. *Season of Changes*. [audio]. USA, Verve, 2008. CD

³⁶ MCCASLIN Donny. *Declaration*. [audio]. Sunny Side Records, 2009. CD

³⁷ THE CLAUDIA QUINTET. *Semi formal*. [audio]. USA, Cuneiform, 2005. CD

³⁸ MENANTEAU, Álvaro. *Historia Del Jazz En Chile*, Santiago, Chile. Editorial ocho libros. 2006.

Lecaros, Cristián Gálvez, Sebastián Jordán, Contracuarteto y Ensamble *Quintessence*.

La serie de documentales *Tempo, Jazz contemporáneo chileno*³⁹, posee once capítulos donde se muestra a agrupaciones e intérpretes del medio chileno en la actualidad. En orden correlativo los capítulos se distribuyen en; Cristián Gálvez cuarteto, La Marraqueta, Nicolás Vera quinteto, Gonzalo Palma trío, Ensamble *Quintessence*, Aluzinati, Los Ogros del swing, Cristian Cuturrufo quinteto, Jorge Díaz trío y Martin Joseph - *Pacific ensemble*.

Si nos referenciamos al panorama actual del Jazz en Chile, los músicos nombrados anteriormente corresponden al circuito del Jazz en Santiago que normalmente se presenta en los dos principales clubes de jazz de la capital, Thelonious y El Perseguidor, y que son, en cierta medida representativos o referentes del género. El caso de Martin Joseph y *Pacific ensemble*, es el único de la serie que escapa en algunos puntos a la tradición, en primer lugar presenta un lenguaje compositivo un poco más apegado a la vanguardia, con secciones de improvisación abiertas y no siempre adscritas a la armonía acorde - escala, a la vez, lo melódico, armónico y rítmico, no siempre se estructura de acuerdo a parámetros tradicionales, también un uso instrumental no siempre apegado a la tradición. Joseph, trabaja el ensamble desde una concepción similar a lo que realizaba Charles Mingus, por establecer algún paralelo, con una marcada personalidad e influencia del compositor que se refleja en la obra. En este aspecto, si buscamos equivalentes en lo que se realiza hoy en el Jazz chileno, el trabajo del *Pacific ensemble*, se vincula con nuestra definición de Jazz contemporáneo, y de alguna manera con este proyecto.

En cuanto a improvisadores, que también en alguna medida se relacionan al Jazz, en el medio chileno surgen nombres como Ramiro Molina, Edén Carrasco, o agrupaciones como La Kut, incluso existiendo un pequeño local para la práctica de esta actividad, Piso 3.

³⁹ MUÑOZ Pablo. *Jazz contemporáneo chileno* [videograbación]. Chile, Tempo, 2010. Documental. 55min.

2.2 Metodología

La presente tesis se escribe en Santiago, Chile, entre los años 2008 y 2012, revisada el 2013. La metodología de investigación utilizada, tiene un carácter mayoritariamente cualitativo. Ciertamente que el planteamiento puede investigarse de diferentes modos, si nos referimos a la investigación y metodología, ya sea cualitativa o cuantitativamente, pero en relación con esta traducción hacia la obra, existe una interpretación del fenómeno, un acercamiento inductivo, basado en la observación e interpretación, traducido en la práctica a la composición e interpretación de las piezas.

El libro Metodología de la investigación⁴⁰, describe las características del método cualitativo, estas son; no busca la réplica, se conduce básicamente en ambientes naturales, los significados se extraen de los datos, no se fundamenta en la estadística, los procesos son inductivos, recurrentes, analiza la realidad subjetiva, no tiene secuencia circular, o paso a paso, permite profundidad de ideas, amplitud, riqueza interpretativa, y contextualizar el fenómeno. Según estas características la investigación cualitativa es la más indicada para este estudio, por sus propias características y las propiedades particulares del proyecto, el método cualitativo busca interpretar una realidad de acuerdo a ciertas variables, y justamente este proyecto se vincula a esta línea de investigación y acción, una interpretación del concepto.

En el trabajo se analizarán los elementos constituyentes del Jazz: melodía, armonía, forma, instrumentos, sección rítmica, tempo, corchea swing, improvisación solo, arreglo y contramelodías. Se describirán sus características, cualidades y desarrollo actual, desde lo tradicional hasta el presente, para así fijar una definición del concepto desde sus propios parámetros y desarrollo. Con esto intentamos determinar los elementos constituyentes y característicos del estilo y su desarrollo actual.

⁴⁰HERNÁNDEZ, R., FERNÁNDEZ, C., BASPTISTA, P. Metodología de la investigación, 4ª edición, México McGrawHill, 2006.

Los parámetros descritos son por otra parte, permeados por fenómenos imprescindibles en la comprensión del estilo en la actualidad: era digital, técnicas de grabación, grabación en el estilo, reproductibilidad, técnica instrumental y electrónica. La incorporación de estos factores al análisis nos permitirá ampliar nuestra definición constituyéndola desde un cruce entre lo técnico, lo conceptual y lo actual como fenómeno. Estos se explicitan a continuación.

3. FUNDAMENTOS DESDE EL MARCO TEÓRICO

3.1 La era digital

A modo introductorio, conviene destacar lo usuales y cotidianos que se han vuelto los computadores (PC, *Personal Computer*) y los dispositivos digitales (cámaras fotográficas, reproductores mp3 o mp4, teléfonos *Smartphones*, etc.). Aparecen diariamente en tareas de orden, planificación, comunicación, bases de datos o reproducción de audio o video. Las labores que permiten realizar los computadores son múltiples y de diferentes áreas, así encontramos *softwares* y aplicaciones especializadas en contabilidad, fotografía, o música por nombrar algunas áreas a modo de ejemplo. A la vez en estas áreas nacen, se crean, complementan y modifican diversos programas para usos cada vez más específicos y especializados.

Los usuarios disponen cada vez de más medios digitales para su relación con el mundo desde su cotidianeidad, y el desarrollo digital se acerca día a día a más individuos, modelando sus relaciones de manera progresiva y encadenada a través de redes de comunicación y plataformas digitales. Es destacable que en la llamada web 3.0, el desarrollo es impulsado y acrecentado por los propios usuarios, personalizando los motores de búsqueda, hacia una Internet cada vez más personalizada, ejemplificando el vértigo y la producción de esta herramienta.

El sociólogo Manuel Castells, en *La era de la Información*⁴¹, plantea históricamente el vínculo de la digitalidad y las tecnologías de la información, utilizando tópicos como el devenir socio cultural, información, globalización, redes, cultura o trabajo. En el texto presenta el camino recorrido y sus conexiones específicas con la era digital y/o era de la información, además de sus características y particularidades. Respecto a la digitalidad el autor plantea:

⁴¹CASTELLS, Manuel. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Vol. 1, 2,3. Madrid. La sociedad redAlianza. 2001-2002.

“Es un sistema en el que la misma realidad (esto es, la existencia material /simbólica de la gente) es capturada por completo, sumergida de lleno en un escenario de imágenes virtuales, en el mundo de hacer creer, en el que las apariencias no están sólo en la pantalla a través de la cual se comunica experiencia, sino que se convierte en la experiencia.”⁴²

Actualmente la relación sujeto-computador, se vuelve cada vez más personalizada, así la digitalidad moldea y dispone de nuestra propia relación con la sociedad y el mundo.

Las diversas maneras de vínculos y comunicación entre los sujetos, se configuran a partir de plataformas digitales, la experiencia se digitaliza. Por ejemplo, un archivo de audio, se convierte en experiencia, en performance, cuando es reproducido, así la digitalidad se vuelve realidad. Internet como plataforma para sostener esta digitalidad, funciona como conector y soporte entre diferentes usuarios. Se establecen diversos canales digitales de comunicación para la interacción y fluidez entre ellos, que desde sus propios dispositivos se conectan con otras personas a través de los canales digitales, en diversos tipos de páginas y de múltiples maneras a través de ellas (chat, foros, redes sociales, muros, blog o páginas personales).

“Internet, la red de redes, se muestra como un inmenso océano digital, donde la sensibilidad y la agencialidad (la capacidad de ser activos en la construcción del mundo) se encuentran originariamente mediadas por el computador digital. Vivimos así en una “sociedad de la información” para la que la digitalización se ha convertido en condición posibilitante.”⁴³

Sucede algo similar si nos referimos al desarrollo musical en la era digital, ya sea desde *softwares* para producción o reproducción, plataformas de trabajo, programas específicos para modular, mezclar y/o sintetizar sonidos, cada vez está más presente la digitalidad tanto en las presentaciones en vivo como en el trabajo de estudio. La distribución online de discos, o venta de archivos comprimidos de música Mp3 o Wav, marcan una tendencia respecto de la distribución y comercialización de

⁴²CASTELLS, Manuel. La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol. 1. Madrid. La sociedad red Alianza. 2002. 20p.

⁴³BARANDIARAN, Xabier. La Era Digital [en línea] (2003) .<<http://sindominio.net/~xabier/textos/digital/digital.pdf>> [consulta : 06noviembre 2012].

discos o singles. A modo de ejemplo, la compositora Maria Schneider distribuye y vende únicamente sus discos vía Internet a través de *Artistshare*⁴⁴, sitio que financia, cofinancia y distribuye su trabajo. Prueba de la influencia de esta estrategia de distribución el premio *Grammy* obtenido por el disco *Concert In the Garden*⁴⁵ en el 2005 en la categoría *Best Large Jazz Ensemble*, siendo el primer premio *Grammy* otorgado a un disco únicamente distribuido por Internet. Son los propios usuarios del sitio los que financian a los compositores o distribuidores colaborando voluntariamente con donaciones para la realización del trabajo de sus artistas favoritos adscritos al espacio. Otro ejemplo es la banda *Radiohead*, que en su sitio web, <http://www.radiohead.com>, en el año 2011 distribuye gratuitamente y con gran éxito su tema *These Are My Twisted Words*, del álbum aun no lanzado en ese entonces *The King of Limbs*⁴⁶.

Los solistas o bandas, ya no solo lanzan al mercado discos de 8, 10 o 12 pistas, la tendencia es disponer singles - temas representativos del disco- esperando la repercusión comercial. La cantante Lady Gaga lanza el sencillo *Poker face*, con 9,8 millones de copias legales vendidas en el año 2009. Así mismo el vídeo *Bad Romance*, de abril de 2010, se convirtió en el más visto de la historia de YouTube, y el primero que superó los 200 millones de visitas. Este fenómeno denota la inmediatez y el vértigo de las plataformas virtuales, que es extrapolado a la vía de relaciones artista-público, o productor-mercado. Las compañías distribuyen singles constantemente, para poder continuar con este espectáculo pirotécnico digital; los consumidores necesitan estímulos directos y constantes; la grabación de un disco, proceso más lento y demoroso, queda relegado ante la constante explosión de canciones nuevas en formato de single distribuidas online. En relación a lo desarrollado en el punto anterior, Jean Bodrillard plantea:

“Todo es libre para continuar de forma infinita. Ya no disponemos de los medios para acabar los procesos. Se desarrollan sin nosotros, más allá de la realidad,

⁴⁴ARTISTSHARE. [en línea] <<http://www.artistshare.com/v4/projects/experience/?artistID=1&projectId=435>> [consulta : 03 septiembre 2012].

⁴⁵SCHNEIDERMaria. *Allegresse* [audio]. USA, ArtistShare.2000. CD.

⁴⁶RADIOHEAD. *The King of Limbs*[audio].England. Ticker Tape, XL, Hostess Entertainment, 2011. CD.

por decirlo de algún modo, en una especulación infinita, en una aceleración exponencial".⁴⁷

En el mismo plano, los compositores, músicos emergentes o no profesionales, pueden hacer sus propios discos y distribuirlos de manera independiente a través de la web. A su vez en esta nueva era los *home studio* o estudios caseros proliferan, debido a la baja de precios y masificación de utensilios que permiten la producción musical, ya sean físicos, como: micrófonos, tarjetas de sonido, monitores, mezcladores, y herramientas digitales como *software*, que emulan utensilios y equipos de estudios análogos. Ya es frecuente que en las escuelas de música los estudiantes adquieran competencias para trabajo en estudio (manejo de *software* para grabación y producción), y que estas sean aplicadas a nivel de usuario en sus propios estudios. Es también habitual hoy en día que los propios compositores y/o autores graben y produzcan sus propios proyectos, con sus equipos.

Otra arista importante es la global y masiva descarga de música no legal en la red. El valor de culto de los discos de vinilo, de los casetes y luego discos compactos (CD), pierde vigencia ante la vorágine de descargas de millones de archivos comprimidos MP3⁴⁸, a través de programas en la red. El disco no solo sufre una pérdida desde lo material, (materialidad física), también sufre una pérdida desde la experiencia estética. Al poder descargar millones de canciones u obras, el auditor deja de escuchar detenidamente, por un asunto de multiplicidad y cantidad de obras disponibles, se produce un fenómeno de colapso mediático, en donde estamos bombardeados de información y somos incapaces de escuchar realmente la pieza, dedicándonos a la descarga y almacenamiento de música que no será escuchada. Un punto importante, radica en la pérdida de experiencia estética del disco en sí como unidad, el disco es concebido con un orden específico de los temas, con estética propia en cuanto a diseño y material. Toda esta información es desperdiciada si no se respeta la concepción con la cual fue producido el disco. En relación a la cantidad de información disponible Jean Bodrillard dice:

⁴⁷ BAUDRILLARD, Jean. La illusion vital. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. 37p.

⁴⁸ MPEG-1 Audio Layer III, o MPEG-2 Audio Layer III. Formato de compresión de audio digital

“Si lo Real está desapareciendo, no es debido a su ausencia; es más, hay demasiada realidad, y es este exceso de realidad lo que pone fin a la realidad, al igual, el exceso de información pone fin a la información”⁴⁹

Desde un punto de vista más liberal, la masificación de material a través de las redes puede hacer que los individuos elijan libremente qué discos escuchar y estar informados respecto de diferentes tendencias y estilos musicales mediante sitios de Internet. Esto podría representar una democratización del conocimiento y el acceso a las obras, y cierta personalización radical del gusto. Los fans, por ejemplo, crean espacios para compartir y criticar discos, bandas o tendencias estéticas, organizados en comunidades virtuales; cada usuario usa un *nickname* (sobrenombre) y situados en diferentes puntos del planeta pueden interactuar en las plataformas disponibles, el acceso es libre e igualitario, y el usuario accede voluntariamente en función de sus gustos personales.

En el estilo propiamente tal, importantes sellos especializados en Jazz como *Verve*, *Capitol*, *Blue note* o *Prestige*, presentan en sus sitios web alternativas de descarga, catálogos *online*, compra de *tracks* o discos *online*, envío de productos (formato físico), trozos de las piezas para escuchar, reseña e información de los músicos, videos, noticias, eventos, archivos para teléfonos celulares, y artículos varios de *merchandising* (tazones, camisetas, etc.).

En Chile los sellos Discos Pendiente⁵⁰, Vértice Records⁵¹, y Animales en la vía⁵², son los únicos sellos especializados en Jazz, por los que son las alternativas más plausibles para los músicos nacionales en este género. Estos sellos han desarrollado también en sus sitios catálogos, muestras de temas online y archivos para descargar.

Estos ejemplos, prueban que las herramientas de distribución propias de la era digital han permeado transversalmente la industria musical, sin que el Jazz sea una excepción.

⁴⁹BAUDRILLARD, Jean. La ilusión vital. Buenos Aires, Siglo XXI,2002. 57p.

⁵⁰ <http://www.discospendiente.com>

⁵¹ <http://www.verticerecords.cl>

⁵² <http://www.animalesenlavia.cl/>

Pero sin duda, los factores propios de la era digital que más han transformado el Jazz contemporáneo, no tienen que ver con los medios de distribución, sino con las técnicas de grabación, reproducción, electrónica o electroacústica, y nuevas perspectivas a través de la plataforma digital, que se relacionan directamente con una nueva concepción del quehacer musical desde diferentes representaciones. Trataremos en este orden estos elementos a continuación.

3.2 La técnica

El concepto de técnica es especialmente amplio y funcional. Hablamos de técnicas en ámbitos increíblemente variados: hablamos de técnicas instrumentales en música, o de la técnica secas de un pintor; los deportistas tienen también mejores o peores técnicas, y hasta los matemáticos y lógicos desarrollan técnicas (en el sentido de protocolos), para resolver sus problemas; la mayoría de los hombres no entrenados ignoran los aspectos técnicos del diseño, la ingeniería, la medicina o la economía. Lo técnico parece ser un fenómeno insistente en la actividad humana.

En primera instancia y de manera amplia, el concepto de técnica hace referencia a un conjunto de reglas y/o procedimientos que tienen objetivos determinados. Los objetivos se encarnan en resultados propios a cada actividad; resultados que el hombre anticipa, obviamente requiere y supone poder producir sistemáticamente mediante la técnica. Dada la especificidad de objetivos, el nivel técnico requiere de elementos especializados; una técnica se compone entonces de un conjunto de herramientas o instrumentos especializados (sean físicos, retóricos, conceptuales, etc.) y de un protocolo de uso de estos elementos. No es inverosímil postular que el nivel técnico alcanzado por el hombre en ciertas actividades tiene su origen en las necesidades humanas de satisfacción, adaptación a la naturaleza, y dominio de su entorno. Todo lo anterior supone que el nivel técnico entraña la idea del uso instrumental de los recursos disponibles, así como el de necesidad humana (como generadora de técnica) y la apelación a fines y objetivos específicos que desean alcanzarse sistemáticamente. Heidegger parece coincidir en general con esta caracterización:

“A lo que es la técnica pertenece el fabricar y usar útiles, aparatos y máquinas; pertenece esto mismo que se ha elaborado y se ha usado, pertenecen las necesidades y los fines a los que sirven. El todo de estos dispositivos es la técnica, ella misma es una instalación, dicho en latín: un instrumentum”⁵³.

La técnica se vislumbra como un medio; desde el dominio de este medio es posible planear en forma específica, su uso y posterior fin. Los objetivos son diversos, por lo que no debe considerarse a la técnica como un fin en sí mismo. El carácter de medio de la técnica nos permite en cierto sentido compararla con los instrumentos de los que ella se sirve. Tanto técnica como instrumento son entidades obsoletas si no se determina previamente y desde fuera los fines a los que servirán. En este sentido coincidimos con Heidegger cuando plantea lo instrumental como el rasgo fundamental de la técnica. La idea de instrumento ya en un inicio denota uso, utilidad, servicio, desde lo técnico en hacia un fin. “Todo está en manejar de un modo adecuado la técnica como medio”.⁵⁴

El siglo XX, como ningún otro ha desarrollado la técnica hacia límites inimaginables. Los niveles de especialización de tareas son crecientes, y la sociedad actual se define por especialistas cada vez más abocados a sus propias ocupaciones, limitados a campos de conocimiento y producción en extremo cerrados y empleando lenguajes y protocolos técnicos cada vez más complejos.

Finalmente Heidegger plantea que la técnica, tanto antigua como moderna, es un fenómeno de desocultamiento, en el sentido que a través de aparatos técnicos, podemos analizar y visualizar porciones desde lo micro a lo macro, por ejemplo de una pieza musical o trozo de esta. Siendo más concretos, podemos analizar, transcribir, cualquier frase de John Coltrane, por más rápida y difícil que esta sea, ya que podría ralentizar la pieza a niveles absurdos, permitiendo la transcripción y análisis de esta, así podríamos ver o develar lo no revelado, en una primera instancia si escuchamos la pieza a la velocidad real.

⁵³ HEIDEGGER, Martin. La pregunta por la técnica. Traducción de Eustaquio Barjau. Conferencias y artículos, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, 9p.

⁵⁴ Ibid.

Dado que la técnica tiene por objeto develar, mostrar, acercar la obra, entonces podemos entender los medios de presentación en formato digital, audiovisual y/o fonográfico, el poder manipular, repetir, y fijar la escucha en puntos específicos hace que todo el aparato técnico pueda ser descubierto por el auditor.

En otro punto, la técnica ya desde lo moderno se entrevé desde la necesidad del emplazamiento, así desde la posición, el lugar, la situación que la técnica puede en cierto modo sustituir a lo oculto, o a la naturaleza, el fenómeno o la figura de emplazar se solicita en medida que es utilizado, por ejemplo el concierto en DVD, reemplaza la experiencia o situación de concierto en vivo. Sin pretender desentrañar cabalmente esta aseveración filosófica de alto calibre, podemos sin embargo emplearla modestamente en el ámbito de las obras o la presentación de estas en aparatos reproductores en el contexto musical actual. Respecto a lo anterior, Heidegger plantea:

“El hacer salir de lo oculto que domina por completo a la técnica moderna tiene el carácter del emplazar, en el sentido de la provocación. Éste acontece así: la energía oculta en la Naturaleza es sacada a la luz, a lo sacado a la luz se lo transforma, lo transformado es almacenado, a lo almacenado a su vez se lo distribuye, y lo distribuido es nuevamente conmutado. Sacar a la luz, transformar, almacenar, distribuir, conmutar son maneras del hacer salir lo oculto”⁵⁵

En el caso específico de este escrito, se relacionará a la técnica con grabación, reproducción, y técnica instrumental. Los conceptos de desocultamiento y emplazamiento se dejan entrever precisamente desde estos aspectos netamente técnicos, así un concierto grabado en DVD está mostrando, develando, reproduciendo, o presentando múltiples veces. La reproducción es un fenómeno netamente técnico si se aborda desde el desocultar y el emplazar. Es innegable que estos procedimientos afectan, alteran, permean y viven absolutamente presentes en la manera de concebir la música, en el devenir actual y son aplicables el concepto buscado, a la idea y presente del concepto de Jazz contemporáneo, y una vez más en esta etapa son

⁵⁵HEIDEGGER, Martin. La pregunta por la técnica. Traducción de Eustaquio Barjau. Conferencias y artículos, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, 9p.

denotados, para el posterior vínculo, traducción e interpretación hacia el proyecto en sí mismo.

“La técnica ya no es sólo un instrumento que el hombre puede controlar y dominar, sino que se ha convertido en un imperativo que conmina al hombre a transformar técnicamente su entorno”⁵⁶

3.21 Técnicas de grabación

A groso modo, la grabación fonográfica desde sus inicios funciona para registrar sonido en algún soporte físico. En 1887 Thomas Edison inventa el Fonógrafo, primer aparato capaz de grabar y reproducir sonido; luego paulatinamente como material de almacenamiento aparecen los discos de goma o acetato y, más adelante, las cintas como casttes y VHS. En esta etapa la tecnología análoga impera y permite grabar, el registro se realiza en este formato en los estudios de la época de acuerdo a los procedimientos técnicos de este período, el trabajo con las pistas, edición, corte, ecualización, todo esto de manera más bien artesanal respecto a la manipulación física de los elementos. Así Day Timothy plantea que durante los años 1946-1949, los radiodifusores norteamericanos y las compañías de grabación, utilizaron la cinta para crear *masters* o copias maestras, y ya en los primeros años cincuenta, todo el mundo usaba la cinta⁵⁷. En la misma época, un fenómeno a considerar es el nacimiento de la estereofonía, que homologa el sistema auditivo binatural del hombre, concatenando espacio y profundidad. El concepto de reproducción monofónica da paso casi universalmente al estéreo. “La primera grabación comercial en estéreo fue hecha por la RCA en febrero de 1954, pero su uso no se generalizó en Estados Unidos y el Reino Unido hasta el verano de 1958”⁵⁸.

En 1979 se inventa el CD, reemplazando a la tecnología análoga presente por grabaciones en plataformas digitales, la concepción fundamental en grabación digital

⁵⁶ LINARES, Jorge, E. Dos filosofías alemanas de la técnica: Martin Heidegger y Günther Anders. Facultad de filosofía y letras, Unam. D.F. México {s.a}, 6p.

⁵⁷ THIMOTY, Day. Un siglo de música grabada. España, Alianza Editorial, 2002. 28p.

⁵⁸ Ibid. 31p.

se basa en el muestreo, que consiste en convertir señales continuas analógicas en una cantidad de muestras periódicas, es decir se toman 44.100 muestras por segundo en el caso de la calidad estándar del formato CD de audio. “En 1977 Sony lanzó el primer sistema de grabador digital comercial, el procesador Sony PCM -1 fue diseñado para codificar señales de audio en 13 bits en formato Sony Beta para videocasetes, un año más tarde este modelo fue reemplazado por los codificadores PCM de 16 bits como el Sony PCM – 1600”⁵⁹.

Así desde el comienzo del desarrollo de las técnicas de grabación digital, inician a proliferar las plataformas digitales, que también se combinan con aparatos analógicos y constituyen el nuevo universo para la grabación, registro y producción de obras, en esta la era digital de la grabación. En su desarrollo la grabación pasa de ser un mero proceso de registro, a un despliegue técnico y estético, donde la manipulación técnica de las herramientas involucra un nivel conceptual sofisticado y una reflexión estética previa (o al menos una posición inicial estéticamente cargada). Es obvio que en la actualidad la grabación y edición se entrelaza con lo estético, se piensa a priori, se utiliza también como discurso. Un punto a considerar, es que la variedad y plasticidad de los soportes y técnicas de grabación influyen en la posición estética de la producción musical, porque en definitiva mientras los recursos y soportes son en extremo ilimitados, las decisiones son en extremo restringidas, así en la actualidad la cantidad, y calidad de recursos que ofrecen las plataformas digitales, permiten cantidad de opciones y recursos insospechados en era de producción analógica.

Como fenómeno contemporáneo en primer lugar, es importante destacar la preponderancia de los sistemas y plataformas digitales. La mayoría de las grabaciones se realizan utilizando la digitalidad como medio dominante, y en ellas participan procesos digitales en la mezcla, cadenas de efectos, ecualización, etc. La mezcla, para trabajo en estudio, o para refuerzo o manipulación en vivo, nos permite controlar los volúmenes o planos sonoros de una pieza para poder por ejemplo, acentuar o potenciar ciertas sonoridades buscadas, amplificando y destacando ciertos sonidos por

⁵⁹Historia de la grabación de los sonidos, [en línea] <<http://www.sonido.net/posts/apuntes-y-monografias/2988526/Historia-de-la-grabacion-de-sonidos.htm>> [consulta : 03 Mayo 2012]

sobre otros, la ecualización por instrumento y de la mezcla en general, también colabora en este procedimiento. Aunque todo esto nos parezca elemental, el poder mezclar, editar y establecer prioridades en la grabación y sus plataformas es un fenómeno netamente técnico. Este permite trabajar el concepto acústico no solo desde la sonoridad particular de cada instrumento, si no desde las posibilidades que ofrecen el refuerzo sonoro o en estudio. Así, se requieren o disponen nuevas habilidades creativas a la hora de concebir y escribir una obra. En el campo de la producción musical, la grabación es pilar y base fundamental, ya que a partir de este proceso se desarrolla, ya que la grabación y sus técnicas son un punto fundamental en esta área.

En la industria musical, un productor discográfico juega varios papeles, como; supervisar las sesiones de grabación, guiar a los intérpretes hacia una idea establecida, reunir las ideas y concepciones del proyecto, y supervisar tanto la mezcla como el proceso de masterización. El productor musical enfocado a un plano de grabación, vierte una idea o concepto hacia el proyecto y a través de diversas modalidades transforma los contenidos e ideas en praxis, es decir en grabaciones y producciones concretas.

Al ampliar posibilidades de timbres, color, planos, mezcla o cualquier proceso o síntesis de audio, la composición adquiere nuevos elementos, material y campo de trabajo. El compositor consiente y capaz de manejar las plataformas puede incorporar a su quehacer estos elementos de acuerdo a sus propios criterios estéticos.

“Desde la década de los 60’s se desarrollaron diferentes tipos de música y distintas formas de creación musical, con músicos que trabajaban con el productor directamente en el estudio de grabación, uniendo pequeños trozos de cintas de seis pistas, con fragmentos de música grabada que en algunos casos eran aceleradas, en otros ralentizadas, se distorsionaba lo grabado por los músicos o se le añadían sonidos. Uno de los primeros ejemplos más reputados de esto es el álbum *Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band* de los Beatles. Este álbum fue publicado una vez que el grupo anunció que no daría más conciertos y fue concebido sólo como una grabación de estudio. Algo inconcebible para la conceptualización de la música popular en la época”⁶⁰

⁶⁰RUESGA, Bono J. Intersecciones, la música en la cultura electro-digital, Intersecciones, híbridos y deriva(dos). Sevilla, Arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea, 2004. 7p.

La evolución y sofisticación de las técnicas de grabación y edición, han posicionado al productor como un factor estético de primer orden la creación musical, a la vez evolucionando a la par con las herramientas y recursos disponibles.

En los compositores el impacto de conocer y disponer de las nuevas herramientas de producción, hace que de alguna medida aparezcan los compositores/productores, que componen y producen su propia obra, o que componen y piensan desde aspectos de producción para trabajar en coordinación con el productor, o que producen una obra de terceros sin necesariamente ser productores de carácter profesional, así desde pensar o concebir una obra, la producción es incorporada al área de los compositores, y las obras pueden relacionarse desde su nacimiento con elementos técnicos de grabación, interpretación o performance.

3.2.2 Grabación en el estilo

En el Jazz, las grabaciones datan desde comienzos de siglo con grandes orquestas registrando en vivo con las herramientas y técnicas correspondientes a su época. En la segunda mitad de los años veinte, florece el concepto de *Big band* con secciones de trompetas trombones, cañas y sección rítmica, y el consiguiente énfasis sobre los arreglos. Así el Jazz se vincula desde sus inicios con la industria discográfica y las grabaciones. La radio también colabora con la difusión de los discos preponderantes en el *Swing*, programando estos en sus transmisiones. Agustín Pérez plantea: “A partir de 1935, y gracias al éxito de la radio y el baile, el *Swing* se convierte en la auténtica música popular norteamericana, aunque por poco tiempo: la Segunda Guerra Mundial, la huelga promovida por la Federación Americana de Músicos en agosto de 1942 y el propio agotamiento de un estilo cada vez más previsible fueron la clave del fin de la era del *Swing*.”⁶¹ El mismo autor explica la influencia de la radiodifusión y técnicas de registro en el Jazz, especialmente en la generación de nuevos intérpretes, del siguiente modo:”

⁶¹PÉREZ, Agustín.1917-1942: De la primera grabación al boom del swing. [en línea] <http://www.tomajazz.com/mej_discos/mej_discos_1917-1942.htm> [consulta : 15 Febrero 2012]

“El desarrollo del jazz está estrechamente ligado al de la industria discográfica. La improvisación, como composición espontánea, convierte al jazz en la más efímera de las músicas, y su rápida evolución y difusión en menos de un siglo no habrían sido posibles sin la tecnología de grabación de sonidos: gracias a ella, el músico aprendiz puede escuchar un mismo pasaje cuantas veces sea necesario, independientemente de la distancia espacial o temporal que le separe del intérprete emulado, con una riqueza de matices de timbre y ritmo imposible de reflejar en papel pautado.”⁶²

El desarrollo del estilo va de la mano con las tendencias, soportes y técnicas de grabación y reproducción. El Jazz, al igual que otros géneros de música popular, se despliega en sellos principalmente especializados y se distribuye en los formatos y soportes de acuerdo a los estándares que cada periodo. El disco *Kind of Blue*⁶³, es justamente un disco que se gesta en un estudio de grabación, con diez horas distribuidas durante dos días, en el 30th *Street Studio* de *Columbia Records*. El disco fue concebido para grabarse en estudio, los músicos; Miles Davis, Julian "Cannonball" Adderley, John Coltrane, Bill Evans en Piano, Paul Chambers y Jimmy Cobb, nunca habían ensayado antes los temas que grabaron posteriormente. Respecto a la grabación y su importancia en el Jazz, Michel Chion plantea:

“Ignoramos si los historiadores y los críticos, y los jazzman mismos conceden importancia al hecho de que el nacimiento del jazz es contemporáneo de la llegada del sonido fijado. Pero estamos convencidos de que si maestros como Miles Davis han podido crear un sonido tal, es porque hubo el advenimiento de lo que se puede denominar, con preferencia a grabación, la sono-fijación. La cual comporta para el músico una doble consecuencia: primeramente le permite, no ya volver a escucharse, sino simplemente escucharse, oírse desde el exterior, de una manera disociada de su propio gesto emisor de sonido, lo que hasta el momento le estaba prohibido. Y por otra parte fija su creación en un soporte. Dos datos que revolucionan el trabajo y la técnica del intérprete, tal como el cinematógrafo ha cambiado la naturaleza del trabajo del actor. Sin contar que la sono-fijación le permite oír a sus colegas de todos los países. Globalmente, la grabación de sonidos ha tenido entonces consecuencias positivas, y no solamente los efectos industrializantes que es corriente ver denunciar acerca de ella”.⁶⁴

⁶² Ibid

⁶³ DAVIS, Miles. *Kind of Blue* [audio], USA, New York. Columbia Records, 1959. CD.

⁶⁴ CHION, Michael. *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca, Centro de Creación Experimental. 2002

En el presente capítulo queremos destacar la convivencia y retroalimentación simbiótica del estilo con las plataformas de grabación. En la actualidad en discos como *Traveling Mercies*⁶⁵ de Chris Potter, o *Junk Magic*⁶⁶ de Craig Taborn, existen usos de las técnicas, concepciones y tratamientos estéticamente diseñados desde la grabación y formato de disco. A modo de ejemplo en el tema Megalopolis del primer intérprete, existen *loops* de flauta con *delay*, *samplers* interpretados por David Binney, músico que aparece solo interpretando *samplers*, (tratándose un prestigioso intérprete de saxofón), texturas de cuerdas y timbres que son exclusivos del disco y no aparecen en presentaciones en vivo del mismo tema. De hecho en el término de la pieza, aparece un sonido modulante, que continúa y se corresponde a *Snake oil*, (*track 2*), que comienza con el mismo sonido, estableciendo un orden de los temas, sosteniendo que la disposición de las piezas se configuran pensando en la experiencia estética de disco, o sea escuchar las piezas en el orden planteado y concebido en este. Estos ejemplos -y muchos otros- destacan la actual tendencia del Jazz, y otros géneros, a desarrollar el concepto de disco o álbum de estudio y a distinguirlo sustantivamente de las presentaciones en vivo, incorporando elementos y sonidos característicos y exclusivos al trabajo en estudio. Si bien ésta no es una propiedad exclusiva del Jazz en la actualidad, es una característica a atender por el rol capital que juega en la conformación y configuración del discurso contemporáneo del género.

La tarea de describir y analizar la evolución de las técnicas de grabación tiene al menos tres objetivos importantes para nosotros: 1) Exponer históricamente las condiciones técnicas de la aparición y desarrollo del discurso propio del Jazz. 2) Emplear los elementos técnicos para definir –al menos parcialmente- los rasgos más predominantes del Jazz contemporáneo y, a su vez, analizar y aclarar teóricamente como el Jazz contemporáneo se distingue de sus antecesores por su configuración estética particular. 3) Distinguir con claridad los elementos teóricos con vistas a pasar a la práctica, vale decir, comprender qué elementos teóricos y estéticos de nuestro análisis son performativos (claves) para la composición y realización de una obra que exprese inequívocamente los rasgos del género.

⁶⁵POTTER, Chris. *Traveling Mercies* [audio]. USA, New York, NY, Avatar Studios, Verve, 2002. CD

⁶⁶TABORN, Craig. *Junk Magic* [audio]. USA, Thirsty Ear 2004. CD

3.2.3 Reproductividad

Ya desde 1936, Walter Benjamín⁶⁷, plantea cómo la reproducción altera estructuralmente la manera de concebir el arte, desde su creación hasta la exposición. Conceptos como unicidad, original, copia, aura y reproducción se despliegan para la puesta en marcha de la teoría. Lo medular de este sub capítulo, es manifestar como la reproducción y sus diferentes lineamientos, afectan la manera de crear y representar la música, a través de diferentes disposiciones.

Como fenómeno contemporáneo y específicamente en la música, se plantea el soporte grabado, o medios digitales de almacenamiento. La concepción de escucha hacia, para y con la música sufre un vuelco inconmensurable, desde la sala de conciertos y sus respectivas presentaciones, hacia la reproducción imperecedera en discos o medios digitales de alguna obra. Se plantea la representación de música para ser escuchada específicamente en parlantes, conjuntamente a la realización de discos con producción y post-producción. Avanzando más aun, el caso de la música electroacústica, se crea y construye pensando en presentar la obra a través de dos o más parlantes, dependiendo de la cantidad de canales y especialización de la obra, contemplando la presentación en vivo desde el espacializador y su relación con la cantidad de canales y parlantes. En relación al CD y su copia, Thimoty Day plantea:

“El disco compacto proporcionaba un soporte digital con todas las ventajas de una copia maestra digital: un completo silencio de fondo, una amplitud de espectro dinámico, 96dB, igual al experimentado en un concierto en directo- el LP daba un espectro de 70 dB-, un espectro de frecuencia que cubre todo el espectro de audición discernible por el oído humano y una ausencia de distorsiones de sonido. Los procesos de masterización y prensado de un CD no provocan una pérdida de calidad o degradación alguna: el Cd de la tienda suena exactamente igual que la copia maestra del estudio”⁶⁸.

El trabajo de la reproducción técnica, desde el punto de vista de la grabación y reproducción, cobra valor hasta nuestros días y está plenamente vigente. Ejemplo de

⁶⁷ BENJAMÍN, Walter. La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica, 1936. , Editorial Taurus, Buenos Aires, 1989.
⁶⁸ THIMOTY, Day. Un siglo de música grabada. Madrid, Alianza Editorial, 2002. 34p.

esto son los sofisticados sistemas de sonido para uso particular o doméstico, que trabajan con calidades deslumbrantes en cuanto a fidelidad, fácil manejo de menús, y opciones diversas de ecualización, desde el uso de estereofonía, se puede llegar incluso a utilizar nuevos sistemas como los 4.1, 5,1 o incluso 7.1, también con sistemas de cine para uso doméstico *home theater*, en estos se puede variar el ángulo de la imagen, la cámara, el tamaño de zoom, o elegir que canción escuchar en el menú, también ofrece opciones de idiomas y subtítulos mencionando estos para explicitar el punto. Con esta plataforma se reproduce, representa, y emplaza el concierto. Justamente todas las opciones del menú nos acercan desde una presencialidad a experimentar este concierto como realidad desde lo temporal y desde lo físico, siendo la tecnología 3D la expresión más exagerada de este intento de simulacro de realidad. Todos estos factores tecnológicos entrañan un fenómeno muchas veces solapado pero de gran interés estético; a saber el hecho de que el soporte tecnológico reproduce el concierto haciéndolo real, o incluso mejor que la propia realidad. Al respecto Jean Bodrillar plantea:

“No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse”⁶⁹

En relación a la experiencia y su vínculo con aparatos técnicos, se establece el concepto de aura. El aura puede traducirse en el concepto de inaccesibilidad, W. Benjamin la define como la manifestación irreplicable de una lejanía, por cercana que pueda estar. En el caso de concierto y/o presentaciones de música en vivo, toda pérdida es lo que no es, o no deviene en experiencia, lo que se pierde al escuchar la reproducción y no el original, en este caso el concierto en vivo. Es por esto que una relación análoga entre cine y teatro puede pertenecerse, a la de música en vivo y grabada. En el teatro la relación entre actor y espectador está vinculada por escenario y la sala, incorporando lo que acá suceda, mientras que en el cine interviene un

⁶⁹ BAUDRILLARD, Jean. Cultura y simulacro. Barcelona, Editorial Kairós. 1978 7p.

mecanismo técnico, con parlantes, proyección, y un dispositivo planteado para ser reproducido. Benjamin plantea:

“En definitiva, el actor de teatro presenta él mismo en persona al público su ejecución artística; por el contrario, la del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo”.⁷⁰

Un ejemplo concreto, son los conciertos MTV *Unplugged*, grabados principalmente en los años 90, discos acústicos grabados en vivo por bandas con gran éxito comercial y que interpretan en formato acústico y con diversos arreglos sus éxitos precedentes. Este concierto en auditorio, donde participa poco público en un ambiente íntimo y relajado que esos shows tratan de emular artificialmente, con velas, y escenarios menos trabajados, es grabado en audio y video en excelente calidad, para ser lanzados y distribuidos como CD y DVD posteriormente por la cadena. Artistas como Björk, Elton John, Eric Clapton, Fiona Apple, Nirvana, Pearl Jam, Charly García y Los Tres, por ejemplo han grabado en este formato. Cabe destacar que un sinnúmero de bandas y solistas han participado con la firma, el fenómeno nace en los años 90, por lo cual los estilos *Grunge* y *Glam*, imperantes de la música popular en la época son los fundadores de este tipo de grabaciones. El concierto es distribuido y comercializado por MTV (*Music Television*) y programado por su propio canal de televisión.

Más importante aun que esta clase de conciertos diseñados para la reproducción, es la irrupción del video clip. Ya en el año 1981 MTV dispone de veinticuatro horas continuas de videos musicales en su parrilla programática. El video clip trasciende rápidamente la frontera de los canales especializados y aparece como elemento de uso cotidiano en la televisión masiva, llegando incluso a ser tratado como un género cinematográfico o categoría audiovisual distinta en festivales de cine y en general en el medio audiovisual.

El video clip es un fenómeno que nace en los años 60, para poder suplir presentaciones en vivo de bandas que no pueden estar en directo en diferentes lugares de manera simultánea. Así por ejemplo *The Beatles*, comienzan a enviar

⁷⁰BENJAMÍN, Walter. La obra de arte en su época de reproducibilidad técnica (1936). Buenos Aires, Discursos Interrumpidos I, Taurus. 1989. 9p.

videos promocionales a EE.UU. de sus nuevos éxitos debido a la cantidad de conciertos y giras simultaneas que la banda comienza a efectuar. Lo que en un comienzo eran solo grabaciones de los temas en vivo, evoluciona posteriormente plasmando historias o contrayendo un registro paralelo de video que se entrecruza con el de audio. Este desarrollo es veloz pero irreversible; el concepto de video clip queda aproximadamente acotado a esta dinámica y hasta el presente no ha variado sustancialmente en su estructura. Incluso Ringo Star, dice “Así que supongo que, en cierto modo, nosotros inventamos MTV”⁷¹. Importante es destacar que el video clip se relaciona con el concepto de una realización audiovisual de un single. Antes de los Beatles existían películas musicales, muchas de ellas realizadas con estrellas pop de la época, ej: Gardel filmó, Cuesta abajo, Mi Buenos Aires querido, y Tango en Broadway, mientras Elvis Presley filma *Love me tender*, o *King Creole*, por ejemplo. Asimismo *The Beatles* realizan: *A Hard Day's Night*, *Help*, o *Magical Mystery Tour*.

Si reflexionamos acerca de la reproducción, tenemos el fenómeno del video clip, que desde su nacimiento es concebido para ser escuchado e interpretado por auditores en sus casas, en aparatos de televisión, radicalizando la manera de relacionar obra-receptor, o artista-receptor. El video clip nace como copia, como fenómeno masivo, como reproducción, como dispositivo, por ende existe pérdida y trituración de aura desde el precepto de concierto en vivo o sala de concierto.

Así, si Benjamín considera al cine como la herramienta más importante en los años que escribió su obra, el video clip toma elementos de éste para fundirlos en la industria discográfica. El fenómeno del video clip puede ser estudiado y contextualizado desde múltiples puntos de vista, y puede profundizarse en él, pero lo que se quiere precisar en este escrito es como el análisis del autor, puede ser abordado desde una perspectiva musical contemporánea, manteniendo estructura y vigencia plena en el razonamiento estético y musical. El video clip se conforma como la coronación del ideal de reproducibilidad, convirtiendo los viejos cánones del

⁷¹WONFOR, Geoff, y Smeaton, Bob. *The Beatles Anthology*, [videograbación]. Reino Unido. Apple records, 1995. DVD, 11 horas 21 min.

espectáculo en vivo en una instancia secundaria en la industria y el mercado, e instaurando la necesidad del crossover entre distintos soportes multimedia.

“Hoy la “escucha”, la experiencia de oír música es muy diferente. Podemos oír música donde queramos, en las salas de concierto, en televisión, en discotecas, grandes almacenes, en el coche camino del trabajo o en el reproductor de mp3, si vamos caminando, integrando la música al paisaje urbano en el acto cotidiano de recorrer la ciudad –si los ruidos de la ciudad lo permite”.⁷²

Finalmente y para concluir con lo referente a reproductividad, quisiera enfatizar en como los medios técnicos - tecnológicos, en este caso lo concerniente a reproducción de la misma música, afectan la manera de producir y reproducir música en la actualidad, así algo que parece tan obvio y tan lógico como escuchar un CD desde un equipo de música, puede volverse más complejo y abstracto si hacemos hincapié al fenómeno de creación y reproducción de obras desde la concepción del compositor. Por ejemplo nacen los collages sonoros, las mezclas, re mezclas, los DJ, o el montaje musical, todos apegados a la modificación de un elemento fijado y reproducido en soporte de audio, para ser trabajados desde y para esta plataforma.

3.2.4 Técnica instrumental

La técnica instrumental ha desarrollado un sostenido crecimiento alrededor de los últimos cincuenta años. Múltiples efectos o fuentes para emitir sonido han sido y son explorados y explotados por compositores e intérpretes. Timbre, textura y color se relacionan con técnica instrumental desde la composición e interpretación. Así en bronces y maderas por ejemplo, sonidos eólicos, frulatos, diferentes staccatos, percusiones de llaves, slap, multifónicos, diferentes glissandos, diversos ataques, acentos, articulaciones, son ejemplos significativos de lo descrito anteriormente. En la actualidad se encuentran disponibles y cada vez en mayor número, textos referentes a técnica instrumental y su notación⁷³.

⁷²RUESGA, Bono J. Intersecciones, la música en la cultura electro-digital, Intersecciones, híbridos y deriva(dos). Sevilla, Arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea, 2004. 9p.

⁷³ Algunos ejemplos relevantes de estos textos son: RICHARDS Michael. The Clarinet of the XXI Century. USA, E & K Publishers. 1995; CARAVAN Roland L. Preliminary Exercises & Etudes in Contemporary Techniques for Saxophone,

De manera genérica y desde un panorama amplio, las capacidades sonoras de los instrumentos, son explorados a niveles inimaginables hace un siglo o incluso cincuenta años atrás. La tarea del instrumentista moderno, ya no solo se limita a la de dominar la tradición, éste debe incursionar en las nuevas técnicas instrumentales para incorporarse como intérprete al repertorio del siglo XX y XXI. Ejemplo de esto son las secuencias (1958 - 2002) de Luciano Berio, donde se extreman las posibilidades técnicas de cada instrumento por sí solo, para crear obras que en su momento abren el aspecto técnico - instrumental, en la construcción y concepción de nuevos rumbos en la técnica de cada uno, desde las propias perspectivas particulares de cada instrumento en sí mismo.

Desde la música popular, el sonido cobra vital importancia y su tratamiento es fundamental para comprender la evolución y características ajustadas en el desarrollo del timbre y la técnica instrumental. Muchos de los desarrollos experimentales de la técnica instrumental en la música popular, acaban transformándose en verdaderos arquetipos sonoros que atraviesan transversalmente un género musical, y definen la sensibilidad incluso de varias generaciones de auditores identificados con diversas tendencias. Julián Ruesga ejemplifica adecuadamente este fenómeno cuando señala que:

“Jimi Hendrix marcó un nuevo paradigma explorando la amplificación, como fuente de sonido y de nuevos efectos sonoros, interactuando con los monitores y bafles mientras tocaba. Extrayendo nuevos sonidos de ellos, los convirtió en una extensión de su guitarra. El Free Jazz, en la década de los 60’s, marca otro paradigma. En la música free los instrumentos son tratados como fuente de sonidos, no sólo como fabricantes de notas musicales, abriéndose a toda la extensión y complejidad de las posibilidades sonoras. Los sonidos corporales son transmitidos a través de los instrumentos musicales a la música, expresando la corporeidad de la relación músico-instrumento.”⁷⁴

En el Jazz, la técnica instrumental se vincula arraigadamente a su contexto histórico y cultural. Así cada periodo exigió cierto nivel técnico aplicado a un contexto estético. Desde la técnica, a grandes rasgos, el instrumentista en general debe

USA.Dorn productions.1980; VAN CLEVE,Libby.Oboe Unbound Contemporary Techniques.USA, Scarecrow Press 2004.

⁷⁴RUESGA, Bono J. Intersecciones, la música en la cultura electro-digital, Intersecciones, híbridos y deriva(dos). Sevilla, Arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea, 2004. 9p

manejar digitaciones, lectura acorde al estilo (tipo *Real book*), calidad de sonido e interpretación, además de conocer su instrumento y mecánica. Un rasgo preponderante y transversal a todos los intérpretes es el manejo del lenguaje, pues existen códigos que son propios del estilo, como la corchea swing, los quiebres de batería (*chasing*), el *walking bass*, o el *comping* en el piano. No será necesario profundizar en estos aspectos ahora pues en el capítulo Historiografía del estilo, se abordan estos temas de manera sintáctica y semántica, y se relacionan con los elementos propios y constituyentes del estilo.

La improvisación es otro elemento característico y fundamental de la técnica instrumental del Jazz. El intérprete debe conocer las diferentes corrientes y el significado de cada estilo en particular. Existen diferentes códigos que hacen y conforman una tradición. Los intérpretes estudian estos códigos y los vinculan con su propio quehacer musical. Algunos de estos códigos son la aproximación cromática, el fraseo, la superposición armónica, el manejo del tempo, o los arpeggios, existe abundante literatura al respecto⁷⁵

En el *Free Jazz*, o también en las corrientes más vanguardistas, la técnica instrumental más tradicional muta con el fin de explorar el instrumento desde su sonoridad, como fuente sonora. La corriente *free*, que nace en los años sesenta, busca la liberación improvisadora y creativa que no encuentra en los géneros anteriores como el *Bebop* y el *Cool jazz* y se conforma como el quiebre más importante desde el punto de vista de la técnica instrumental, al respecto Joachim Berendt plantea:

“En ninguna parte está prescrito cómo deberán producirse los sonidos. Al contrario, es tarea del músico encontrar siempre nuevos sonidos en su instrumento y tanto emplear en ello los instrumentos tradicionales de un modo novedoso, como inventar nuevos instrumentos o evolucionar los instrumentos tradicionales”⁷⁶.

⁷⁵CROOK Hall. How to Improvise, USA, Boston. Advance Music. 2002. AEBERSOLD, Jamey. How to play jazz. USA New Albany, Sixth edition Jamey Aebersold. 1992.

⁷⁶BERENDT Joachim. El jazz, su origen y desarrollo. Colombia, Fondo de cultura económica.1959. 63p.

Es en el *Free jazz* también, en donde la técnica instrumental y el aspecto conceptual de las obras se vinculan de manera estrecha con la realidad social y política. El estilo, es una respuesta contestataria contra la discriminación arbitraria y sistemática del pueblo negro en Estados Unidos, y es en este contexto en el que la técnica instrumental se aleja de la tradición y se enfrasca en una búsqueda de libertad creativa y expresiva, explorando e investigando nuevas concepciones y aplicaciones para la interpretación instrumental. Los intérpretes buscan nuevas formas de expresión en la técnica instrumental no sólo por buscar un símil de la libertad, sino para alejarse del Jazz tradicional ya aceptado, digerido y replicado por la sociedad blanca, quien ha fabricado su propio, Jazz para blancos (las *Big bands* blancas que acompañan a Sinatra y otros cantantes, incluso el *Blues* convertido en *Rock and Roll* por campesinos blancos). Por todo esto si el Jazz puede convertirse en una expresión musical de repulsa en contra de los abusos de la sociedad blanca, debe antes transformarse estructuralmente, volverse un nuevo Jazz, indigestible al paladar musical blanco. Debe ser, al menos por un tiempo, música sólo apta para oídos negros. En relación a lo anterior Maciej Zurowski sostiene:

“Libertad ritmo y sonido - jazz revolucionario y el movimiento de derechos civiles, 1963-82 ofrece un vistazo a los artistas de jazz cuya creatividad fue, en gran medida, impulsada por las ideas del "Black power". Tomando a Coltrane y Blakey como punto de partida, se centra en las cualidades del jazz que, en su percepción, hecho intrínsecamente 'negro' y 'revolucionario'. Influencias africanas fueron utilizados ahora para agitar el nacionalismo étnico, instando a los negros norteamericanos a buscar sus "verdaderas raíces" en África”⁷⁷

En la actualidad conviven diversas corrientes estéticas, pero la técnica instrumental es transversal en los intérpretes de Jazz. Imprescindible es que un músico de Jazz posea dominio de escalas, *patterns*, armonía, e interprete el repertorio de los *Real books*. Cuando los músicos de Jazz se acercan más a corrientes de vanguardia, la técnica puede extenderse y acercarse al estilo del *Free Jazz*. Actualmente también es aceptado, pero menos usual, que se utilicen técnicas y recursos instrumentales más

⁷⁷ZUROWSKI, Maciej. Black power jazz and the cultural shifts of the 70s. [en línea] <http://zuriz.wordpress.com/2010/10/05/black-power-jazz-and-the-cultural-shifts-of-the-70s/> [consulta:04 Agosto 2012]“Freedom rhythm & sound – revolutionary jazz and the civil rights movement 1963-82 offers a glimpse at those jazz artists whose creativity was, to a considerable extent, driven by the ideas of 'black power'. Taking Coltrane and Blakey as a starting point, they focussed on those qualities in jazz that, in their perception, made it intrinsically 'black' and 'revolutionary'. African influences were now utilised to agitate for ethnic nationalism, urging American blacks to seek their 'true roots' in Africa.”

propios de la música docta, como técnicas extendidas, la diferencia radical es que la academia a diferencia de la música popular, precisa notación e interpretación de dichos recursos, también sistematización y metodología en la enseñanza (escuela), y una sonoridad y técnica específica dependiendo del contexto y repertorio. A la vez la utilización en su discurso estético no tiene relación necesariamente con el Jazz ni con su tradición.

En las obras de este proyecto, trabajaremos con ampliaciones de la técnica tradicional en el Jazz, esta puede ser parecida a esbozos de la denominada técnica instrumental propia de la academia y del siglo XX, (técnicas extendidas) entendiéndose por esto que el intérprete utilice un instrumento de una manera fuera de las normas tradicionalmente establecidas. Dicha técnica es incorporada en algunos pasajes o prácticas, también así su notación y sistemas no tradicionales especificados en las indicaciones preliminares de las partituras. Importante es remarcar que la técnica instrumental propia del siglo XX, arraigada a la academia, puede también formar parte del universo sonoro del Jazz, de hecho forma parte de este, con las salvedades explicadas en el párrafo anterior. Aclaro este punto porque el Jazz y en general la música popular, no ha precisado como la academia en esta materia, ya sea desde la interpretación, composición, notación o sistemas, y justamente tarea de académicos, en sus planes y programas es incorporar estos elementos para una visión más completa, panorámica y vigente, apegando fenómenos de vanguardia en la formación sus estudiantes.

3.2.5 Electrónica

Las definiciones de electrónica son variadas, disimiles y se relacionan a diversas percepciones conceptuales y estéticas. Definiremos electrónica para este proyecto como, sonidos capturados mediante micrófonos, que antes de su captura poseen propósitos musicales instrumentales. Los sonidos capturados son manipulados por plataformas digitales, para su uso en la composición y performance. A la definición agregamos sonidos sintetizados generados por plataformas digitales.

Con un largo desarrollo, plataformas, *softwares*, instrumentos y textos especializados, la electrónica se sitúa en un momento donde prolifera y se expande día a día. Como material de estudio es incluida en programas de pregrado en diversas escuelas de música o conservatorios, además de postítulos de especialización y postgrados en Chile y el extranjero. En el país existen algunos laboratorios y/o centros de investigación, entre ellos están: G.E.M.A, (Gabinete de Electroacústica para Música de Arte, Universidad de Chile), Centro de investigación en tecnologías de audio (Pontificia Universidad Católica), y el Laim (Laboratorio Arcis de informática musical, Universidad Arcis). En Boston, Estados Unidos, y Valencia España, acercándonos a la música popular y al Jazz propiamente tal, la escuela *Berklee Collage of Music*, ofrece el programa *Master Technology Innovation*, que en alguna medida se alinea con el presente proyecto, ya que trabaja desde lineamientos de la cultura pop, aplicados a las tecnologías como los realizados por DJ o productores ajustándose también a un perfil académico.

Desde lo histórico y académico, para contextualizar el punto, ya en 1948, Pierre Schaeffer crea el laboratorio de música concreta en la radiodifusión y televisión francesa (ORTF). A la vez es fundado el laboratorio de música electrónica de la radio de Colonia de 1951, y finalmente en París el IRCAM, inaugurado en 1970 por Pierre Boulez.

Paralelamente el uso de la electrónica en el Jazz es variado y múltiple. El disco *Sketches of Spain*⁷⁸ de 1960, de Miles Davis y Gil Evans, se elabora a partir de 15 sesiones de grabación de tres horas cada una, a partir del material grabado el productor Teo Macero y Miles Davis trabajan con las cintas en el estudio, y en cierta medida homologa el trabajo realizado por sus contemporáneos de tradición académica, estableciendo la manipulación, corte y grabación como elementos prioritarios en la configuración de un disco, y marcando un precedente de lo que posteriormente se desarrolla con la digitalidad.

⁷⁸ DAVIS, Miles. *Sketches of Spain*. [audio]. Nueva York, CBS. 1960. CD

“Durante más de seis meses, Miles y su nuevo compadre Teo Macero cortan, pegan, despegan, vuelven a pegar, cincelan, construyen y deconstruyen hasta desembocar en los cuarentaiún minutos y veinticuatro segundos de aquella obra maestra”⁷⁹

“Apasionados de la música contemporánea, de Stockhausen, de sus teorías de «duración sin fin» y de música como proceso, el trompetista y su manipulador sonoro —Teo Macero— explotan el método de grabación de *Sketches of Spain* con un ímpetu nuevo arrastrado por las experimentaciones de Jimi Hendrix, de Sly Stoney del rock psicodélico. En *On The Corner* (aventura para ser citada dentro de esa jubilosa apoteosis del año 1972, donde el funk urbano se encuentra con el jazz libertario), dejan tocar a los músicos durante dos horas, anudando pulsaciones sónicas y alegres improvisaciones; después cortan y pegan en el estudio, tratando esas pulsaciones extraterrestres en forma cut-up, como la música concreta”⁸⁰.

En 1953, Sun Ra incorpora grabaciones de campanas tubulares, campanas de la india, crócalos del antiguo Egipto, y teclados no usuales hasta ese momento, reemplazando al piano, en lo que precedería al diverso uso de teclados que vendrían posteriormente. En otro ejemplo, el disco *Electronic Sonata For Souls Loved By Nature*⁸¹ de George Russel, es configurado como una mezcla para ensamble y electrónica donde el hilo conductor es la grabación en vivo acoplada en estudio con el uso de los *softwares* de la época, coexistiendo el trabajo en vivo y en estudio a partir de la fusión de ambos. De manera simultánea, Luciano Berio entre los años 1958–59 trabaja en *Thema (Omaggio a Joyce)* y Karlheinz Stockhausen en, *Kontakte* (1958–60) y aunque la estética y el uso es diferente, las herramientas, la técnica y algunos conceptos se transponen y son transversales a los ejemplos citados anteriormente ya que los compositores son coetáneos y trabajan en condiciones técnicas similares.

El comienzo del *Free Jazz* a partir de los años 60, se relaciona con el auge de la electrónica y sus diversas modalidades o usos en el estilo. Los integrantes del *Free jazz* y algunos otros, por su espíritu libre, pudieron pasarse con facilidad a la electrónica por ser esta un vuelco técnico que precisamente amplía los horizontes creativos de manera radical. Esta herramienta se asocia con la libertad e identidad

⁷⁹ KYROU Ariel. *Techno-Rebelde, un-siglo de músicas electrónicas*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2006. 120p.

⁸⁰ *Ibid.* 125p.

⁸¹ RUSSEL, George. *Electronic Sonata For Souls Loved By Nature*, [Audio]. Noruega, Oslo. Sonja Henie / Niels Onstad, Flying Dutchman label, 1969. CD.

personal, que está presente en el pensamiento e ideología soberana de cada individuo y músico desde sí mismo. La electrónica desde concepciones técnicas, permite justamente ampliar infinitamente el espectro de posibilidades respecto al tratamiento del sonido y los instrumentos, y los intérpretes de la década del 60 así lo entendieron. Ariel Kyrrou afirma que “Al igual que el *jazz* de Miles Davis, de John Coltrane, de Pharoah Sanders y de todos los artistas del *bop* o del *free jazz*, el *jazz* de Sun Ra vive en absoluta libertad, y por eso puede apoderarse de los sonidos y de las formas de la electrónica”⁸².

Ya en los años 70, con la impronta del Jazz fusión, el uso de sintetizadores prolifera. Conjuntamente se desarrollan nuevos modelos por las compañías japonesas Roland y Yamaha, así los timbres y la estética, como en toda la historia del Jazz, se ve permeada por las herramientas disponibles en su propio contexto.

“En el jazz, el uso de la electrónica sólo tiene sentido dentro de una lógica de movimiento. AtaÑe menos al jazz propiamente dicho que a la capacidad de éste para descubrir y explorar nuevos territorios. Y es exactamente así como lo entendía Miles Davis. Cuando a finales de los sesenta exige a Herbie Hancock y a Chick Corea que abandonen toda veleidosa tentación de tocar en un piano que no esté conectado en sector, lo hace para forzar el cambio, la innovación”(...)“En 1969 aparece *In A Silent Way*; luego *Bitches Brew*. En este año, con un grupo de ensueño en el que figuran los futuros fundadores de *Weather Report*, inventa el jazz eléctrico o «fusión» que algunos cretinos llamarán jazz-rock para significar la imposibilidad que en lo sucesivo tendría el jazz de crear algo sin arrodillarse ante el Santo Padre Rock. Es la materia misma de la textura sonora lo que se transforma, anticipando los climas de la música *ambient* y del *jungle* de los años 90.”⁸³

En los años noventa, la mezcla de música electrónica con *beat* y Jazz repercute en la aparición del disco *Doo bop*,⁸⁴ último disco de estudio de Miles Davis. Otro ejemplo es la banda *Saint Germain* liderada por el músico francés Ludovic Navarre, que mezcla los estilos *Acid jazz*, *Nu Jazz* y *House*, tres géneros que fusionan el Jazz con *Funk*, *Soul*, música electrónica, *Hip hop* y libre improvisación, sumando la persistencia del *beat* que marca una pulsación constante. La aparición de estas

⁸² KYROU Ariel. *Techno-Rebelde, un-siglo-de-músicas electrónicas*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2006. 122p.

⁸³ *Ibid.* 125p.

⁸⁴ DAVIS, Miles. *Doo bop*, [audio]. USA, Warner Bros. 1991. CD.

sociedades aparentemente inesperadas no sorprende a Jaques Dennis, quien afirma que “El jazz y el techno comparten valores comunes. Se trata de músicas que la gente tiende a encasillar... Hay quienes encierran el techno en un género, en un sonido particular. De la misma manera, el jazz siempre ha contado con puristas, con integristas. Por eso el jazz o el techno se vuelven aburridos y pierden todo su sentido si permanecen encerrados dentro de sus límites. Los verdaderos músicos de jazz o de techno comparten precisamente este punto común: reírse de tales convencionalismos. Su objetivo es el mismo: desplazar lo más lejos posible las fronteras musicales. Nunca los grandes músicos de jazz se han dicho: mira, tengo que tocar jazz, debo hacer esto o aquello porque el jazz es esto y no otra cosa”.⁸⁵

Así, con el Jazz fusionado al *techno*, el estilo es permeado por *disc jockey*, (DJ), que mezclan, samplean, y reinterpretan grabaciones. Un caso extraordinario es el de Matew Herber y su disco *Goodbye swingtime*⁸⁶, o *There's me and there's you*⁸⁷, donde se explotan elementos de música electrónica y se fusionan con una *Big band* (la Matew Herber *Big band*). Por otro lado, desde la tradición del *Free jazz*, con influencias de vanguardia clásica y electrónica aparecen Kevin Drumm con *Land of Lurches*⁸⁸, Miya Masaoka, con *Compositions / Improvisations*⁸⁹, Tyondai Braxton, con *History That Has No Effect*⁹⁰, Greg Headley con *A Table of Opposites*⁹¹, y Günter Müller con *Eight Landscapes*⁹², para mencionar sólo a algunos artistas importantes de esta tendencia ligada a la electrónica.

En el Jazz actual las texturas, colores y timbres provenientes de la electrónica son incluidos con disímiles usos en diversas producciones, *7 Black Butterflies*⁹³, del contabajista Drew Gress, incorpora sonidos grabados y trabajo de estudio, reuniendo efectos de *delay* y *reverb* a los instrumentos de viento, *Freak in*⁹⁴, de Dave Douglas,

⁸⁵ DENIS Jacques. Jazzman, (32), enero 1998, informe «Cyber jazz, c'est aujourd'hui demain».

⁸⁶ HERBERT, Matthew. Goodbye swingtime [audio].UKAccidental Records. 2003,CD.

⁸⁷ Ibid. There's me and there's you [audio]. UK,Accidental Records, Studio !K7. 2008, CD

⁸⁸ DRUMM, Kevin. Land of Lurches, [audio].USA,Hanson Records, 2003, CD

⁸⁹ MASAOKA, Miya. Compositions / Improvisations [audio]. UK, X Dot 25 1996. CD

⁹⁰ BRAXTON, Tyondai. History That Has No Effect [audio]. USA, JMZ Records, CD

⁹¹ HEADLEY, Greg. A Table of Opposites [audio]. USA, 2001, CD

⁹² MÜLLER, Günter. Eight Landscapes [audio]. For four ears 2002, CD

⁹³ GRESS, Drew. 7 Black Butterflies [audio].USA,Premonition Records. 2005, CD

⁹⁴ DOUGLAS, Dave. Freak in [audio].USA, RCA Bluebird label, 2003, CD

incorpora a Ikue Mori en percusión electrónica, *loops* y secuencias, integrando al ensamble de instrumentos principalmente acústicos, un intérprete exclusivamente especializado en electrónica. *Junk Magic*⁹⁵ de Craig Taborn mezcla material grabado, *samplers*, *loop*, con trabajo de trío, o la agrupación *Kneebody* con *Low Electrical Worker*⁹⁶, que incorpora *live electronic*. Son relevantes los ejemplos anteriores, ya que reúnen a la electrónica desde su germen como parte constituyente de su ensamble y discurso.

El presente proyecto, varía el uso de la electrónica, la cual se configura desde distintas aristas: lo rítmico, tímbrico, armónico, melódico o textural. Lo que unifica esta variedad de usos es la presencia, tratamiento y recursos de la electrónica en el estilo, en el capítulo 6 -desde las obras-se profundizará en el uso del recurso en el proyecto.

⁹⁵TABORN, Craig. *Junk Magic* [audio]. USA, Thirsty Ear. 2004, CD

⁹⁶KNEEBODY. *Low Electrical Worker* [audio]. USA, Colortone Media, 2007. CD.

4. HISTORIOGRAFÍA

Por historiografía aplicada a este proyecto y contexto, se entiende el estudio de la historia del estilo. Para efectuar esta tarea disponemos de registros escritos, auditivos y audiovisuales (fuentes como libros, artículos escritos, discos, cassetes, CD, DVD y archivos digitales). Con el objetivo de exhibir el Jazz como una totalidad, expondremos, caracterizaremos y catalogaremos sus componentes desde lo general a lo particular, sintetizando sus aspectos sintáctico-semánticos dentro de los sub géneros. El objeto de esta tarea es comprender cuales son los elementos propios, medulares y constitutivos de este género y comprender su desarrollo en la historia y su forma actual como un fenómeno no accidental.

Para acotar el trabajo y establecer un método se eligen y emplean como ejemplos arquetípicos una serie de temas representativos de los principales sub géneros del Jazz (*Swing, Bebop, Cool Jazz, Hard bop, Free Jazz, Jazz Fusión* y Actualidad). Los autores de estos son figuras emblemáticas del estilo musical y se adoptan preferentemente piezas que están escritas en algún Real book⁹⁷. Las características actuales de cada parámetro, por su parte, serán especificadas para establecer cómo se desarrollan en la actualidad los diferentes elementos constituyentes del estilo. Los ejemplos utilizados, en resumen, servirán para crear patrones de estudio, buscando relaciones entre ellos y enfatizando el análisis de los puntos que construyen el estilo a través de la historia, para luego abordar contemporáneamente estos elementos constitutivos. Para exhibir la coherencia interna del estilo respecto a su propia construcción y desarrollo, se establecen características generales que evidencian estos elementos dentro de la sintaxis musical.

No se pretende sobre-teorizar en temas ampliamente tratados, como por ejemplo asuntos biográficos, ni realizar un estudio técnico-estilístico acabado del género y sus principales corrientes, como ocurre en algunos libros especializados. Lo que se procura es más bien elaborar un compendio con los elementos que constituyen

⁹⁷Real book, {s.a} fifth edition. 1971

los fundamentos constructivos del género desde la tradición hasta nuestros días. La función de la tarea posteriormente establecerá cómo, y cuál es el uso que se dará, respecto al material constructivo musical en las composiciones para el ensamble desde mi propia obra.

En cuanto a la revisión de la bibliografía, existen numerosos autores que abordan la idea de catalogar, clasificar y describir cuales son los elementos constituyentes del estilo, entre estos están: Gunther Schuller, en su *Early Jazz*⁹⁸ (1968), Joachim E. Berendt, en su libro *El jazz, de New Orleans al Jazz Rock, su origen y desarrollo*⁹⁹ (1959), André Hodeir, en *Jazz: Its evolution and essence*¹⁰⁰, (1956), y Ted Gioia en *Historia del Jazz*¹⁰¹ (1997). El libro *Jazz theory book*¹⁰² de Mark Levine, es un excelente trabajo desde el aspecto teórico, práctico enfocado más a los intérpretes, y de alguna medida se acerca también a la tarea realizada en este capítulo, también *Jazz compotition, theory and practice*¹⁰³ de Ted Pease, y *Arranging and composing for the small ensamble*¹⁰⁴, de David Baker, son un excelente material para la tarea a realizar.

Tanto la historia como la teoría del Jazz son fluctuantes, poco ortodoxas y a ratos fragmentarias. La empresa en la que nos involucraremos es, por ello, complicada y muchos aspectos deberán ser tratados superficialmente priorizando otros. Nuestro objetivo será definir ciertos elementos que han sobrevivido como indicadores inequívocos de la tradición Jazzística y mostrar qué puntos de vista estéticos los conectan con la tradición histórica y el porvenir del género. Algunos de estos elementos son usualmente destacados. Ted Gioia, por ejemplo, afirma que:

“El jazz es una forma de música de arte que se originó en los Estados Unidos mediante la confrontación de los negros con la música europea. La instrumentación, melodía y armonía del jazz se derivan principalmente de la tradición musical del Occidente. El ritmo, el fraseo y la producción de sonido, y

⁹⁸SCHULLER Gunter. *Early jazz its roots and musical development*. New York, Oxford University Press.1968

⁹⁹BERENDT Joachim. *El jazz, su origen y desarrollo*. Colombia, Fondo de cultura económica.1959

¹⁰⁰HODEIR Andree. *Jazz: Its evolution and essence*, New York, Grove press. 1956

¹⁰¹GIOGIA Ted. *The History of Jazz*, New York, Oxford University Press, 1997

¹⁰²LEVINE, Mark. *Jazz theory book*. USA, Sher Music; Unk edition .1995

¹⁰³PEASE, Ted. *Jazz compotition, theory and practice*. Boston, USA, Berklee press, 2003.

¹⁰⁴BAKER David. *Arranging and composing for the small ensamble*. USA, Frangipani press.1985

los elementos de armonía de blues se derivan de la música africana y del concepto musical de los afroamericanos. El jazz difiere de la música europea en tres elementos básicos, que sirven, todos ellos, para aumentar su intensidad:

- 1) Una relación especial con el tiempo, definida como "swing".
- 2) Una espontaneidad y vitalidad de la producción musical en que la improvisación desempeña un papel.
- 3) Una sonoridad y manera de frasear que reflejan la individualidad de los músicos ejecutantes.¹⁰⁵

Intentaremos identificar en el progreso histórico del estilo los elementos que lo unifican y las características que distinguen sus formas tradicionales con sus expresiones contemporáneas. Clasificaremos como usualmente se acostumbra los subgéneros del Jazz para facilitar este análisis evolutivo del estilo. Como buscamos probar en parte que existen suficientes indicadores constitutivos como para distinguir el Jazz contemporáneo de sus expresiones anteriores, es natural que dejemos sin bautizar las obras actuales de Jazz. Las siguientes son las piezas seleccionadas para guiar nuestra investigación:

Lista de piezas de los principales sub géneros

El orden correlativo corresponde a subgénero, tema, disco, intérprete y año.

Swing: Satin Doll, Satin Doll¹⁰⁶. Duke Ellington. 1953

Bebop: Anthropology, Yardbird In Lotus Land¹⁰⁷. Charlie Parker. 1946

Cool Jazz: So What, Kind of blue¹⁰⁸. Miles Davis. 1959

Free Jazz: Free Jazz¹⁰⁹. Ornette Coleman. 1960

Hard bop: The sidewinder, The sidewinder¹¹⁰. Lee Morgan. 1964

Jazz Fusión: Butterfly, Thrust¹¹¹. Herbie Hancock. 1974

Actualidad: Hang gliding, Allegresse¹¹². Maria Schneider. 2000

Actualidad: The irrational Numbers, The irrational Numbers¹¹³, Drew Gress. 2007

¹⁰⁵GIOGIA Ted. The History of Jazz, New York, Oxford University Press, 1997. 695p.

¹⁰⁶ELLINGTON, Duke. Satin Doll [audio]. USA, Jazz Time Records 1953. CD

¹⁰⁷PARKER, Charlie. Anthropology [audio]. Hollywood, Yardbird In Lotus Land. 1946. CD

¹⁰⁸DAVIS Miles. Kind of blue [audio]. New York, Columbia Records . 1959. CD

¹⁰⁹COLEMAN Ornette. Free Jazz [audio]. USA, Atlantic 1960. CD

¹¹⁰MORGAN Lee. The sidewinder [audio]. New Jersey, Blue note. 1964. CD

¹¹¹HANCOCK Herbie. Thrust [audio]. San Francisco, Columbia Records. 1974. CD

¹¹²SCHNEIDER Maria. Allegresse [audio]. USA, ArtistShare. 2000. CD

4.1 Melodía

Se expondrá de manera general y a grandes rasgos, las características de las melodías en el Jazz, enfocándonos también en los ejemplos antes descritos. Aunque parezca que la descripción es demasiado genérica, son los elementos explicados en este punto los preponderantes en el desarrollo melódico del género.

De manera amplia, las melodías funcionan enmarcadas dentro de desarrollos motivicos constantes, células rítmico - melódicas, o patrones característicos que se relacionan con intervalos desde lo lineal o el arpeggio, estableciendo las frases, o notas guías. Están intrínsecamente relacionadas con la armonía, su grado o función armónica, y su respectiva triada o tetrada. El uso de arpeggios recorriendo notas del acorde es muy común en el *Swing* y el *Bebop*. Son generalmente cantables y reconocibles auditivamente. Sólo el *Free jazz* podría constituir una excepción a esta regla, aunque en el ejemplo en cierto sentido al escuchar la pieza en reiteradas ocasiones, surge la alegoría de los elementos descritos, las características y elementos están adscritas al estilo y la pieza, solo que no son denotadas explícitamente.

Las melodías usualmente se construyen en escalas mayores, menores, modales, blues, pentatónicas mayores y menores, y simétrica disminuida. Son generalmente interpretadas al comienzo y al final de la pieza y exhiben una estructura melódica de presentación, desarrollo y repetición. Las frases se enmarcan generalmente dentro de dos a cuatro compases, y el tema se desarrolla en ocho, doce o dieciséis. Los tiempos dos y cuatro se acentúan realizando el *Swing* característico (tema que abordaremos después). Normalmente las melodías presentan una introducción, un desarrollo, un clímax y una conclusión. En la introducción se establece la tonalidad; en el desarrollo la melodía se exhibe y despliega; el clímax generalmente llega con la nota más alta para dar paso a la conclusión o fin.

¹¹³GRESS Drew. The irrational Numbers [audio]. USA, Koch Records. 2007. CD

Las melodías en el Jazz pueden ser modificadas o variadas por el intérprete; en este sentido lo importante es conservar la esencia melódica y la característica de su desarrollo. Parte importante de estas características son los intervalos o la rítmica.

Muchos temas, son canciones escritas con letras, (*songs*)¹¹⁴ que se trabajan desde formato instrumental, por ejemplo *Satin doll*. Aunque en el resto de los ejemplos todas las melodías se conciben desde el punto de vista instrumental, es necesario considerar que especialmente en los inicios el repertorio jazzístico se nutría de canciones reversionadas por diferentes intérpretes. Esta información reafirma el carácter melódico cantáble del género que en alguna medida se conserva hasta el día de hoy.

Desde la fusión y actualidad, la melodía se vuelve más compleja a partir de estructuras más extensas y diferentes secciones en la misma pieza. El carácter más distendido y amplio, además de los giros no tan convencionales, hacen que en la actualidad el contexto melódico tenga preponderancia a la hora de hacer Jazz. Esto es obvio si consideramos la proporción que el *head* (melodía sin letra) dentro del tiempo y duración de toda la pieza.

“En la medida en que el fraseo jazzístico aumentó en importancia se produjo por sí sola una influencia en las líneas melódicas en el sentido de este fraseo — a tal punto que la manera de frasear alteró y estructuró finalmente la fluidez melódica—, con lo que surgió algo así como una "melodía jazzística".¹¹⁵

En la actualidad las melodías preservan los elementos históricos característicos de construcción, aunque podemos identificar como identidad que muchas veces son más extensas que las tradicionales, estableciendo un tema más largo que lo usualmente determinado, y empleando un espacio importante dentro de la pieza para su exposición. Otra característica es la disociación reconocible y lírica con la tradición. No todas las melodías en la actualidad pueden ser memorizadas, cantadas o recordadas fácilmente, ya sea por su interválica, extensión, o rítmica más compleja. En cuanto a la rítmica, mucha veces se utilizan figuras pequeñas y sucesiones rítmicas

¹¹⁴ PEASE, Ted. Jazz composition, theory and practice. Boston, USA, Berklee press, 2003.1p.

¹¹⁵BERENDT J. El jazz, su origen y desarrollo Colombia, Fondo de cultura económica.1959. 287p.

complejas si se compara con sus subgéneros predecesores, apareciendo normalmente tresillos de blanca, negra, corchea, o semicorchea, quintillos, sextillos, etc. A la vez el uso de cifras o compases irregulares complican rítmicamente la interpretación, ya que un compas en 5, 6, o 7, (cuartos u octavos) vuelve irregular y más compleja la melodía (al menos en la tradición del Jazz y la música popular en general). Por último, en una misma pieza pueden aparecer y coexistir diferentes secciones con melodías de diferente carácter, pulso o intervalos, estableciendo un vínculo entre la sección y su propia melodía. El disco *The irrational Numbers*¹¹⁶ de Drew Gress es un material inigualable para ejemplificar las características melódicas mencionadas.

4.2 Armonía

La tradición armónica en el Jazz se relaciona con el estudio y la corriente europea, donde armonía y melodía juegan, en general, papeles de verticalidad y horizontalidad. La música Africana, pese a su influencia en el Jazz, no posee esas características, por lo que es natural atribuir el origen del concepto armónico del Jazz a la tradición Europea. No parece haber mucha controversia en esta materia; Shuller, por ejemplo, escribe que “(...) es fácil concluir, como la mayoría de los estudios de jazz tiende, que la armonía del jazz se deriva exclusivamente de las prácticas europeas”¹¹⁷

En las corrientes del Jazz (el *Free Jazz* queda de esto exento) la armonía despliega toda su estructura desde la tonalidad y su posible extensión, hacia diferentes organizaciones cromáticas o diatónicas. La cadencia característica es II-V-I como matriz fundamental. Se concibe como estructura vertical y conjunta a la horizontalidad melódica. La relación tensión resolución se refleja en el enlace V-I que funciona de la misma manera que en la armonía tradicional, resolviendo el tritono.

La estructura fundamental es la tétrada, y el acorde básico se compone de cuatro voces: tónica, tercera, quinta y séptima. El desarrollo armónico diatónico, se

¹¹⁶GRESS Drew. *The irrational Numbers* [audio] USA, Koch Records. 2007

¹¹⁷SCHULLER Gunter. “Early jazz its roots and musical development” . 39p. “it would therefore, be easy to conclude, as most studies of jazz have, that the harmony of jazz derives exclusively from the European practice”

deriva del estudio de la escala mayor y sus modos, Jonio, Dorio, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eolio y Locrio. También las escalas menores y sus modalidades, menor melódica y menor armónica.

Por su parte la armonía modal plantea un sistema a partir de los modos que se forman en la escala mayor. Cada escala tiene una nota característica, cadencias y una serie de acordes diatónicos. El *Cool Jazz*, por ejemplo, utiliza mucho la modalidad: el tema *So what*, se construye a partir del modo Dorio, (Dm Dorio), y es un ejemplo excelente del uso de este recurso. Conjunto a esta técnica se utilizan pedales y ostinatos a la hora de trabajar la armonía modal.

También son características las modulaciones a tonos más cercanos o lejanos, utilizando diferentes técnicas para esto, usando usualmente el acorde dominante como pivote para acercarse a la nueva tónica. Las rearmonizaciones también son usuales, por lo que los acordes son intercambiados por otros que cumplan la misma función armónica, o también se puede llevar más lejos el concepto.

Lo explicitado anteriormente corresponde a un panorama extremadamente amplio del desarrollo armónico en el Jazz que, sin duda, es un punto en el que los intérpretes tienden a profundizar e invertir recursos creativos. Para quienes quieran ahondar en el tema se recomienda consultar; *Harmony*¹¹⁸ I, II, III y IV de Barrie Nettles, *The jazz piano book*¹¹⁹ de Mark Levine o *The Jazz Language*¹²⁰ de Dan Haerle.

Existe, sin embargo, en la historia del Jazz un momento donde la tradición armónica se ve cuestionada y desarticulada en relación a toda la tradición incluso la actualidad, este momento es el *Free jazz*. Aquí las correspondencias y sistemas armónicos planteados anteriormente son desafiados por la necesidad de liberar y romper la cohesión del discurso armónico. Las operaciones armónicas del *Free jazz* implican una dislocación con la tradición y un acercamiento a la vanguardia armónica. La libertad armónica del Jazz está en deuda con el *Free Jazz*, pues este subgénero

¹¹⁸ NETTLES Barrie. *Harmony I, II, III, IV*. USA, Berklee collage of music. 1987

¹¹⁹ LEVINE Mark. *The jazz piano book*. USA, Sher Music. 2005

¹²⁰ HAERLE Dan. *The Jazz Language*. USA, Warner Bros publications. 1982

constituye la génesis del quiebre con la tradición armónica dominante: la armonía tonal y una posible salida o evolución hacia nuevos horizontes.

“En el free jazz, cuyos primeros representantes destacados fueron Cecil Taylor y Ornette Coleman, se renuncia en amplio grado a las leyes de la armonía funcional tradicional. Sonidos y líneas se rozan dura y salvajemente entre si y dan a la música un carácter extático, en una medida que sobrepasa con mucho a todo lo que en formas anteriores del jazz haya podido considerarse como "extático"¹²¹”.

Tal y como ocurre en el *Free Jazz*, en la actualidad la concepción tonal se vuelve a veces indeterminada. La armonía se construye elementos heterogéneos que sin embargo no son excluyentes para la configuración del estilo. En el presente la armonía tradicional puede convivir con la pérdida de un eje tonal, como ya ocurre en *Giant step*¹²² de Jonh Coltrane en 1959. La diferencia está en que en el ejemplo del saxofonista, existe una relación y concepción armónica tonal (tri-tonal si somos más específicos) que puede perderse en la actualidad relacionándolo con ejemplos más complejos.

En resumen desde la armonía podrían surgir dos grandes corrientes: la apegada a la tradición desde la tonalidad y sus relaciones; la que se distancia o fractura del concepto tradicional, sin embargo sin construir un sistema armónico como el serialismo, o el dodecafonismo. El disco *Open, Coma*¹²³, (2002) de Tim Berne, es un buen ejemplo de la segunda corriente de la tradición.

Es interesante destacar, en referencia a la tonalidad, que armónicamente se genera una ampliación hacia las tenciones permitidas en relación con los acordes. Los giros armónicos, por su parte, no están estrechamente relacionados a la tradición, aun cuando la relación tensión-resolución es parte de una matriz fundamental. El ritmo armónico, finalmente, se ve influenciado por el uso de cifras o compases irregulares,

¹²¹ BERENDT Joachim. El jazz, su origen y desarrollo Colombia, Fondo de cultura económica.1959. 285p.

¹²² COLTRANE, John. Giant step [audio].USA, Atlantic Records. 1959

¹²³BERNE, Tim. Open, Coma [audio]. USA, Screwgun Records. 2002

intercalando diversos acordes en sucesiones extendidas, entrelazando los cambios armónicos a cifras irregulares.

4.3 Forma

Si se analiza estrictamente el orden de las partes respecto a la cantidad de compases y su estructuración, es posible concluir que en el estilo, la estructura u organización interna de las partes, proviene desde la corriente europea. Sin embargo la música africana contiene elementos de organización que también se asimilan en el Jazz: en primer lugar los elementos como *riff*, pregunta respuesta, antecedente-consecuente y patrones rítmicos; también el concepto de coro o sección preponderante.

En la tradición del Jazz, presentación, desarrollo y cierre han sido la constante en el proceso de estructurar la forma a través del tiempo, y en todas las corrientes.

El *head* o melodía, se presenta en el comienzo y final de la pieza, dejando espacio para la improvisación, repitiendo la armonía del tema, acorde a la cantidad de compases que este posee. La forma más característica en la tradición es AABA, A8 - A8 - B16 - A8, con la sección A de ocho compases y B de dieciséis. *Satin Doll*, *So What*, y *Anthropology*¹²⁴ presentan esta estructura, este último denominado *Rhythm Changes*. También son usuales las formas ABAC, y ABCA.

El concepto de estructura binaria, tiene preponderancia en el desarrollo de la organización de las partes, ya que en general las piezas tienen dos secciones A y B, funcionando la última como coro, a modo de estrofa, coro. Algunas veces la sección B del tema es modulada a otro tono, como en los temas *Satin Doll*, de Duke Ellington, o *If You Could See Me Now*¹²⁵, de Tadd Dameron.

¹²⁴ PARKER, Charlie. *Anthropology*. [audio]. USA, Verve. 2000. CD

¹²⁵ DAMERON, Tad. *The Dameron Band Featuring Fats Navarro*. [audio]. USA, Blue Note 1948.

El Blues de doce compases, es otra estructura típica, con una disposición armónica basada en los grados I-IV-V, también existen Blues de 16, 24 o 32 compases, con diferentes armonizaciones y re armonizaciones. *Sidewinder* tiene estructura de Blues de veinticuatro compases, o sea se duplica cada acorde y las funciones armónicas son las mismas que en un blues tradicional.

Dentro de los ejemplos que se exponen, ya en *Butterfly* de Herbie Hancock la estructura se vuelve más amplia o elaborada, con solos que se mueven en acordes diferentes a los presentados en la melodía. El tema *Birland*¹²⁶ de Joe Sawinul, es un clásico ejemplo de forma episódica¹²⁷. En los temas *Hang gliding* y *Chevelle* la forma se vuelve más compleja a partir de diferentes estructuras internas que coexisten dentro de la pieza, ya con cambios de tempo, color, diversos solistas que aportan diversas estructuras armónicas. La idea de presentación desarrollo, reexposición y cierre, sin embargo, es una constante en toda la tradición, que se evidencia como característica propia del estilo.

“Desde 1960 más o menos, compositores de jazz han hecho uso de otras muchas forma y longitudes de canciones. En particular, las canciones de composición no secuencial se han vuelto más comunes. Las canciones compuestas no secuencialmente (su forma es designada usualmente como abcd) dependen más bien de la manipulación motivica, que de la repetición de frases para (mantener) unidad y coherencia. Un buen ejemplo de una pieza pasante compuesta es “Dolphin Dance”, de Herbie Hancock”¹²⁸.

En la actualidad la concepción de forma en el estilo se trabaja mayoritariamente desde lo tradicional con introducción, desarrollo, clímax y re exposición de manera enraizada. También, aunque en menor medida, puede plantearse desde una concepción más abierta, que podría incorporar mayor libertad, por ejemplo en los pasajes de solo, no determinando la cantidad de compases, ni de vueltas ejecutadas por el solista, o diversos puentes para pasar de una sección a otra. Por último una concepción más radical, que desafía a la tradición, plantea que la libre improvisación

¹²⁶ SAWINUL, Joe. *Heavy Weather*. [audio]. USA, Columbia records, 1977

¹²⁷ PEASE, Ted. *Jazz composition, theory and practice*. Boston, USA, Berklee press, 2003. 118p.

¹²⁸ PEASE, Ted. *Jazz composition, theory and practice*. Boston, USA, Berklee press, 2003.112p.

Since 1960 or so, jazz composers have made use of many other song forms and lengths. In particular, through-composed tunes have become more common. Through-composed tunes (their forms often designated as abcd) rely on motivic manipulation rather than phrase repetition for unity and coherence. A good example of a through-composed jazz tune is “Dolphin Dance” by Herbie Hancock

podría determinar el discurso musical en forma de un acuerdo general entre instrumentistas (y eventualmente compositor) basado en la comprensión de los códigos del estilo, el contexto de la obra y la propia individualidad instrumental, estructurando la obra desde la improvisación misma.

4.4 Instrumentos

Explicaremos de modo general las principales características de los instrumentos usuales de los ensambles de Jazz. Hemos preferido tratarlos uno por uno dada la variedad de instrumentos y grados de protagonismo que estos pueden asumir.

Trompeta en Bb

Considerada como el instrumento rey dentro de la tradición, destacan en su interpretación músicos como Miles Davis, Dizzi Gillespie, Chet Baker, Freddie Hubbard entre muchos otros que dan vida al instrumento y al estilo. La trompeta que en un inicio reemplaza a la corneta es parte fundamental en la historia del Jazz, Louis Armstrong uno de los músicos más característicos y el primer icono popular en el género interpretó la trompeta. También es usual en la *Big band* conformado una fila de cuatro instrumentistas.

Se desarrolla transversalmente en todos los sub géneros del estilo, imprescindible es dejar de mencionar el aporte en el fraseo del Bebop en el caso de Dizzi Gillespie, y el Cool Jazz en el caso de Miles Davis.

Sigue hasta el día de hoy siendo parte fundamental del estilo Wynton Marsalis, Nicholas Payton, o Dave Douglas demuestran la vigencia y versatilidad del instrumento, ya sea como solista o en ensambles.

Trombón tenor

El trombón tenor se limitaba inicialmente a realizar tareas de apoyo armónico en registro grave. Poco a poco y a través de virtuosos intérpretes como Jay Jay Johnson o Kai Winding, adquiere un rol más protagónico en la escena, desde la improvisación y secciones de solo.

Es parte también vital en la sección de bronce de la *Big band*, en esta a veces se suele utilizar un Trombón bajo en la fila como cuarto trombón.

Al igual que la Trompeta su uso es transversal en la tradición. En la actualidad Wycliffe Gordon o Robin Eubanks, interpretan con excelente técnica y mantienen la vigencia, color y sonido del trombón en la escena contemporánea.

Saxofones: Soprano, Alto, Tenor y Barítono

“Las mejores afirmaciones que los negros han hecho de lo que es su alma las han realizado en el saxofón tenor”¹²⁹. Ornette Colemann

Si nos referimos a la tradición del saxofón en el Jazz, innegablemente surgen nombres como Charlie Parker, Julian "Cannonball" Adderley, Coleman Hawkins Ornette Coleman, John Coltrane, Wayne Shorter o David Binney en la actualidad. Los saxofones más usados en la tradición son los Altos y Tenores, sin embargo el Soprano y Barítono aparecen en diversas piezas, estilos y usos, es usual también que los saxofonistas interpreten flauta travesa.

El Saxofón se incorpora al Jazz a fines de los años 20, ya que la sección de vientos predominante en Nueva Orleans cuenta con Trompeta, Trombón y Clarinete. Su uso se debe a los cambios que se establecen en los estilos de Chicago y especialmente Nueva York. Figuras como Charlie Parker en Alto, y John Coltrane en Tenor son

¹²⁹BERENDT Joachim. El jazz, su origen y desarrollo Colombia, Fondo de cultura económica.1959. 379p.

contundentes en la historia y desarrollo del Jazz. Como referencia Joachim Berendt afirma:

“John Coltrane sigue vivo en un número interminable, inagotable de distintas posibilidades. Nunca antes en el jazz —y, desde luego, nunca desde entonces— ha habido un músico de jazz que pudiese contar con tantos excelentes músicos —a veces, incluso grandes— entre sus "alumnos" y "estudiantes" y "sucesores", como John Coltrane, si este gigante aún viviese.”¹³⁰

En la actualidad el Saxofón en la escena es prioritario y preponderante, intérpretes como Chris Potter o David Binney demuestran la vigencia sonido y desarrollo del instrumento en diferentes propuestas y proyectos.

Piano

El piano aparece con el Ragtime interpretado por Scott Joplin en los inicios del estilo en salones y locales nocturnos, destacando sin lugar a dudas como instrumento principal a principios de siglo. Son muchos los grandes exponentes del instrumento como Art Tatum, Fats Waller, Count Basie, Duke Ellington, Thelonious Monk, Cecil Taylor, Chick Corea, Herbie Hancock, Bill Evans o Keith Jarrett que en todas las épocas se sitúan como protagonistas desde diversas corrientes estéticas a través de este instrumento. Es innegable el aporte del Piano y sus intérpretes en la historia y desarrollo del estilo, ya sea como solista, o acompañante.

La técnica en el instrumento permite gran variabilidad y versatilidad desde lo melódico además de acompañar con diversos *voicings* que se generan a partir de su mecanismo. Así las características como su amplio repertorio, sonoridad y simultaneidad de sonidos son puestas a disposición por los diferentes intérpretes.

En la historia aparecen también el teclado y un sin fin de sintetizadores, que son utilizados por los intérpretes con diferentes usos y estéticas, ampliando así el timbre del piano, hacia la extensa gama de sonidos sintetizados. En rigor son parte de

¹³⁰Ibid. 404p.

otra categoría en la clasificación instrumental. Aparecen principalmente en los años 80, asociados al Jazz Fusión y son utilizados desde su nacimiento hasta nuestros días.

Guitarra eléctrica

Desde Johnny St. Cyr y Lonnie Johnson, la Guitarra se incorpora al Jazz como un instrumento acústico de cuerdas junto al Banjo. En 1939 evoluciona drásticamente en sentido técnico y tecnológico con Charlie Christian al amplificar el instrumento, las mejoras en cuanto a su generación y transformación de sonido entregan a este un mayor protagonismo, conjuntamente a un solista de la talla de Charlie Parker. Wes Montgomery y posteriormente George Benson son dos figuras preponderantes en el posterior desarrollo del instrumento, ya sea por su fraseo y técnica instrumental.

En el Jazz Fusión la Guitarra eléctrica pasa desde la sección rítmica a un plano más melódico y solista, adquiriendo cierta preponderancia en comparación a sus usos anteriores, con guitarristas como John McLaughlin o Allan Holdsworth.

En la actualidad encontramos a consagrados guitarristas como Pat Metheny, Adam Rogers o Kurt Rosenwinkel, que demuestran la vigencia y posibilidades técnicas del instrumento, destacando el timbre como sustancial a la hora de configurar un sonido propio y definido, implementando pedales y efectos a la cadena de producción de sonido, destacando el carácter tanto como solista o acompañante.

“La guitarra ha recorrido un largo camino: desde el banjo africano hasta el instrumento de John McLaughlin y Ralph Towner, desde el folk blues hasta el sintetizador de guitarra”.¹³¹

Contrabajo, Bajo eléctrico

Ya en 1911 el Contrabajo pizzicato comienza a desarrollarse en el estilo, en un comienzo competía de cierta manera con la Tuba que cumplía la misma función. Fue apoderándose y empoderándose como parte fundamental de cualquier formato en el

¹³¹Ibid 495p.

Jazz, estableciéndose como parte sustancial en la conformación de diversas agrupaciones independiente del sub género.

La función del Contrabajo en el Jazz, básicamente es mantener la pulsación y marcar las funciones armónicas, pueden tocar *walking*, cuando la batería también marca corchea swing.

La historia del Contrabajo moderno comienza con Jimmy Blanton, bajista de la orquesta Duke Ellington, le sigue Oscar Pettiford en la misma función. Charles Mingus, Ron Carter, Gary Peacock, Dave Holland, Drew Gress solo por citar algunos, son indispensables en el desarrollo técnico y musical del instrumento desde los años 50 a la actualidad. Una de las características del instrumento es su presencia transversal en toda la historia del Jazz, sin alterar mayoritariamente el timbre solo amplificando el instrumento y manteniendo su carácter y sonoridad acústica.

“Muchos de los grandes bajistas han señalado que el contrabajo es un instrumento tan sensible y altamente desarrollado que con seguridad jamás podrá ser sustituido por la electrónica moderna¹³²”.

El Bajo eléctrico nace en los años 50, pero es 20 años más tarde que se incorpora mayoritariamente a la escena fusión, con Stanley Clarke en la agrupación *Return to Forever*. Jaco Pastorius es sin lugar a dudas el más importante bajista eléctrico en la historia del Jazz, su disco homónimo se convertiría en el disco más influyente de la historia grabado por un bajista. Steve Swallow y Marcus Miller marcan la década de los 80. En la actualidad conviven Bajo eléctrico y Contrabajo, y es usual que los intérpretes dominen ambos instrumentos, aun que también existen especialistas.

Batería

El rol del baterista primariamente era sólo mantener la pulsación constante dentro de la pieza. Gene Krupa introduce la idea de solo en el instrumento, planteando el primer quiebre con la tradición y concepción anterior de este. Posteriormente Kenny

¹³² Ibid. 404p.

Clarke desarrolla la técnica como la conocemos hoy en día, a la vez Clarke instauro la figura de baterista con sólidos conocimientos teóricos, cualidad que no siempre estaba presente antes de los años 40 en los bateristas.

Max Roach desarrolla el concepto de *swing* en compases disímiles a 4/4, y comienza a ampliar un manejo de la subdivisión y cifra, vital en el posterior desarrollo del instrumento.

La Batería como instrumento de percusión tiene larga data y ha estado siempre presente en toda la historia del Jazz. Intérpretes como Max Roach, Elvin Jones, Roy Haynes y Tony Williams, han llevado a lo más alto la técnica y la musicalidad en pro del instrumento y el propio Jazz. En la actualidad los bateristas de Jazz son en general músicos con solida formación, y algunos también líderes y compositores de sus bandas como en el caso de Brian Blade y *Fellowship*.

Otros

En la tradición también se encuentran instrumentos como la Flauta, el Violín, el Clarinete o la Percusión, que serán solo mencionados por encontrarse en menor medida arraigados al estilo y al proyecto en particular, que no contempla estos instrumentos en el ensamble. Las voces masculinas y femeninas Bajos, Tenores, Contraltos y Mezzo-sopranos, tampoco se incorporarán al ensamble, y ciertamente constituyen un innegable referente a la hora de indicar los principales instrumentos arraigados a la tradición.

En los ejemplos contemplados como modelos por subgéneros descritos al comienzo del capítulo, se utilizan los instrumentos descritos anteriormente. Los saxofones Soprano y Barítono aparecen en *Hang gliding* de Maria Schneider. En general en toda la tradición de manera transversal, se utilizan los mismos instrumentos en el intenso desarrollo histórico del estilo. A la vez con la instrumentación descrita, la orquesta típica de Jazz, la *Big band*, construye los empastes y *voicings* particulares propios del género.

A los instrumentos anteriormente descritos, utilizados casi paradigmáticamente en el estilo, debemos agregar a la electrónica que, pese a que no conforma parte de lo elemental y tradicional en un ensamble típico de Jazz, es un factor instrumental preponderante y constante en la ejecución, grabación y reproducción de las obras en la actualidad, se explicará posteriormente las razones y fundamentos de su inclusión al ensamble instrumental.

4.5 La sección rítmica

La sección rítmica se compone de; Piano o Teclado, Guitarra eléctrica o electroacústica, Contrabajo o Bajo eléctrico y Set de Batería. Eventualmente puede ser incluida la Percusión dependiendo del estilo y set. Básicamente, asume el trabajo de mantener y soportar una estructura rítmico - armónica, para el despliegue de melodías, contramelodías y solos. Es común un vínculo entre los intérpretes de dicha sección, ya que en las partituras tipo *Real book*, están escritas como guía, incorporando clave americana, melodía y sub género como información. Como no todo está precisado, el instrumentista cuenta con la libertad de elegir a partir de su conocimiento y dominio del estilo, cómo interpretar algunos pasajes, secciones o piezas, adscrito a códigos comunes. Existen también secciones rítmicas que cuentan con partituras más precisas por instrumento, como en el caso de las *Big bands*, que en general precisan cortes, *fills*, o patrones más acabados desde la escritura.

La sección rítmica debe conformar una estructura sólida para establecer un vínculo entre lo rítmico, armónico y melódico. De cierta manera ella se constituye y despliega como el cimiento primario y base para el desarrollo de los diversos elementos que conforman y configuran el estilo.

Dentro de las secciones rítmicas más destacadas en la historia del Jazz, se encuentra la conformada en el llamado segundo quinteto de Miles Davis, con Herbie Hancock en Piano, Ron Carter en Contrabajo y Tony Williams en Batería, en el disco

*Sorcerer*¹³³ de 1967. Otro ejemplo es la conformada por McCoy Tyner en Piano, Jimmy Garrison en Contrabajo y Elvin Jones en Batería, del disco *A love supreme*¹³⁴ de 1964, de John Coltrane.

En la actualidad, la sección rítmica se apega a los cánones rítmicos y armónicos vigentes, estableciendo siempre el sustento para la estructuración de todos los elementos que componen la pieza. Ejemplos de secciones rítmicas consagradas en la actualidad son la de Larry Granadier en Bajo y Jeff Ballard en Batería, o la compuesta por Drew Gress en Contrabajo y Gerald Cleaver en Batería.

4.6Tempo

El tempo en la historia del Jazz, ha variado dependiendo de las consideraciones estéticas o estilísticas; así en el *Cool Jazz*, por ejemplo, a veces los tempos son más lentos y arrastrados (60 bpm), mientras que en el Bebop son frenéticos (la negra bordea los 200 bpm).

En el estilo, las diferentes pulsaciones ayudan a enmarcar significaciones, que varían dependiendo de versiones del tema o subgénero adscrito. La paleta es amplia, modificándose desde unos 60 a 220 bpm, aproximado.

Normalmente se conserva un ritmo estable respecto a la pulsación (la cifra de 4/4 es la más común). En las baladas son más frecuentes los movimientos de la pulsación o rubatos, en cambio en el Bebop por ejemplo la negra se mantiene constante a través de toda la pieza acentuando los tiempos dos y cuatro del compás de 4/4.

En la actualidad los tempos suelen ser constantes, una característica fundamental es el uso de cifras o compases irregulares. Las cifras no siempre están en 4/4, pueden variar a 5, 6, 7, 8, 9 cuartos u octavos, trabajando también en las

¹³³ DAVIS, Miles. *Sorcerer* [audio]. USA, Columbia records. 1967. CD

¹³⁴ COLTRANE John. *A love supreme* [audio]. New Jersey, Impulse!. 1964. CD

acentuaciones y agrupaciones de dichos compases, es decir, un 7/8 puede interpretarse como 4+3, o 3+4, o 2+2+3 por ejemplo. Otra faceta no tradicional del tempo jazzístico es no marcar acentuaciones a modo de compás o agrupaciones regulares, como ocurre en trabajos como *Open, Coma*¹³⁵, de Tim Berne, o *Miniature*¹³⁶, de Joe Baron donde es difícil establecer o determinar la cifra de compás, y en algunos pasajes o secciones parece estar indeterminada u oculta.

4.6.1 Corchea swing

Una de las características predominantes del Jazz a través de toda su historia es la corchea swing, esta consiste en atresillar la corchea y unir las dos primeras; así se forma la figura rítmica básica representativa del estilo, principalmente del *Swing* y el *Bebop*.

$$^{137} \text{ } \overbrace{\text{ } \text{ } \text{ }}^3 = \overbrace{\text{ } \text{ } \text{ }}^3 = \overbrace{\text{ } \text{ } \text{ }}^3$$

Ej. 1. Corchea swing

En la actualidad la corchea swing es un elemento indisociable al estilo, pero no está necesariamente presente de manera explícita o denotada siempre, a veces puede aparecer pero no en el sentido que la interpretaba Charlie Parker en su tema *Anthropology*, del disco *Yardbird In Lotus Land*¹³⁸ de 1946 por ejemplo. La corchea swing es un punto de discusión entre los teóricos del Jazz, para algunos más puristas es fundamental en el Jazz. Wynton Marsalis enfatiza al respecto:

“No me gustan los compases extraños, ni los ritmos africanos o latinoamericanos, ni los hindúes, ni los caribeños. ni los solos de contrabajo, ni toda esa patraña de la Nueva Ola (New Wave) ni la fatuidad del free jazz [...] yo puedo reconocer el jazz porque me pongo a seguir el ritmo con el pie por la habitación, lanzo gruñidos de aprobación o incluso me alzo y brinco por la habitación. Si nada de esto sucede, por interesante que resulte musicalmente u

¹³⁵BERNE, Tim. *Open, Coma* [audio]. USA, Screwgun Records. 2002. CD

¹³⁶BARON Joe. *Miniature* [audio]. Alemania, Winter & Winter. 2002 . CD

¹³⁷AEBERSOLD, Jamey. *How to play jazz*.New Albany, Sixth edition Jamey Aebersold.1992. 15p.

¹³⁸PARKER, Charlie. *Anthropology*.[audio]. Hollywood, Yardbird In Lotus Land.1946. CD

osado espiritualmente o elogiado racialmente, no es jazz. Y si eso es ser un purista, soy un purista.”¹³⁹

Otro punto de vista menos conservador y al que suscribo, supone que la corchea swing tiene un rol histórico y estilístico importante e irrefutable en el Jazz, pero puede eventualmente no estar presente evidentemente en el discurso sonoro asociado al estilo. Aunque el swing es una característica vital de este, la corchea swing no tiene que estar necesariamente explícita y manifiesta en el discurso para que este sea considerado Jazz.

4.7 Improvisación

“En efecto, se ha improvisado en toda la historia del jazz, desde Nueva Orleans hasta el surgimiento de la vanguardia, según las mismas técnicas y los mismos métodos con los cuales se improvisaba en la antigua música europea, a saber, con ayuda de "estructuras armónicas" (que, sin embargo, en free jazz llegaron a ser tan "abiertas" que apenas puede decirse que sigan siendo estructurales)”¹⁴⁰.

En el Jazz la improvisación juega un rol fundamental, ya que a partir de esta se conforma y funda el estilo. Lo improvisado guarda un vínculo inquebrantable con su ejecutante (el improvisador); esto la distingue de la composición o la interpretación tradicional y diferencia a la figura del improvisador de la del compositor o del intérprete tradicional. En el sentido usual, intérprete y compositor se ciñen a lo escrito (en sus roles respectivos de reproductor y creador). El Improvisador no escribe, pero en cierto sentido compone... no sigue puntualmente lo escrito, pero interpreta de cierto modo; tiene un rol mixto entre que lo convierte en intérprete/compositor desde la espontaneidad, la comprensión propia del estilo y la voz personal. Cualquier forma no tradicional de entender los roles de compositor e intérprete, en tanto nos alejan del estricto a la escritura, nos acerca inexorablemente a la figura del improvisador.

Lo anterior, como afirma Joachim Berent, puede expresarse paradójicamente en el desarrollo del estilo, ya que, por dar un ejemplo es posible que Miles Davis haya

¹³⁹MARSALIS WYnton. All What Jazz" España, Paidós, 2004. 83p.

¹⁴⁰BERENDT Joachim. El jazz, su origen y desarrollo Colombia, Fondo de cultura económica. 1959. 232p.

sido al comienzo un mal trompetista, pero era el más fabuloso intérprete que podía uno desearle a su música.”¹⁴¹

La improvisación aparece y se representa como parte esencial del discurso compositivo e interpretativo, pues los músicos de Jazz trabajan (cuando son auténticos) desde y para sí mismos; para establecer vínculos creativos con los demás deben construir su propia identidad. Muchas veces, por ejemplo, en las figuras de secciones rítmicas las partes entregadas al intérprete son simples guías especificando la armonía; así los instrumentos rítmicos y armónicos deben fluir en pro del discurso musical y alcanzar la coherencia ya arrojados en medio de la obra. Es por ello que la calidad técnica, instrumental y conceptual de los intérpretes es fundamental en el estilo: porque el desarrollando del lenguaje del Jazz es un ejercicio en donde la elegancia consiste precisamente en no dar ni seguir instrucciones exactas; en no uniformar los sonidos; en no reprimir los arrebatos de individualidad. La elegancia, como decíamos, consiste en hacer todo esto sin descarriar el estilo ni la idea de una obra.

Los parámetros de análisis de la improvisación son múltiples y complejos. En *How to Improvise*¹⁴², por ejemplo, Hal Crook analiza y ejercita la improvisación desde lo armónico, las frases, lo melódico, las notas de llegada, las escalas, las triadas, las tétradas, las notas fuera de la relación acorde-escala, y un numeroso grupo de elementos que están y/o pueden estar presentes en la improvisación de manera implícita o explícita. No profundizaremos en cuáles son los elementos, o como se organizan internamente en el discurso Jazzístico. Nos conformamos con exponer sucintamente a la improvisación como hecho presente y constituyente del estilo, compuestos a partir de códigos internos que manejan los diferentes intérpretes.

En la actualidad la improvisación se configura como una constante arraigada e indisociable al estilo, puede trabajarse ligada a lo armónico, número de copases o

¹⁴¹ Ibid. 239p

¹⁴²CROOK Hall. *How to Improvise*, Boston, Advance Music.2002 .

vueltas, como en el disco *Allegresse*¹⁴³, de Maria Schneider. Otra variante se configura con mayor libertad de los intérpretes y la obra misma, como en *Open, Coma*¹⁴⁴, (2002) de Tim Berne y *el Copenhagen Art Ensemble*.

4.8 Solo

El concepto y desarrollo de solo se trabaja desde el *Swing* en adelante. Si bien en una primera etapa *Ragtime*, *Dixieland* y *New Orleans*, existía la improvisación, esta se efectuaba en base a riff grupales, para poder organizar las piezas. Desde el *Swing* el solo comenzó a tomar características propias del género y adquiere preponderancia. Éste se desarrolla dentro de la armonía del tema, la cantidad de vueltas o coros que el intérprete considere necesario. Cabe destacar que la sección rítmica sostiene y dialoga con el solista desplegando diferentes recursos que sirven como enlace, como dinámicas, frases o armonía. El desarrollo lineal del solo es el más común, con introducción, desarrollo, clímax y salida a modo de esquema. El lenguaje se compone de patrones rítmico-melódicos característicos y armónicamente se mueve dentro de la tonalidad, utilizando los recursos descritos en el punto anterior.

Es de vital importancia para cada intérprete tener una voz propia y original, buscando diferenciar su sonido y solo de los demás. La literatura especializada destaca la identidad, la voz personal que el solo ayuda a desarrollar, este es un punto clave en el desarrollo del estilo. Joachim Berent afirma acertadamente:

“Un músico de jazz que ha creado un coro es simultáneamente improvisador, compositor e intérprete.”¹⁴⁵

Esto expresa el rol protagónico que el solo juega en la constitución de la improvisación Jazzística (elemento fundamental de la personalidad del compositor/intérprete de Jazz).

¹⁴³ SCHNEIDER Maria. *Allegresse* [audio]. USA, ArtistShare. 2000. CD

¹⁴⁴ BERNE, Tim. *Open, Coma* [audio]. USA, Screwgun Records. 2002. CD

¹⁴⁵ BERENDT Joachim. *El jazz, su origen y desarrollo* Colombia, Fondo de cultura económica. 1959. 239p.

En él solo y en cualquier desarrollo melódico, el fraseo es una característica significativa del estilo. Entendiéndose por fraseo la cualidad rítmica particular y diferenciadora de concatenar una nota tras de otra. Lo más básico es la acentuación de débil a fuerte, o de fuerte a débil, las frases se articulan generalmente con corchea swing legato, las sincopas anticipaciones y retrasos desde lo rítmico crean la identidad a la hora de frasear en el Jazz. Al respecto Jamey Aebersold sostiene:

“Después de la elección de notas, el fraseo es el elemento más importante cuando se toca jazz. No lo subestime. No cometa el error de decir “Puedo tocar las notas correctas sin perderme, ¿para qué trabajar en el fraseo? Sin un buen fraseo usted no tiene voz de jazz. Es una afirmación categórica, pero cierta. Ponga atención y oiga la diferencia”¹⁴⁶.

4. 9 Arreglo

“Sólo al observador superficial puede parecerle entonces contradictorio que Fletcher Henderson fuese por un lado el primer gran arreglista de la música de jazz que concebía con toda precisión sus arreglos, y que por otro lado existiese en su orquesta una libertad para la improvisación como no la había posiblemente en ninguna otra big band”¹⁴⁷.

Un arreglo en términos estrictos, es desplegar una estructura rítmico-melódica reconocible como tema y variar algunos elementos de este para hacer una versión diferente al original y comienza “(...) en el instante en el que antes de tocar, se conviene en cualquier detalle.”¹⁴⁸

Las variaciones pueden ser melódicas, rítmicas, instrumentales, armónicas, estilísticas, agógicas, de coloratura, nuevas secciones o puentes. En su terea, el arreglador puede desplegar todo su gusto y creatividad para dar su propia voz a la música. Así a través del arreglo, se estructura, coordina y organiza la pieza a

¹⁴⁶AEBERSOLD, J. How to play jazz. New Albany, Sixth edition Jamey Aebersold. 1992. 48p.

¹⁴⁷BERENDT Joachim. El jazz, su origen y desarrollo Colombia, Fondo de cultura económica. 1959. 242p.

¹⁴⁸Ibid. 244p.

interpretar, cuando esto se lleva a cabo, todo el ensamble trabaja coordinadamente para dar vida a la obra.

En ocasiones, el arreglo se entrecruza estrechamente con la composición por dos sencillas razones: en primer lugar porque la idea misma arreglo supone alguna clase de actividad compositiva; en segundo lugar porque los compositores tienden a arreglar sus propias piezas, para así fijar una manera de interpretar. La tradición y la práctica vinculan íntimamente los trabajos de composición y arreglo.

Normalmente se privilegia el valor a la creación, ya sea desde piezas originales o los arreglos. Dentro del estilo la composición de piezas originales es de suma importancia, y los grandes intérpretes, son generalmente también compositores de sus propias obras. Al respecto Jamey Aebersold afirma:

“Pero por sobre todo, no olvide enseñarme cómo hacer mi propia música, para que la música llegue a ser entonces una parte de mí”¹⁴⁹, respecto a la enseñanza del estilo

Un buen arreglo, incorpora libertad, y precisión en medida que es requerido por la pieza, por ende los arreglistas deben conocer el estilo en profundidad, para que todo el entramado simbólico y semántico, funcione coherente a los cánones internos del estilo.

4.10 Contramelodías, contrapunto en el estilo

Las contramelodías o contrapunto en el estilo difieren del concepto tradicional europeo, como especies, cantus firmus, paralelismos, trabajo a cuatro voces o consonancia/ disonancia. En el Jazz el desarrollo melódico y contramelódico tiene un carácter orgánico en su construcción y uso; funcionan como melodías cantables y reconocibles, y están en constante desarrollo (como lo explicado en el ítem melodía). Un patrón fundamental en su construcción es el movimiento de la contramelodía en contraposición con la melodía (y viceversa), es decir, la intensidad

¹⁴⁹AEBERSOLD, Jamey. How to play jazz. New Albany, Sixth edition Jamey Aebersold. 1992. 55p.

del movimiento en una voz que genera menor o mayor reposo en su contraparte. Generalmente las contramelodías se constituyen con notas de la armonía respectiva, tónica, tercera, quinta, séptima; no tienen grandes saltos interválicos, y a veces se desarrollan a través de un motivo rítmico melódico como el *riff*. Muchas veces son secuencias lineales, definidas como GTL¹⁵⁰ (*guide tone lines*). Existe también el concepto de *Background*,¹⁵¹ que es un tipo de contramelodía que se realiza a partir de ciertos procedimientos de construcción.

En los ejemplos el desarrollo más claro se evidencia desde el Jazz Fusión, como en *Butterfly, Thrust*¹⁵² de Herbie Hancock, *Hang gliding, Allegresse*¹⁵³ de Maria Schneider (2000), y *Chevelle, The irrational Numbers*¹⁵⁴, de Drew Gress (2007). Una de las razones es el carácter de escritura más acabada y temas con mayor desarrollo que se observa en los ejemplos. En *Hang gliding* por ejemplo, el uso de contramelodías es vital, en primer lugar porque es una obra para *Big band*, que con esa cantidad de voces y timbres, necesita construir diferentes tramas melódicas en relación al desarrollo estilístico; a su vez la precisión de la escritura permite generar las melodías y contramelodías compuestas para la obra y escritas en la partitura.

4.11 Cierre

Creemos que las características descritas nos ofrecen una definición abierta pero suficiente del Jazz en su expresión histórica, especialmente desde su contemporaneidad. Queremos destacar como la historia del estilo encuentra un hilo conductor, una matriz que amalgama y define el desarrollo de sus elementos, en lo técnico. La idea del Jazz, pese a lo vertiginosa de su historia y lo complejo de su análisis, se cristaliza en la matriz de elementos técnicos descritos. La esencia del fenómeno cultural que estudiamos, sin embargo, nos obliga a renunciar a una pretensión teórica imposible: la constitución de un concepto completo e inalterable. Creemos que el jazz tiene una estructura codificada desde lo técnico, pero creemos

¹⁵⁰ GTL es una técnica de contramelodía de valores largos y notas adyacentes.

¹⁵¹ PEASE, Ted. Arrangement Berklee Press, USA, 1980

¹⁵² HANCOCK Herbie. Thrust [audio]. San Francisco, Columbia Records. 1974. CD

¹⁵³ SCHNEIDER Maria. Allegresse [audio]. USA, ArtistShare. 2000. CD

¹⁵⁴ GRESS Drew. The irrational Numbers [audio]. USA, Koch Records. 2007. CD

también que su historia no es la de una evolución estructurada y codificada *a priori*. Juega un rol protagónico en esta historia la espontaneidad, la libertad y la creación emergente e impredecible; es por ello que no podemos pretender abarcar la naturaleza completa del fenómeno en un simple¹⁵⁵ concepto.

Los elementos constitutivos identificados se revelan desde el discurso sonoro contemporáneo, desde la contingencia y la evolución viva, proyectándose desde allí sobre el pasado y el porvenir del estilo. Es fundamental que nuestro análisis esté situado históricamente para hacer comprensible el lenguaje del Jazz y su desarrollo tanto retrospectivo como proyectivo. Esta comprensión dialéctica es la clave de la configuración responsable de un concepto de Jazz contemporáneo con sentido histórico.

¹⁵⁵Éste "simple", es quizás sólo un eufemismo, pues nuestra definición es precisamente un análisis complejo de los elementos y sus relaciones orgánicas en el estilo y el desarrollo del lenguaje del género.

5. TOTALIDAD

El proyecto fundamental de este trabajo no es exclusivamente de carácter teórico; vamos a plasmar las características identificadas en nuestra definición de Jazz contemporáneo en una obra original.

Mostraremos en el presente capítulo cómo los conceptos pueden “encarnarse” en el proyecto concreto, lo cual nos servirá como nuevo instrumento para aproximarnos y comprender específicamente los elementos y las operaciones orgánicas que desenvuelve el lenguaje del Jazz, esta vez desde el ejemplo práctico.

5.1 En la definición

Para acceder a los conceptos anteriormente descritos comenzaremos por relacionarlos con la reproducción. Este fenómeno nace a principios del siglo XX, pero su desarrollo es vital, creciente y progresivo en nuestra era. Es una técnica en constante desarrollo, que se adapta a los nuevos sistemas de comunicación y necesidades del mundo contemporáneo desde diversas plataformas, medios y redes. Nos interesa visualizar las directrices vinculantes de estos procesos y relacionarlos con el trabajo desde el estilo; es por esto que las piezas desarrolladas reúnen los elementos descritos y se vinculan estructuralmente con la construcción del discurso definido principalmente mediante la reproductibilidad.

Para ser contemporáneas, desde su definición, las obras tienen que vincularse con los elementos y materiales que hemos identificados como modalidades específicas de la construcción musical actual. Las nuevas formas de reproducción son quizás los elementos contemporáneos que más impacto han tenido en la configuración de nuevas modalidades estéticas. La reproducción es uno de los elementos que más hondo ha calado en cuanto a: sonoridad, lenguaje, técnica instrumental, composición en una estilística o configuración de lo contemporáneo. Es adecuado, por ello, comenzar nuestra búsqueda por dicho elemento.

Desde la reproducción se posibilita el fenómeno de la copia (de la pieza que puede ser repetida en innumerables ocasiones sin sufrir alteración), por lo que las obras compuestas son dispuestas en formatos materiales y digitales para la reproducción, como CD y Mp3. Así en primera instancia, y desde su soporte, las piezas son consideradas para su multiplicidad, multiplicación y copia. Esto implica que las obras sean pensadas y dispuestas para la reproducción; y al ser parte de la conciencia creativa del músico contemporáneo, la reproductibilidad impacta el despliegue del discurso desde su configuración inicial y primigenio.

En el ámbito práctico las obras están disponibles en primera instancia en Internet, en el sitio del compositor, www.emiliobascunan.cl y pueden ser oídas y descargadas gratuitamente. También se encuentran en el sitio www.soundcloud.com¹⁵⁶.

La posible exhibición de las obras en formato digital busca trascender el mero “respaldo sonoro”; es un medio que ejemplifica perfectamente las interacciones contemporáneas dinámicas entre autor, obra, espacio público, espacio privado y auditor.

Debemos destacar también que la grabación o registro, fija la obra en un soporte y permite intervenir la mezcla de los diferentes sonidos en trabajo de estudio, pensando la obra de cierta manera apegado al soporte. Esto nos permite básicamente enfatizar o no ciertas sonoridades o planos. Aunque esto parezca corriente, es un procedimiento netamente contemporáneo, que nace conjuntamente a la grabación y refuerzo sonoro en vivo, impensado a principios del siglo XX. Es por esto que el trabajo es dispuesto y diseñado para ser desplegado en estudio. En este sentido, tal y como ocurre en la exhibición de la obra, su disposición como composición grabada y trabajada en estudio no es trivial, porque el propio lenguaje compositivo está dispuesto en función del ulterior trabajo en el estudio de grabación. Si el trabajo fuera netamente acústico, por ejemplo, algunos sonidos serían inaudibles (careciendo de refuerzo sonoro) y por ende ridículos desde el punto de vista de la orquestación tradicional.

¹⁵⁶<https://soundcloud.com/ebc008/sets/jazz-contempor-neo-una>

En el proceso de mezcla de cada pista con la totalidad, es posible manipular los planos, ecualización, efectos y mezclas desde la Batería con sus diferentes partes, hasta todo el ensamble. Así se trabaja, compone y piensa a partir de la acústica que se genera de manera técnica en el estudio de grabación. Los sonidos eólicos del saxofón, por ejemplo, están pensados para ser manipulados desde el software, así como todo el ensamble instrumental, (que pueden equipararse o no), las dinámicas a partir del trabajo de grabación y la manipulación en la mezcla de audio. Los volúmenes de cada instrumento pueden ser manejados artificialmente, extendiendo las posibilidades tímbricas y de color a partir de la ecualización de cualquier momento de la pieza. También efectos como compresores o *reverb* son importantes en la producción y mezcla. Estos elementos no son simples piezas de utilería sonora, pues son fundamentales para el objetivo de la obra, ya que el estudio busca simular el concierto, y por ende la realización estética del disco depende y se realiza desde la técnica de grabación y la producción musical, pensando la simulación en consideración a todas las herramientas en que se dispone en el estudio.

Es por supuesto indispensable realizar tomas con muy buena calidad en el estudio de grabación, aislando lo más posible cada instrumento del otro, ya que el trabajo se plantea como soporte, es vital la calidad con la que debe ser registrado, considerando trabajar con cada pista independiente de la otra en la postproducción. El proyecto se graba el día sábado 8 de junio, del año 2013, en el estudio Alto Roca, el ingeniero es Nicolás Ríos. La Batería y el Contrabajo graban cada cual en cuartos separados y todos los demás en el estudio central, aislando a cada instrumento por paneles acústicos. Todos graban en vivo, en estéreo, sin metrónomo, con audífonos, y son dirigidos por el compositor, ya que los tres estudios están separados por vidrios. Para efectos prácticos y referentes al estilo, el ensamble graba en conjunto, precisamente para fomentar el diálogo y la comunicación, indispensable cuando se trabaja en un ensamble instrumental de Jazz.

Desde la grabación, estéticamente se abren caminos para explorar nuevas posibilidades de trabajo y proyección en el estilo. Desde la composición hasta la reproducción, las técnicas de grabación disponen nuevas condiciones de abordar

estéticamente el Jazz. Los efectos como percusión de llaves, eólicos o cualquier sonido sutil o dinámicamente pequeño, puede ser amplificado y mezclado a través de procedimientos técnicos. La sonoridad en las grabaciones puede ser llevada a límites impensados, configurando verdaderos puntos de vista estilísticos y estéticos a partir del sonido propio del disco, y no ser meras ampliaciones y limpiezas minuciosas. Esto se vuelve paradigmático si incorporamos a la electrónica. El uso estéticamente consciente de la sonoridad a través del estudio no es algo nuevo; en Nueva York, por ejemplo, los estudios *Systems Two Recording Studios* de *Brooklyn* se han posicionado como verdaderos artífices de una sonoridad característica que conforma su propio estilo. Músicos como Guillermo Klein, o Claudia Acuña graban en este estudio con el objetivo de obtener este particular sonido en sus discos. A su vez el productor Jason Olaine es también una figura interesante, en primer lugar porque los discos de Jazz a su cargo tienen el sello de un productor activo, figura que enraíza la postura de una sonoridad y concepto determinado en la concepción sonora del material, y también porque él impregna cierta unidad estética en los proyectos en los que se embarca. Ejemplo de esto son las similitudes y congruencias estilísticas en los discos de Chris Potter, Kurt Rosenwinkell y John Scofield en los que Olaine participa.

Otra característica marcadamente contemporánea, conectada con la reproductibilidad, y una de las claves principales de nuestro desarrollo tanto teórico como práctico es la electrónica. En la práctica la electrónica forma parte del ensamble desde un plano instrumental, desplegando con ella un trabajo en relación a los demás instrumentos, con funciones hacia el contexto general, como cualquier instrumento acústico. El uso de la electrónica se fundamenta en su aparición prominente en el contexto y desarrollo del Jazz (en discos como *Sketches of Spain*¹⁵⁷, o *Electronic Sonata For Souls Loved By Nature*¹⁵⁸).

Una de las características del estilo es el continuo apego a su propia época y temporalidad. Al respecto Joachim Berent plantea:

¹⁵⁷ DAVIS, Miles. *Sketches of Spain* [audio]. Nueva York, CBS. 1960. CD

¹⁵⁸ RUSSEL, George. *Electronic Sonata For Souls Loved By Nature*. [audio]. Noruega, Oslo. Sonja Henie / Niels Onstad, Flying Dutchman label, 1969. CD.

“Toda una generación de jóvenes músicos de jazz ha empezado a descomponer los estilos, y continuará haciéndolo más decisivamente en los años por venir”¹⁵⁹.

La noción de estilo como síntoma, vínculo y apego a su propio tiempo, legitima el uso de la electrónica para nuestro trabajo de ensamble. Esta como fuente y material sonoro, se extrae de grabaciones de los mismos instrumentos utilizados en el ensamble. La razón de esto, radica en el uso de timbres desde la tradición y el cruce de lo acústico con lo electrónico. Si bien esto podría emplearse o realizarse de otra manera como la síntesis, la idea es utilizar la matriz sonora del estilo como fuente para la construcción de la electrónica, generando vínculos entre los recursos. Así, si tomamos muestras acústicas de los instrumentos se crea un enlace, que reúne y articula los recursos técnicos, confiriendo unicidad a la obra desde patrones técnico – constructivos, porque amalgamamos a los recursos técnico- tecnológicos indispensables de la música contemporánea un elemento entrañable ligado al Jazz: el instrumento vivo, es decir, el instrumento interpretado de manera acústica. La labor se efectúa tomando muestras de diferentes gestos y sonoridades en los instrumentos del ensamble, como sonidos eólicos en trompeta y trombón, llaves en saxofones, algunas frases que son usadas en las piezas, para su posterior manipulación en software. (Se especifica más adelante en el capítulo 6).

Si las piezas llegasen a interpretarse en vivo, la electrónica se desplazaría desde el software a utilizar (*Ableton Live 8.3*) y se reproduciría junto a la mezcla total por dos parlantes a modo estéreo. Los instrumentos deberían ser todos amplificados, y el sonidista necesitaría una guía, o ensayar previamente, para hacer una mezcla en vivo acorde a lo precisado en las partituras. Cabe destacar nuevamente que las obras son concebidas para ser grabadas en estudio, pero es posible el formato de concierto, con una ficha técnica especial y manejo acucioso del refuerzo sonoro, mezcla y amplificación.

¹⁵⁹BERENDT Joachim. El jazz, su origen y desarrollo Colombia, Fondo de cultura económica.1959. 94p

Desde el plano técnico instrumental, si bien el tratamiento y uso instrumental es tradicional, las obras incorporan, en pequeñas medidas, técnica instrumental perteneciente a la academia más que a la música popular (por precisión, escuela y cantidad de obras que utilizan estos recursos). Usamos, por ejemplo: percusión de llaves, sonidos de aire (eólicos), *slap*, sonidos de pistones y trabajo de ruidos en la Guitarra eléctrica. Estos elementos en ocasiones también son utilizados en el estilo, con la salvedad de que en este trabajo, se fija la interpretación de estos efectos y sonoridades a través de una notación pentagráfica.

En relación a lo anterior, un aspecto interesante en este trabajo es la precisión y disposición en la escritura y su relación con la interpretación, haciendo de la partitura un vínculo entre técnica y estética. La precisión exacerbada en la partitura para algunos fenómenos, especialmente los relativos a técnica instrumental, no es un factor arraigado a la música popular ni al Jazz desde concepciones más tradicionales; sin embargo es en este proyecto un factor decisivo en el desarrollo conceptual y en la búsqueda de la sonoridad.

El lenguaje utilizado, si nos referimos a lo compositivo e instrumental, es relativo y concerniente a la tradición. Lo que ocurre con la inclusión de diverso material sonoro y tímbrico, es justamente ésta reunión de elementos, que hacen converger al pensamiento para la realización de la obra. Una vez más pensando aunar recursos y elementos para la construcción de concepto y discurso como una confluencia, como ocurre naturalmente en toda la historia de Jazz.

En cuanto a la notación se incorporan a las obras una serie de variables que no se encuentran tipificados ni conceptualizados académicamente desde la escritura tradicional (relacionada al Jazz), más adelante se explicitan gráficamente. En este sentido estos recursos si están presentes en el discurso contemporáneo del género, especialmente en agrupaciones más vanguardistas, podemos encontrarlos en grabaciones como *Junk Magic*¹⁶⁰ o *7 Black Butterflies*.¹⁶¹ Y en muchas otras, donde los

¹⁶⁰ TABORN, Craig. *Junk Magic*. [audio] Usa, Thirsty Ear 2004. CD

¹⁶¹ GRESS, Drew. *7 Black Butterflies* [audio]. Premonition Records, USA. 2005. CD

intérpretes en alguna medida agregan variados “nuevos” recursos a sus interpretaciones. Estos recursos justamente engrosan y manifiestan una postura desde lo estético y técnico en el desarrollo del estilo, y legítimamente evidencian una postura estética en el desarrollo del género y su posible tratamiento o desenvolvimiento posterior, aportando nuevas sonoridades desde lo técnico y espacios desde la composición, pensando el lenguaje como una proyección transversal en el que se entrecruzan corrientes y escuelas. En este sentido si bien desde juicios tradicionales, los recursos nombrados anteriormente no aparecen ni tampoco su notación, en la actualidad afloran vinculados al Jazz, y es justamente en este trabajo donde se ocupa de ellos, estableciendo un vínculo también desde la notación en la partitura.

5.2 Idea

La idea y postura de reunir fenómenos contemporáneos en el desarrollo musical con un estilo, permite constituir una opinión sólida acerca del posible desarrollo de éste. Así este proyecto cobra significado como un síntoma de nuestra época; un síntoma del desarrollo orgánico de un estilo.

Nuestro trabajo, como cualquier trabajo que se atenga a un estilo, nos obliga a comprender y respetar ciertos patrones que determinan que el Jazz se construya como un lenguaje particular y diferente. No basta, sin embargo, con incorporar a estos códigos jazzísticos los elementos propios de nuestra época de cualquier manera para suponer así (superficialmente) establecer la expresión contemporánea del discurso, pues esto no representaría más que una burda actualización, vacía de todo contenido estético; una caricatura del Jazz contemporáneo. La labor es en cambio precisa y concienzuda: es en el uso y desglose reflexivo de los diversos elementos, y en su síntesis orgánica y coherente cuando el discurso, el lenguaje, el estilo reaparece (renace). Ésta es la razón por la cual se desglosan las unidades del estilo, para comprender cuales son los principios técnicos y estéticos que hacen que éste se despliegue desde comienzos de siglo hasta nuestros días, pronosticando posibilidades contemporáneas de desarrollo. A su vez buscamos construir desde lo concreto (la

obra) un ejemplo arquetípico que encarne nuestras conclusiones teóricas y ejecute concretamente los distintos elementos y conceptos encontrados.

5.3 Ensamble

El ensamble instrumental para la interpretación del proyecto, está conformado por; Saxofón alto, Saxofón tenor, dos Trompetas en Bb, Trombón tenor, Guitarra eléctrica, Teclado, Contrabajo, Set de batería y Electrónica.

La Guitarra Eléctrica contará con pedales de sonido, estos son; *Wha-wha*, *Overdrive*, *Delay* y *Distortion*, adicionalmente se agrega el *Moog moogerfooger* MF-105, que es un filtro de resonancia. El Teclado que se usará es un Nord Clavia 2x. El Contrabajo, es amplificado con un micrófono de condensador en la parte superior del puente, como habitualmente se amplifican en el estilo. En cuanto a al Set de Batería es el tradicional con bombo, caja, *hit-hat*, dos *toms* aéreos, *tom* de piso, *raid* y *crush* (opcional), las baquetas a utilizar son; macetas, plumillas y de madera. En este aspecto es el baterista el que decide qué tipo de baquetas de madera utilizar variando su grosor, madera y densidad, ya que en el estilo es usual que cada intérprete utilice el set que más le acomode desde lo técnico y sonoro, y no necesariamente el compositor o líder solicite un modelo o tipo de baqueta tan específico. En términos formales en las indicaciones de las partituras se sugiere un modelo de baquetas, y si es precisado cuando se pasa de plumilla a baqueta o a macetas, tal como ocurre también en la escritura para *Big bands*.

El ensamble permite establecer relaciones parecidas a las de una *Big band*, (orquesta típica de Jazz), y es pertinente su conformación si se trabaja desde la composición establecer éste formato instrumental. Considerando la tradición, la instrumentación está estrechamente relacionada con lo que han sido los instrumentos más destacados en la usanza del estilo. Este ensamble es una reducción de la orquesta típica conformada por 5 Saxofones, 4 Trompetas, 4 Trombones y sección rítmica. En principio la electrónica es el único agente instrumental ajeno desde lo netamente tradicional, pero su incorporación argumentada anteriormente, se debe a la

concepción contemporánea de interpretación del estilo, enfocando la construcción de la idea, además de la coexistencia de este fenómeno desde diversos puntos en el estilo y sus subgéneros en la actualidad, como un agente disponible.

El ensamble se compone por Trompeta 1, Emilio Melo, Trompeta 2, Ignacio Rosello, Saxo alto, David Espinoza, Saxo tenor, Pablo Jara, Trombón, Alejandro Mendoza, Guitarra eléctrica, Sebastián Prado, Teclado, Raimundo Barría, Contrabajo, Rodrigo Espinoza, Batería, Matías Mardones. La dirección y electrónica es realizada por el autor de la presente tesis.

6. DESDE LAS OBRAS

El siguiente capítulo explica y describe los elementos utilizados en la composición de las tres piezas. En ellas desarrollamos el modelo práctico y sonoro que busca plasmar las concepciones teóricas y metodológicas. Como matriz para las tres piezas existen una serie de variables (descritas en el Capítulo 4) correspondientes los patrones y elementos característicos del estilo que se replican de manera estilística en la construcción de las piezas, como melodía, armonía, o instrumentación.

Se asocia al Jazz como un estilo que aúna, incorpora y en cierta medida transforma elementos, manteniendo una matriz característica de componentes que lo identifican en su desarrollo histórico y estilístico. Las decisiones de componentes que provienen de otras perspectivas, abarcan una convivencia de manera orgánica con los elementos propios del estilo. Así en su propio desarrollo histórico hay recursos que en cierta medida, son ajenos a lo estrictamente tradicional, los que se incorporan y configuran el discurso. Luego, surge una pregunta particular al respecto, ¿Cuánto me acerco o alejo de la tradición en las obras?, la respuesta posible se vincula con dos elementos: 1) La relación con los mecanismos propios del estilo, como por ejemplo el carácter melódico, armónico o tímbrico, y su propia evolución y diagnóstico actual, descrito en el capítulo correspondiente. 2) Mi propia visión como compositor respecto uso, orden y configuración de dichos elementos; visión asociada a mi personalidad estética. Una de las diferencias entre este proyecto y los desarrollados en la actualidad en el Jazz de manera genérica, es la incorporación de recursos no tradicionales, precisados en la escritura. Si bien este punto puede ser más acucioso, profundo o acabado desde el punto de vista de la notación, los sistemas o en general, las posibles soluciones desde lo escrito, hemos decidido utilizar en el proyecto el tipo de escritura usado habitualmente en el estilo por su sencillez, consistencia y carácter práctico. El trabajo se relaciona en un comienzo, al de parte general tipo *Real book*, a modo de *head*, para el posterior arreglo y orquestación. Los procedimientos de determinación e indeterminación de lo compuesto y expresado en las partituras, se ajustan a mi propia mirada con el trabajo y el estilo en particular. Así, el estilo posee características que se

relacionan con procedimientos de libertad en la interpretación, que no son abarcados desde el punto de vista del dogma de improvisar, o el valor a la improvisación en sí misma, sino más bien por una riqueza intrínseca propia del estilo, desarrollado y apegado a este. Timbre, solos, e improvisación son ejemplos de lo anterior donde son los intérpretes los que entran sus concepciones con el quehacer del compositor, configurando el resultado final, la música en sí misma.

La idea central es notar y precisar los puntos necesarios para conseguir que se interprete exactamente lo que se pide. Esta precisión no es caprichosa, busca mantener una concepción sonora que debe ser respetada (obviamente puede “expandirse” o relativizarse la notación donde la precisión no sea requerida con tal nivel de acuciosidad, y donde aporte a la pieza desde otro punto de vista). Nuestra intención puede parecer a primera vista paradójica, pues la intención es trabajar y formar nuestra obra desde la precisión que ofrece la partitura, sin abusar, sin embargo, ya que la identidad del estilo se desarrolla desde la libertad interpretativa, aun cuando se trabaje en ensamble y con partituras, como se realiza en *Big bands*. Esta tensión entre improvisación y precisión compositiva no es en verdad paradójica ni incompatible; es una multiplicidad estilística que ha sido trabajada por la tradición desde Duke Ellington hasta Maria Schneider; la idea es simple: el trabajo de composición, interpretación y coordinación de ensamble deben subordinarse a una concepción clara del estilo, y como el estilo propone dentro de sus códigos la libertad e identidad interpretativa, es trabajo fundamental del compositor garantizar los espacios de libertad interpretativa a sus músicos.

6.1 Electrónica

La electrónica como descrito anteriormente, se construye y desprende de los instrumentos utilizados en el ensamble. Para esto se graban los sonidos y luego se manipulan en el software editor de audio.

El software utilizado para la manipulación de las muestras de audio es *Ableton Live 8.3*, las razones por las que se utiliza este programa, radican en que se adapta

perfectamente al proyecto. Este cuenta con una serie de *plugins* (*Audio Effect Rack, Colision, Analog, Electric*), para manipulación y edición de audio, que funcionan tanto en tiempo real como grabaciones, que desde la idea inicial sonora, está relacionado con lo que se buscó a priori como sonoridad y plataforma. Además sirve para interpretar las piezas en vivo, conjunto al ensamble, utilizando dos parlantes y un controlador midi, que también puede ser sincronizado con el programa, empastando a la electrónica con todo el ensamble para la grabación y/o ensayos.

El rack de *audio effect* del *software*, incorpora una serie de variables: filtros, paneos, ecos, *reverbs, delays*, secuenciadores, *flangers*, compresores, limitadores, *loopers, phasers, overdrives, vocoders*. Cada *plugins* puede ser manipulado en sus diferentes variables, y en este caso el trabajo se realiza de manera medianamente intuitiva, interpretando y escuchando cada sonido desde sus diferentes variables para ajustar la que se acerque a lo buscado. El *software* también posee una versión de Max compatible (*Max for Live*), esta versión posee los *Pluggo*, que son una serie de *plugins* diseñados por Cycling74, que son ideales para el trabajo, ya que son fácilmente manipulables y su sonoridad se acerca a la que buscaba antes de comenzar con timbres desde música acusmática, hasta post producción de pop experimental.

Si bien las sonoridades indagadas son referenciales y están en la partitura también de manera referencial, es a través de la manipulación y prueba en el software, cuando se definen los sets para cada pieza, a partir de escuchar los resultados, siempre utilizando los mismos sonidos como punto de partida. La decisión de trabajar con este *software*, nace a partir del trabajo con diversas plataformas, y la no concordancia de resultados estéticos con los necesarios para el proyecto a partir de múltiples pruebas. Una vez que comencé a trabajar con *Ableton live*, vislumbré el potencial y relación con lo buscado para el proyecto.

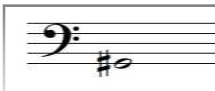
El banco de sonidos, o llamado *set live* para cada tema, es creado exclusivamente para este proyecto, y para cada pieza en particular, estableciendo que las obras compuestas, son pensadas para ser interpretadas por el compositor, o intérpretes que tengan dicho material, no así excluyendo otras interpretaciones, si es

que se quisieran hacer, con bancos de sonidos propios. En el Jazz es habitual que los compositores interpreten y/o dirijan sus obras, y en este caso acontece así.

El plan de grabación, incorpora grabaciones de Trompeta, Trombón y Saxofón alto, además de elementos del Set de batería. La idea es grabar parte del material temático y utilizar el mismo en las tres piezas. Así el procedimiento es, en la composición se establecen ideas, se extrapolan estas, para construirlas con la electrónica, así se compone utilizando el mismo material en las tres piezas.

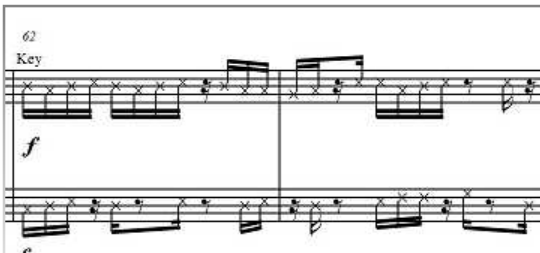
Los componentes a grabar son;

a- Nota G# baja en Trombón, para construir pedal.



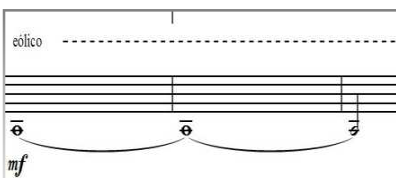
Ej. 2. Nota pedal Trombón

b- Sonidos de llave y pistones, con la rítmica descrita y variaciones.



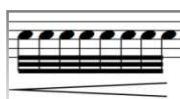
Ej. 3. Sonidos de llaves

c- Sonidos eólicos Trombón, Trompeta, saxofones. Eólicos con boquilla



Ej. 4. Eólicos Trombón

- d- Sonidos extraídos de golpes de dedos y uñas en la campana del Trombón.
- e- Grabaciones de la Batería por separado, (plumillas, baquetas). Se graban, toms, platos, caja y bombo.
- f- Caja (batería).



Ej. 5. Caja Batería, *crescendo*.

- g- Notas largas por separado en la trompeta, en las primeras dos octavas.

- h- Figura trompeta.



Ej. 6. Figura Trompeta.

En cuanto a la escritura, esta se realiza en software de notación, la electrónica es incorporada con signos gráficos referenciales, asociando los ejes a altura y tiempo, identificando cada sonido con un número. La razón de esta determinación, radica en plantar un sistema escrito referencial, simple e interpretable de manera práctica, sin complicar ni entorpecer la interpretación, la idea es priorizar la sonoridad y no un sistema de notación que si bien puede ser interesante no es práctico. No se crea un sistema gráfico por que básicamente la electrónica funciona con mayor libertad y no requiere un sistema exacto, esto fue planteado a priori.

En este sentido la electrónica posee mayor libertad que los demás instrumentos, ya que se detonan los sonidos desde un controlador, y no necesita una parte a modo tradicional, como la utilizada en la Trompeta 1 por ejemplo. Cuando es necesario en algunos puntos (donde se requiere altura y rítmica específica) también es

incorporada la notación tradicional. El tratamiento de cada sonido, se puede ver en el anexo 1.

Ya desde una cuestión práctica la electrónica fue incorporada posteriormente al disco. Si bien en los ensayos estaba presente para coordinar y probar la sonoridad, el formato de estudio permite un mayor manejo y acuciosidad respecto a los resultados y esa es la razón para su incorporación en el trabajo de postproducción, insistiendo también acá en un sistema de notación referencial, asignando números a cada sonido.

6.2 2D

Esta obra se genera a partir de un material temático, para ser utilizado sobre ritmos, articulaciones, efectos y gestos. Para la construcción de esta pieza, se utilizó un mapa temporal en papel milimetrado para establecer la forma y secciones a priori, esta determinación se toma ya que la forma y el desarrollo de cada sección es planteado preliminarmente a la escritura de la obra, tal como ocurre en la planificación de un arreglo en el estilo, planteado por Dick Lowell y Ken Pullig¹⁶², donde antes de escribir el arreglo, se planifican ciertos puntos estratégicos.

Material temático

En la obra se define el material temático, pensando en establecer elementos que sean transversales en la construcción de toda la serie de piezas, se eligen unidades que en cierta medida están presentes en el Jazz, asociados a los instrumentos disponibles en el ensamble, a la vez se vinculen con trabajos realizados en el estilo desde diversas corrientes. Si nos referimos a trabajos que pueden referenciar o influir directamente desde el concepto de sonoridad y material, podemos mencionar a: *7 Black Butterflies*¹⁶³, del contrabajista Drew Gress, *The future of the past*¹⁶⁴, de Satoko

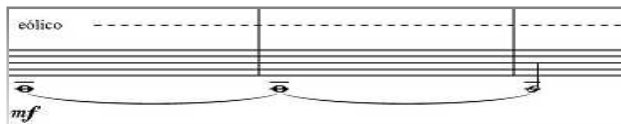
¹⁶²LOWELL D. PULLIG K. Arranging for Large Jazz Ensemble.USA,Berklee Press. 2003.

¹⁶³ GRESS, Drew. 7 Black Butterflies [audio].Premonition Records, USA. 2005. CD

¹⁶⁴ FUJII, Sakoto. The future of the past.[audio]. Enja Avatar Studio, NYC 2001. CD

Fujii orchestra, *Eugene*¹⁶⁵ de Anthony Braxton, o *Goodbye swingtime*¹⁶⁶ de Matthew Herbert *Big band*. A la vez no puedo dejar de mencionar nombres como Albert Ayler, Eric Dolphy, John Coltrane, Dave Douglas, Tim berne, Evan Parker, Ikue Mori, como referencias para la realización de este trabajo. El material temático para 2D es el siguiente.

- 1- Eólico notas largas. Se trabaja duración, intensidad, distribución de estas



Ej. 7. Eólicos.

- 2- Sonido de llave, saxofones. Se enfatiza en acentos, *windows*¹⁶⁷, aceleración, desaceleración y dinámica, los sonidos de llave trabajan la dinámica desde *p* a *ff*, con crescendo



Ej. 8. *Crescendo* percusión de llaves.

- 3- Piano. Los grupos de notas se interpretan con glissando ascendente.



Ej. 9 *Glissando clusters* Piano.

¹⁶⁵ BRAXTON, Aantonhy. Eugene, [audio].Black Saint, 1989. CD

¹⁶⁶ HERBERT, Mathew. Goodbye swingtime [audio].Accidental Records UK. 2003. CD

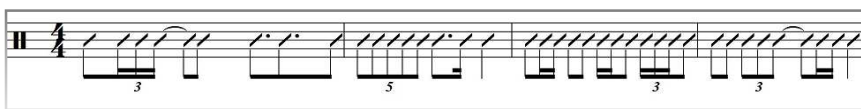
¹⁶⁷ El concepto de *windows* (ventana), se asocia a escoger fracciones o fragmentos de un patrón o célula establecida y mostrar solo esta fracción en el espacio establecido, para su posterior aparición.

4- Sforzando *p*, crescendo



Ej. 10. Brass *Sfz p*, crescendo.

5- El patrón rítmico de batería es el siguiente.



Ej. 11. Patrón rítmico batería.

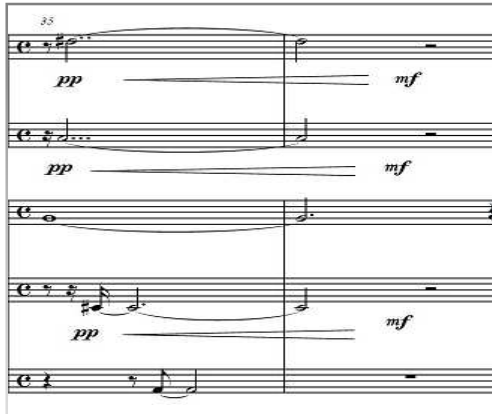
6- Electrónica. Se identifica el material en el punto anterior

7- Gestos melódicos, contraer, expandir, transponer, armonizar, duplicar, dividir entre instrumentos.



Ej. 12. Gestos melódicos Saxo tenor.

8- Cascadas Trombón, trompetas, saxofones, densidad, ritmo de aparición, articulaciones, registros, volúmenes,



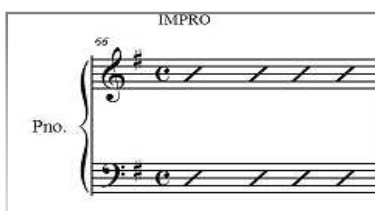
Ej. 13. Cascadas. El término tiene relación a la aparición en cadena y de manera individual de las diversas notas

9- Figura rítmica interpretada por el saxofón tenor.



Ej. 14. Figura rítmica interpretada por el saxofón tenor.

10- Improvisación Piano, concebida como material.

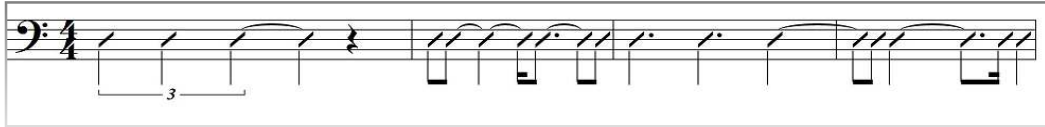


Ej. 15. Improvisación piano

11- Patrones rítmico Contrabajo.



Ej. 16 Patrón rítmico básico Contrabajo



Ej. 17. Patrón rítmico 2 Contrabajo

Descripción

Se realizará la descripción y análisis de cada obra para establecer puntos de comparación, y explicar algunos ítems que me parecen relevantes.

La forma es: **INTRO** **A** **B** **SOLO** **A'** **A''**. En este punto encontramos una variante a lo usualmente arraigado a la tradición, donde no se repite el *head* en la primera exposición y si en la segunda.

El sistema armónico se construye a partir del Contrabajo, acorde y tensiones, los sistemas utilizados son mayor y menor armónico, incorporando dominantes sustitutos, intercambios modales, pedales y técnicas utilizadas comúnmente en el Jazz.

El tema parte con $\text{♩} = 84 \text{ aprox.}$, es decir puede variar mínimamente la velocidad en la introducción, con un pedal en G#7, que funciona como dominante sustituto de D7, mientras el *head* se encuentra en G mayor. La sección B, utiliza la tonalidad de G menor como intercambio modal, estableciendo una larga secuencia de acordes con dominantes secundarios, intercambios modales y sustituciones tritónicas. El solo se ejecuta en el segundo grado (dorico) como pedal, para volver a exponer la primera vez con la armonía original y luego rearmonizado.

Secuencia armónica de la pieza.

INTRO

A

Pedal G# Gmaj7 /Em7/EbMaj7/A7 /FMaj7
 V/V I VI VI m V/V VII Maj7

B

Gm EbMaj7/A° BbMaj7/Am FMaj7/G/ F#m7b5 Fm6/CMaj7 Cm7/ Dm7b5 B°7
 /Gm7EbMaj7/ Am7 Ebm7/ C7 Bb EMaj7/ B7#11 Ebm7/ Ab7 GMaj7/ Am7 D7 DbMaj7/
 Gm7 F#m7b5/ Bm7 Em Eb7#11/ Ab7 Db7 G7/ Bbm7/ A° G#m7/ Am F#m Am

SOLO

Am ped

II

A'

Gmaj7 /Em7/EbMaj7/A7 /FMaj7

A''

F#mAm7Em7 A7#11 FMaj7

G E Eb C

En relación a la reexposición del *head* rearmonizado, los acordes originales entre paréntesis, son intercambiados por aquellos que forman acordes híbridos, es decir, contienen mínimo una nota del acorde y coloraturas. Así por ejemplo F#m7, contiene las notas F#, A, C#, y E, y corresponden a las coloraturas, 9, 11# y 13 de GMaj7 acorde original dejando a F# como nota del acorde, lo mismo ocurre en Am7/E. El caso de Em/Eb es diferente, el acorde original EbMaj7, es reemplazado por Eb7b9,b13, este a su vez es la sustitución tritónica del acorde que le precede (A7#11)

(GMaj7)	Em7		EbMaj7)
F#m7/G	Am7/E	Am/E	Em/E ^b

Ej. 18. Rearmonización del head, los acordes superiores corresponden a los originales y los números a los grados también de los acordes originales.

La introducción se inicia con un pedal en la electrónica en G#, para establecer en cierta medida la función de dominante secundario, (tema en G). Para la configuración del acorde dominante se utilizan los parciales de la serie armónica (marcados en gris), utilizando los parciales que construyen el acorde de G#7, 9.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Fund.	8 ^a	5 ^a	8 ^a	3M	5	7m	3m	9	6m	6M	5 ^a
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
6m	7m	7M	8 ^a	9 ^a	9#	3m	3M	11 ^a	11#	11 ^a	5 ^a

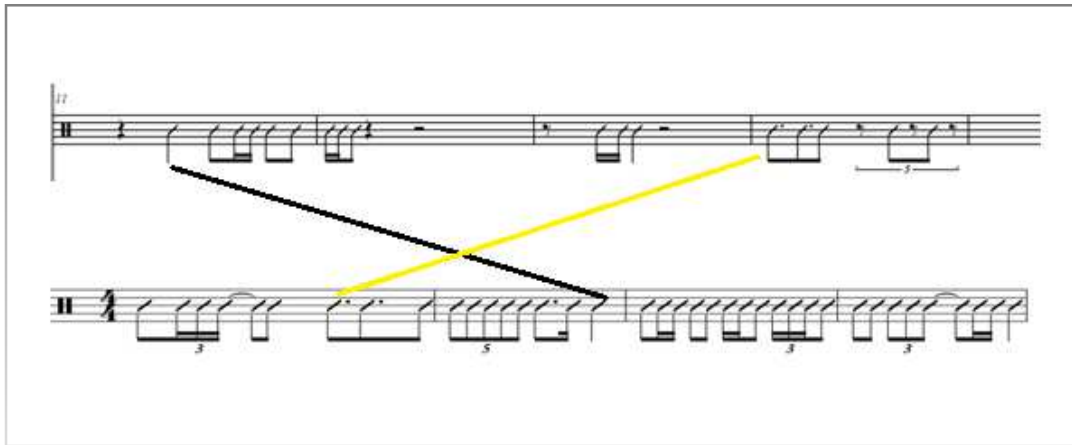
Notas eólicas largas en el Saxo tenor, Contrabajo y Batería aparecen como *windows*, es decir mostrando porciones pequeñas de menor a mayor tamaño de los patrones definidos anteriormente, en el compás 17 se aprecia en el Contrabajo como ya comienza a configurarse el patrón rítmico.

Ej. 20. Patrón rítmico Contrabajo.



Ej. 21. *Windows* patrón rítmico Contrabajo compás 17.

En la Batería ocurre algo similar, en el compás 11. El patrón es el que se ubica en el sistema inferior, y las líneas indican que trozo se está mostrando, interpretando trozos del patrón original.



Ej.

19. *Windows*, la imagen inferior es el patrón original.

El Piano utiliza los acordes de arpeggio ascendente, mientras la percusión de llaves en el Saxofón tenor interactúa con la densidad rítmica de la electrónica. En el compás 17, aparece un gesto que está presente a lo largo de toda la pieza (Ej. 20) y que es parte también del material temático, cuando aparece este gesto, Contrabajo y Batería comienzan a estructurar sus patrones rítmicos respectivos, y la sección rítmica comienza a marcar la pulsación.



Ej. 20. Crescendo *sfz p*.

La sección A se presenta en el compás 27, luego de un cambio de pulso a $\text{♩} = 108$ con Trompeta 1 interpretando la melodía sin reexposición, luego en los compases 35 al 38 se desencadenan las cascadas de notas, precedidas por un movimiento anterior parecido, pero no en todas las voces, siempre relacionadas con la construcción de la armonía, en el caso del primer acorde se forma A7#11,13 y el segundo, FMaj7, 9,13

A7#11,13 FMaj7, 9,13

The musical score shows five staves. The top staff is the melody for Trompete 1. The first two measures (measures 27 and 28) are in 4/4 time and feature a melodic line starting with a *pp* dynamic, moving to *mf*. The last two measures (measures 35 and 36) are in 7/8 and 15/8 time, respectively, and feature a melodic line starting with a *f* dynamic, moving to *mf*. The bottom three staves provide harmonic support with various dynamics including *pp*, *mf*, and *f*.

Ej. 21. Cascadas de notas, relacionadas a la clave americana

La estructura rítmica de la sección A, se compone de tres compases de 4/4 y uno de 7/8, que se asocian como dos compases de 4/4 y uno de 15/8, tal como ocurre en muchísimos temas de Chris Potter, como *Megalopolis*¹⁶⁸, Dave Holland también trabaja esta idea entre cuartos y octavos, especialmente en sus discos *Prime directive*¹⁶⁹ (2000), y *Points of view*¹⁷⁰(2000). El pulso es 108, y la batería tiene la indicación de marcha, es decir comienza con el patrón, articulando un pulso establecido y constante.

¹⁶⁸ POTTER, Chris. *Traveling Mercies* [audio]. New York, Universal Distribution. 2002. CD

¹⁶⁹ HOLLAND, Dave. *Prime directive*. [audio]. New York, Ecm Records, 2000. CD

¹⁷⁰ *Ibid.* *Points of view* [audio]. New York, Ecm Records. 2000. CD

La sección B, establece una pulsación constante que se vuelve cada vez menos continua y contrasta con la cifra 5/4 y 6/4 que permanece estable como ciclo, variando la acentuación del compás. Así desde el compás 39, la asociación es: 3+2, 3+3, 2+3, 3+3, 2+, 2+ 4, 3+ 2, 4+2 3+2. Estableciendo naturalmente 1 a la negra, 2 a la blanca, 3 blanca con punto y 4 a la redonda. Esto interpretado por la sección rítmica en corchea swing.

The image shows a musical score for a bass line and a drum line. The bass line is written in a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 5/4. The drum line is written in a single staff with a time signature of 5/4. The bass line consists of six measures, each with a different rhythmic pattern: 3+2, 3+3, 2+3, 3+3, 2+3, and 2+4. The drum line consists of six measures, each with a different rhythmic pattern: 3+2, 3+3, 2+3, 3+3, 2+3, and 2+4.

Ej. 22. Sección B, Contrabajo y Batería.

A la vez, los instrumentos de viento, crean una especie de soporte armónico con las notas que se entrecruzan, y tejen el entramado armónico relacionando notas comunes entre los acordes y sus tensiones disponibles.

The image shows a musical score for a complex harmonic structure. The score is written in a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 5/4. The score consists of eight measures, each with a different chord: A 7, Bb Maj7, A m, F Maj7/G, F#m7b5, F m6, C Maj7, and C m7. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (mf, mp).

Ej. 23. El entramado armónico se supedita a la armonía, muchas veces las notas son comunes a dos o más acordes.

En el compás 45, aparece la figura de tresillo *sfz*, con la variante de *crescendo* y luego *diminuendo*.

Ej. 24 *sfz*, *crescendo* y *diminuendo*

En el compás 51 y 55, nuevamente aparecen nuevamente las figuras de tresillo, variando duraciones ej. 28, y dinámicas ej. 29 respectivamente.

Ej. 28. Figuras tresillo, variando duraciones

Ej. 29. Figuras tresillo, variando intensidad

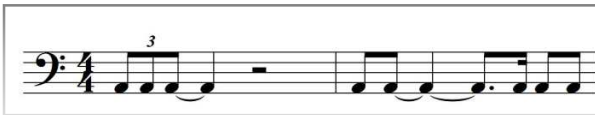
Ya en el compás 60, las Trompetas aparecen con figuras disímiles una de la otra con corcheas, tresillos, cuartinas, quintillos y seisillos, creando una textura que se empalma con el bajo interpretado por Contrabajo y Trombón, a la vez se suma a los sonidos de llaves que interpretan los Saxofones.

Ej. 30. Trompetas, figuras de corcheas, tresillos, cuartinas, quintillos y seisillos.

Ej.31. Sonidos de llaves saxofones.

En el compás 66, el solo de Piano en 4/4, se interpreta con los patrones de Contrabajo y Batería, la problemática que surge es que patrones no tienen swing. La idea es que en él solo se entrecrucen lo rítmico del swing, con lo escrito. Para esto la sección rítmica debe trabajar la coherencia entre algo rígido como un patrón rítmico, y el swing, condición intrínseca del Jazz.

En él solo, el tópico a trabajar es el concepto de densidad en el compás 73, y luego la extensión, compás 84. Comprendiendo densidad rítmica como el cumulo de eventos reunidos en menor espacio, que otro menos denso. El solo también es permeado por la electrónica con apariciones conjuntamente a la sección rítmica.



Ej. 25. Patrón de Contrabajo.



Ej. 33. Patrón de Contrabajo, extendido al doble.



Ej.34. Patrón de Contrabajo, comprimido al doble

En el compás 66, el Piano, improvisa sobre una armonía modal en Am, sugerida

Ej. 35. Improvisación Piano, Am.

Las cascadas, (aparición en cadena de diferentes instrumentos) de los compases 83 y 96, son interpretadas por Trompetas 1,2 y Trombón.

The image shows two musical staves for measures 83 and 96. In measure 83, the first staff (Trompa 1) has a dynamic marking of *mp*. In measure 96, the first staff (Trompa 1) has a dynamic marking of *mf*. The second and third staves show the cascading entries of Trompa 2 and Trombón, with dynamic markings of *mp* and *mf* respectively.

Ej.36. Cascadas

En el compás 96, la figura de Guitarra eléctrica es la misma que aparece en el 23 en el Saxo tenor, y antes de reexponer la sección A en el compás 102, aparecen percusiones de llaves en los Saxofones, enlazando ambas sesiones, ya que se prolongan hasta el tercer compás de la re exposición de manera muy sutil.

The image shows a musical staff for measure 96, featuring a guitar figure with a dynamic marking of *mf*. The figure consists of a series of eighth notes and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the middle.

Ej.37. Figura Guitarra eléctrica

The image shows a musical score for measures 102, labeled 'A'. It features three staves: A. Sax., T. Sax., and B♭ Tpt. 1. The A. Sax. and T. Sax. staves show a complex rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf*. The B♭ Tpt. 1 staff shows a simpler rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf*. The key signature is G major, and the chord is G Maj7.

Ej.38. Reexposición con enlace de secciones por percusión de llaves.

La reexposición del tema, aparece en el compás 102, y repite rearmonizado, ya explicado al comienzo del análisis. Cuando termina la reexposición, comienza el término de la pieza, con percusión de llaves, eólicos, y una rítmica marcando el pulso, parecido a lo que ocurre en la introducción, a modo de *outro*, así termina con un descenso del volumen a modo de *diminuendo* en Trompeta 1, 2 y Trombón, la percusión de llaves termina junto a la Batería que interpreta golpes de platillos y electrónica.

6.3 Minipax

La forma se constituye a partir de cuatro secciones, el tema se presenta al comienzo y cierre de la pieza. **INTRO** **A** **B** **SOLO** **C** **A**

El *head* inicia con plumillas interpretando un patrón ♩=72 en Batería, el Contrabajo ejecuta un pedal en G, de negras con punto, que se contrapone a 4/4 interpretado en la Batería, creando esta dualidad entre 4/4 y 9/8 interno (tres negras con punto), que coexiste en los primeros nueve compases ya que se encuentran como ciclo cada nueve compases de 4/4, hasta el cambio de sección. La electrónica realiza un pedal con frecuencias agudas y se suman dos sonidos disimiles entre si.



Ej.39. Patrón de Contrabajo

La sección A, comienza con la exposición de la melodía en Trompeta 1 y el acompañamiento armónico de Piano, Contrabajo y Batería, más intervenciones en electrónica en frecuencias agudas, extraídas de sonidos eólicos. En la repetición se armoniza a cinco voces duplicando la melodía con la Guitarra eléctrica. Las técnicas de armonización se desprenden del tratamiento convencional a cuatro voces. El análisis melódico, incorpora conceptos específicos como anticipación, escala, acorde, estos

conceptos están contenidos en los libros *Harmony*¹⁷¹, y son usuales en la armonización a cuatro o cinco voces dentro del Jazz, se analizarán a continuación, explicando a grandes rasgos, si el lector necesita más información ruego consulte al texto aludido.

La Guitarra eléctrica dobla el *head* interpretado por el Saxo alto. La técnica DI, (directo), armoniza a todas las voces por medio de un movimiento interválico, en este caso 3m. El acorde Q (cuartal), se compone apilaciones de 4J, pudiendo existir entre las voces un intervalo de 3, en este caso 3m. El trabajo de HI-LOW, se realiza sobre la base de tensión resolución, en este caso desde en BmMaj7, de 9-1, y de 11# a 3, este último como excepción, pensando en un acorde mayor.

The image shows a musical score for five staves, likely representing different voices or instruments. The score is divided into three sections by vertical yellow lines. The first section is labeled 'DI (3m)' and shows a melodic line with a triplet of eighth notes. The second section is labeled 'Q' and shows a chord structure with a triplet of eighth notes. The third section is labeled 'HI-LOW 11#-3m' and shows a melodic line with a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings 'mf' and chord symbols 'F m 7', 'E b 7 sus 4', and 'B m M a j 7'. The staves are numbered 16 at the beginning of each line.

Ej.40. Head armonizado.

¹⁷¹NETTLES Barry. Harmony I, II, III, IV.USA, Berklee collage of music.1987

En el ej. 41, NC, (*no chord*), armoniza a cuatro voces cerrado, con las notas del acorde, reemplazando en la soprano por la más cercana, en este caso, Ab, es reemplazado por B. El ejemplo S, corresponde a notas cortas que estén en la escala, (partiendo por la soprano), en este caso Bb en GmMaj7. Se armoniza con 3m, entre las voces, estableciendo una armonía dominante por que se forman dos tritonos. ANT, (anticipación), justamente adelanta la armonización, en el cuarto tiempo, se armoniza pensando en CMaj7, acorde que precede.

The image shows a musical score for five staves. The first staff is the vocal line, and the others are accompaniment. The score is divided into three measures. The first measure is labeled 'Gm Maj7' and contains a yellow box labeled 'NC' (No Chord) and another labeled 'S' (Short notes). The second measure is labeled 'Bm7' and contains a yellow box labeled 'DI (2M)' (Diagonal Interval, 2nd Measure) and another labeled 'ANT' (Anticipation). The third measure is labeled 'CMaj7'. The score includes various musical notations such as triplets (3), intervals (3m), and fingerings (7M, 5, 1, 3M). The techniques NC, S, DI, and ANT are highlighted with yellow boxes.

Ej.41. Técnicas de armonización, NC, S, DI, ANT.

La sección B, arranca con el *ride* doblando la velocidad, recurso muy utilizado en el estilo, Piano estableciendo la armonía con acordes, y los demás instrumentos

instaurando una especie de puntillismo¹⁷², apareciendo con pequeñas notas o efectos. La electrónica se incorpora en la misma línea desde lo percusivo, a partir de cuatro sets; a) sonidos de boquilla, b) eólicos Trombón, c) eólicos Trompeta, y d) sonidos extraídos de golpes de dedos y uñas en la campana del Trombón.

Los compases se asocian en tres de 4/4 más uno de ¾ en toda la sección. Los efectos y sonidos que aparecen en los bronces son: glissandos, eólicos, frullatos, sonidos de pistones, sforzatos, y percusión de llaves. Cuando se hace la grabación estos sonidos quedan registrados, pero en vivo algunos no tienen el volumen necesario para oírse, por lo que en la mezcla se balancean, en relación a la tradición, esta sección se aparta de lo convencional en el estilo, como idea persiste la de generar una atmósfera donde la trama y textura se constituya a partir de pequeñas intervenciones por parte de los instrumentos. El *walking* del Contrabajo y la corchea swing establecen un nexo y arraigo con la tradición.

Siempre en las tres piezas, Piano como Guitarra eléctrica, cuando cumplen un rol armónico incorporado a la sección rítmica, pueden variar la rítmica que aparece escrita, la notación achurada indica que el intérprete debe acompañar, con la armonía indicada.



Ej. 42. La guitarra eléctrica, interpreta los acordes de la clave americana, con la armonía correspondiente.

El solo de Saxo alto, compás 50, con pedal armónico en Contrabajo y Piano en Fm, se desarrolla en una primera instancia *on cue*, conjuntamente a la electrónica. Luego en el solo de Saxo tenor aparece una serie de acordes que son apoyados por la electrónica en la tercera repetición, los acordes son construidos con las notas

¹⁷²SMITH Reginald. La nueva música, el movimiento avant – garde a partir de 1945. Bueno Aires, Ricordi Americana. 1987... El termino puntillismo deriva del estilo de pintura impresionista impresionista iniciado por Georges Seurat en 1880.....La palabra puntillismo describe muy bien su método de pintura consistente en conjuntos de de puntos de colotes primarios que el ojo es capaz de juntar en formas figurativas y colores secundarios y terciarios.23p.

interpretadas en Trompeta, a modo de *sampler*, modificado en *Ableton Live*, (Ver anexo I), además en el acompañamiento se suma la Guitarra eléctrica.

La sección C, surge como una transición, en esta se genera más espacio y menor cantidad de sonidos escritos. Se forman relaciones a partir de una frase que se troca en diferentes instrumentos.



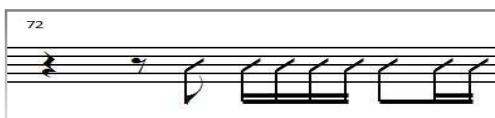
Ej. 43. Compás 68, la Trompeta 2 interpreta la figura.



Ej. 44. Figura de Trompeta, doblada rítmicamente por la batería.



Ej. 45. Figura Trompeta 1, compás 72.



Ej. 46. Figura Trompeta 1, doblada por la Batería

En el compás 78, la Electrónica como *sampler* interpreta la frase del compás 68 de la Trompeta 1.



Ej. 47. Frase interpretada por la electrónica, compás 78, igual a la del compás 68 Trompeta 1

En el compás 74, Guitarra eléctrica, interpreta la misma figura que aparece en el piano desde el compas 66,



Ej. 48. Compás 74 Guitarra eléctrica, misma rítmica que 66 de Piano



Ej. 49. Compás 66 Piano, misma rítmica que 74 de Guitarra eléctrica.

El Contrabajo interpreta un pedal rítmico que se modifica levemente en la sección



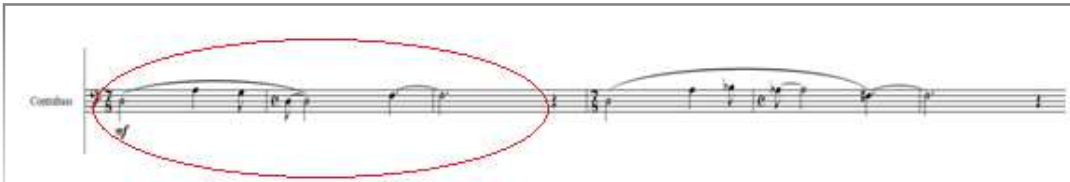
Ej. 50. Pedal Contrabajo

En el compás 84, se re expone la melodía volviendo a A, armonizando la repetición al igual que en la primera exposición. La pieza termina con acordes en bloque marcando en diferentes tiempos con compases de 5/8, 7/8, y 3/8, con un calderón al final, donde también participa la electrónica, y cierra con una nota sola en el Contrabajo.

6.4 Pieza 4

La forma se compone de cuatro grandes secciones, seguidas una de la otra y desde el concepto tradicional de forma escapa a esquemas más usuales en la tradición, al no repetir el tema después del solo. La forma es **INTRO** **A** **B** **SOLO** **C** **D**

La pieza comienza con Contrabajo y Trombón unísono, haciendo referencia a la melodía que interpretará en A el Saxo tenor

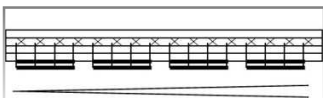


Ej. 51. Unísono Trombón y Contrabajo



Ej. 26. Melodía sección A, Saxo tenor

El Saxo tenor realiza sonidos eólicos, que se relacionarán con la electrónica, que interpreta también eólicos pero procesados. El inicio a la sección A, lo referencia la figura de Batería, marcando un crescendo en la caja con figuras de semicorcheas en el compás anterior



Ej. 52. Crescendo caja de Batería referenciando el inicio de la sección

La melodía se presenta, comenzando A, y una segunda voz interpretada por la Trompeta 2, en Dm dorio, aparece en el compás 14.

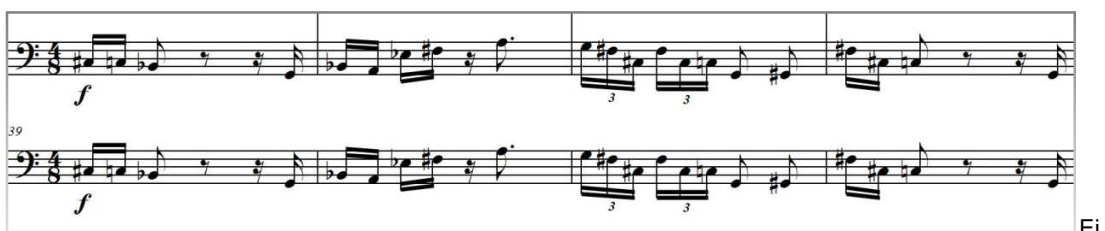


Ej. 53. Melodía en Dm dorio, los números corresponden los grados de la escala.

La métrica se compone de un compás de 7/8, y dos de 4/4, repitiendo la misma estructura. En el compás 17, aparece una pequeña referencia a lo que ocurrirá en B, doblando mano izquierda del Piano la línea del Contrabajo.

En el compás 23 Trompeta 2, Trombón y Guitarra eléctrica tocan unísono a la octava una frase, quebrando la estructura métrica anterior, incorporando la cifra de $\frac{3}{4}$, en el final de esta aparece el acorde de AMaj7#11, interpretado por la electrónica en *sampler* de trompeta, para cerrar la sección con el bloque de bronce armonizando la melodía cerrando con un calderón.

La siguiente sección (B), comienza con Piano (mano izquierda) y Contrabajo interpretando la línea de bajo en 4/8, corchea a 160, idea parecida ocurre en el tema *Rhinoceros*¹⁷³. En el compás 45, ej. 52, Saxo alto y Trompetas, crean líneas melódicas que se contraponen al patrón del bajo, así conviven dos patrones claramente definidos.



Ej.

54. Mano izquierda Piano dobla al Contrabajo.

¹⁷³ GRESS, Drew. 7 Black Butterflies [audio]. USA, Premonition Records. 2005, CD

Gm7 Bb
 (CM Gm DbM Bdim Bm7b5)
mf
mf
mf

Ej. 55. Las triadas que se forman en la armonización a tres voces están indicadas entre paréntesis, en el caso de Bm7b5, se utiliza el mismo concepto pero a cuatro voces.

En el compás 51, Trombón y Piano (mano izquierda) realizan una contramelodía que termina en un *tutti* de la línea de bajo, que se interpreta dos veces, utilizándolo con *vamp* para que la batería realice *fills*. Los recuadros enmarcados en negro interpretan la figura en los bajos, Trombón y Piano (mano izquierda) Contrabajo, mientras que los rojos la interpretan al unísono en las octavas superiores, Trompeta 1, Guitarra, Piano (mano derecha). Ej. 56.

Gm Bb
mf
mf
mf
mf
mf
mf
 vamp

Ej. 56. Tutti línea de bajo.

Luego, en el compás 63 se interpreta la sección de solo Electrónica + Piano, la indicación *N.C Walking, (no chord walking)* indica que el contrabajista debe realizar un *walking*, sin armonía definida en la clave americana, respetando la cifra 4/4. La sección dura aproximadamente un minuto y se pasa a la siguiente con una señal del director. La electrónica se suma al solo en toda la sección, utilizando una serie de seis parches (*set live*) manipulables en tiempo real. Cuando se pasa al solo de Guitarra eléctrica se realiza el mismo procedimiento con el *walking* de Contrabajo y *on cue*, posteriormente aparecen los acordes *clusters* a cinco voces, ej. 54, para justamente indeterminar la sensación armónica.



Ej. 57. Clusters a cinco voces.

En el compás 77, sección D aparece la simbología, ej. 58, que indica que deben interpretarse notas cortas a elección. La idea de esta sección es crear a partir de grupos de notas indeterminadas una textura que sea complementada por el *N. C walking* y el acompañamiento de la Batería, lo interesante es como nuevamente surge esta indeterminación armónica, pudiendo incluso los intérpretes no respetar la rítmica escrita, eso sí mantener duraciones cortas, para crear la textura deseada, a partir de de pequeñas intervenciones. En la escritura no se incorporan silencios para establecer el carácter proporcional en la interpretación, generando un quiebre con una notación e interpretación estricta y tradicional desde el punto de vista rítmico.

Ej. 58. Notas cortas a elección de los intérpretes

La sección D, se funde con las texturas interpretadas por los grupos de notas cortas, pasando a una línea unísono de Contrabajo y Trombón que se mantiene estable hasta el final de la pieza. En el compás 96, Trompeta 1 interpreta una nota pivote que se mantiene como *top voicing*, con la serie de acordes CMaj7#11, Am7/C, Gm7/C, Bb+/C y Dm7/C, que es armonizada posteriormente.

Ej.

59. La nota pivote, C, actúa como tónica en CMaj7#11, 3m de Am. 11 de Gm, 9 de Bb+ y 7m de Dm.

El tema finaliza repitiendo la nota pivote armonizada, hasta que la línea de bajo que es preponderante, es armonizada por todo el ensamble a modo de conclusión con calderón y *rallentando*.

7. CONCLUSIONES

La idea del Jazz, como fenómeno definido por la libertad, individualidad y creación, es altamente esquiva a conceptualizaciones definitivas... no puede aspirarse a una enumeración de características que defina el Jazz para siempre, "Ningún capítulo final puede ser escrito sobre el jazz con toda seguridad."¹⁷⁴ Nuestro ejercicio teórico, sin embargo, no es vano, pues nuestra caracterización del Jazz es dialéctica, es decir, busca dar cuenta de un proceso orgánico estructurado desde el devenir histórico. Aun cuando con toda seguridad el Jazz evolucionará impredeciblemente, podemos comprender su desarrollo y su relación particular con su tiempo como un proceso estético intencional. Comprender el desarrollo del Jazz no es reducirlo a una fórmula, sino percatarnos como un estilo se deja invadir por su tiempo.

Uno de los factores históricos que podemos notar en la configuración del estilo, es que en la actualidad el concepto tradicional de Jazz, apegado y arraigado a la tradición del *Swing*, de alguna manera se fractura cuando la música converge y transita en el devenir contemporáneo. Sostengo además que una definición acotada de Jazz puede ser ofrecida y desarrollada prácticamente, a partir de las características fundamentales del estilo y de los elementos estéticos preponderantes del nuestro tiempo. Para apoyar mi tesis me sustenté en la innumerable literatura a partir de la técnica¹⁷⁵. La renombrada "muerte del Jazz" no es entonces más que la muerte del Jazz tradicional en tanto estilo conservador que pretende aislarse del influjo de la historia. Comparto en plenitud el punto vista de Scaruffi al respecto:

"La muerte del Jazz: Muchos de los músicos de las generaciones más viejas pensaron que la música de jazz estaba muriendo rápidamente. Lo que se estaba muriendo fue el concepto tradicional de jazz, como una historia de cómo interpretar los instrumentos. Los músicos más viejos y los críticos siempre habían analizado y apreciado jazz, ante todo, como un conjunto de técnicas instrumentales. Un músico de jazz fue considerado como un clásico si su estilo era inmediatamente reconocible, único, y profundamente personal. En los 90's,

¹⁷⁴ SCARUFFI, Piero. A History of Jazz Music [en línea] <<http://www.scaruffi.com/history/jazz.html>> [consulta:25 Agosto 2012]

¹⁷⁵ PEASE, Ted. Jazz composition, theory and practice. Boston, USA, Berklee press, 2003.

en cambio, el jazz estaba entrando en una era en la que pocos músicos de jazz podían presumir de un estilo personal.

*El Bebop, cool jazz y el free jazz han cambiado las características del jazz, pero no su atributo fundamental: de ser el arte de cómo interpretar los instrumentos. Mientras tanto un mero desarrollo de los estilos anteriores (hard bop y el free jazz), el jazz-rock y la música creativa cambió el énfasis del instrumento hacia la atmósfera, el "sonido" total, el paisaje sonoro. El efecto fue minimizar la importancia de la técnica instrumental. Así, la muerte de jazz para aquellos que pensaban que la historia del jazz es la historia de cómo Louis Armstrong tocaba la corneta y cómo Charlie Parker tocaba el saxofón y como Miles Davis tocaba la trompeta. El nuevo jazz era un descendiente de Duke Ellington no de Louis Armstrong*¹⁷⁶.

Destaco esta postura, porque existe otra corriente planteada anteriormente, encabezada por el trompetista Nicholas Payton que defiende explícitamente la "muerte del Jazz", sosteniendo que no existe el concepto de Jazz contemporáneo ni puede ser definido. A partir de una declaración efectuada en su blog, Payton describe el año 1959 como punto de inflexión con discos como *Time out* de Dave Brubeck, *Free Jazz* de Ornette Coleman, o *Kind of Blue* de Miles Davis: "El Jazz ha muerto...Aquí yace el Jazz (1916 - 1959)... El Jazz murió en 1959, eso es por lo que Ornette trató de liberar el Jazz ("Free Jazz") en 1960,"¹⁷⁷

Es interesante que Payton mencione a *Kind of Blue* como parte de la marcha fúnebre de Jazz en el año 1959, pues es según nosotros uno de los hitos fundadores del Jazz contemporáneo. *Kind of Blue* se plantea como un disco para ser grabado y

¹⁷⁷ PAYTON Nicholas. [en línea] <<http://nicholaspayton.wordpress.com/2011/11/27/on-why-jazz-isnt-cool-anymore/>> [consulta:9 Julio 2013]

¹⁷⁷ SCARUFFI, Piero. A History of Jazz Music [en línea] <<http://www.scaruffi.com/history/jazz.html>> [consulta:25 Agosto 2012]" *The Death of Jazz: Many of the musicians of the older generations thought that jazz music was rapidly dying. What was dying was the traditional concept of jazz as a history of how to play instruments. Older musicians and critics had always analyzed and appreciated jazz first and foremost as a set of instrumental techniques. A jazz musician was deemed to be a classic if his/her style was immediately recognizable, unique, profoundly personal. In the 1990s, instead, jazz was entering an era in which few jazz musicians could boast such a personal style. Bebop, cool jazz and free jazz had changed a lot of features of jazz, but not its fundamental attribute: of being the art of how to play instruments. While both merely a development of previous styles (hard bop and free jazz), jazz-rock and creative music shifted the emphasis from the instrument towards the atmosphere, the overall "sound", the soundscape. The effect was to downplay the importance of the instrumental technique. Thus the death of jazz for those who thought that the history of jazz was the history of how Louis Armstrong played the cornet and how Charlie Parker played the saxophone and how Miles Davis played the trumpet. The new jazz was a descendant of Duke Ellington not of Louis Armstrong*".

fijado netamente en estudio. Miles Davis planea la obra desde la grabación, y su dinámica estética se centra en la posibilidad de la reproducción. La grabación se desarrolla en dos sesiones sin ensayo con músicos que Miles conocía perfectamente; así el nuevo formato de producción sonora y compositiva se reencuentra con la identidad interpretativa y de improvisación del jazz tradicional. *Kind of Blue* inaugura el discurso sonoro en estilo desde el soporte, desde la fijación, desde la reproducción, desde el disco de estudio, sin renunciar a la tradición instrumental.

A su vez Ornette Colemann en su placa *Free Jazz* (mencionado también como un síntoma de la muerte del jazz) representa desde nuestra óptica un momento de transición hacia una línea contemporánea de configuración del estilo. Colemann quiebra los patrones tradicionales del estilo y cuestiona los límites del lenguaje sumergiendo todo su torrente conceptual y creativo en procedimientos que fracturan su discurso con la tradición desde lo melódico, armónico y formal. Establece una forma de pensar desde lo conceptual de inusual profundidad en los compositores precedentes. Colemann inaugura un movimiento de reflexión sobre el estilo, la estética, los patrones creativos y los recursos compositivos. Esta reflexión permite una fragmentación coherente con la tradición jazzística; se abandona la forma del jazz tradicional como una serpiente cambia de piel, sin perder el trasfondo. Así, este proyecto de alguna manera vincula estas dos concepciones de innovación y pensamiento desde un panorama actual: por un lado desde Miles Davis, planteando el discurso a partir de la reproductividad cuando se piensa al estilo desde las plataformas, el soporte y la planeación de las sesiones de grabación, considerando el panorama actual como punto de partida y referencia; y por otro lado la de Colemann cuando los elementos de construcción son puestos en juego trasgrediendo las formas superficialmente propias del estilo, entrecruzando lenguajes y conceptos en busca de reflexión en el planteamiento del discurso.

Respecto al uso de electrónica y tecnología, acentúo su utilización como vía de desarrollo en el Jazz. Cabe destacar que los últimos discos de Miles Davis, *Decoy*¹⁷⁸,

¹⁷⁸DAVIS, Miles. *Decoy* [audio]. USA, Columbia 1984. CD

Tutu¹⁷⁹, y Doo Bop¹⁸⁰, incorporan el uso de *samplers*, sintetizadores, *loops*, y tecnología. En alguna medida, Davis a través de la historia y su carrera, marca y anticipa el futuro del Jazz desde el *Cool Jazz*, *Hard Bop* y Jazz fusión. El trompetista siempre estuvo a la vanguardia, y fue precisamente él quien marcó el rumbo del Jazz desde 1950, hasta 1990. En su última etapa antes de su muerte, trabaja y utiliza los recursos de la tecnología para la realización de sus discos póstumos. La tecnología desde sus múltiples variables permea el estilo, y desde mi perspectiva es parte de la punta de lanza para el desarrollo del Jazz, ya sea desde lo sonoro (timbre, texturas), lo rítmico, producción o material sonoro. En relación a lo anterior, basta con escuchar discos como *Heartcore*,¹⁸¹ de Kurt Rosenwinkel, donde el guitarrista trabaja en su *home studio* en Brooklyn, como productor, e intérprete de Guitarra, Teclados, Batería y secuencias, ligando estrechamente al trabajo de estudio y búsqueda de timbres, empastes y capas sonoras para la producción y realización del disco. En sus referencias nombra a Jimmy Page, o Kid A de Radiohead, esgrimiendo la constante búsqueda para la configuración de sus propios sistemas, y apoyando la idea de una contante asimilación de sonoridades y recursos.

Lo anterior nos revela al compositor como productor, una figura que emerge en nuestros días. Así en este proyecto también se entrecruzan las labores de ingeniero de sonido, ya que el compositor realizó todas las etapas del proceso: composición, grabación, y mezcla. Esta multiplicidad de funciones en cierta medida devela como los campos específicos de trabajo son permeados por compositores preparados para realizar dichas tareas, y como los sistemas de producción actuales permiten que dichas labores sean efectuadas de manera correcta contando con el equipamiento técnico y competencias necesarias. Además la composición se realizó pensando en el soporte de grabación, estructurando y planeando algunas ideas a partir del posible desarrollo a partir de la técnica y sus recursos, enfocándonos en la obra. Esta nueva figura de compositor, productor, sonidista permite retomar el control orgánico de la obra, ya que intercede directamente en el resultado del trabajo en la totalidad de las

¹⁷⁹Ibid. Tutu [audio]. USA, Los Angeles, Capitol Studios, 1986. CD

¹⁸⁰Ibid, Doo Bop [audio]. USA, Warner Bross, 1991. CD

¹⁸¹ ROSENWINKEL, Kurt. Heartcore [audio]. USA , New York, ,Veve Records, 2003. CD

etapas, lo que se busca es tener el dominio total ajustando el componente de las ideas al sonoro.

El *swing*, o la corchea *swing*, es otra característica que es debatida y discutida en la actualidad en relación al género. Anteriormente se explica que es parte constituyente, pero no excluyente del estilo. Las obras de Jazz pueden carecer de corchea *swing* sin salir del estilo, aun cuando esta evoca casi inequívocamente al Jazz y el concepto es conocido por la totalidad de intérpretes y compositores. Prueba de esto es la inconmensurable discografía que denota lo planteado.

En las piezas presentadas y el montaje de las obras el intérprete de Batería (Matías Mardones) plantea momentos y secciones para incorporar esta subdivisión rítmica, por ejemplo sección B, del tema 2D. Así, se explicita que el Jazz es música viva, y que los músicos de Jazz se relacionan a partir del conocimiento del lenguaje propio del estilo con sus pares, y las obras en alguna medida son abiertas.

A su vez el montaje de las piezas impactó la versión definitiva de las mismas. Ciertas ideas, concepciones o frases fueron modificadas desde el ensayo con el ensamble, probando que la resolución de las obras desde la práctica y el diálogo con los intérpretes, es una forma casi constitutiva del Jazz. El género, en tanto lenguaje dinámico, sólo puede constituirse en la interpretación, la conversación entre músicos en sus distintos roles y la práctica mancomunada del montaje musical, incluso en *Big bands*.

El presente trabajo es una alternativa a la hora de hablar de Jazz contemporáneo, y en ninguna medida quisiera plantearse como un dogma, o una única opción de concebir o trabajar el estilo. Si bien nuestra pretensión más ambiciosa es describir y plantear metodológicamente el Jazz en la actualidad, y presentar a partir de las diferentes variables como puede construirse un discurso coherente en el presente y hacia el futuro; tenemos también una pretensión más humilde que creo haber cumplido a cabalidad: reabrir la reflexión y el debate sobre la estructura y evolución del Jazz.

El cruce de técnicas, lenguajes y procedimientos es propio del siglo XXI y del Jazz, por esta razón a través de la tradición del discurso musical, se vierten las ideas que son traducidas finalmente en las obras. Como trabajo de tesis en lo escrito y sonoro, se representa la estética, y concepción acerca de lo que creo es el Jazz en la actualidad, como discurso personal, y espacio creativo.

La metodología que planteo genera una tensión con su objeto de estudio, pues por una parte el Jazz se configura desde la libertad creativa y ha carecido de un sistema formal estricto a través de la historia. Los intérpretes y compositores no han adoptado ni configurado un sistema de notación, por ejemplo, que pueda expresar adecuadamente las variables estilísticas, y hasta se ha pretendido que esta “asistematicidad” es parte constitutiva del “espíritu del Jazz”. Por nuestra parte hemos incorporado elementos de análisis sistemáticos tanto a nivel conceptual, historiográfico y musical, lo cual debiese –al menos en apariencia- entrar en conflicto con la asistematicidad del Jazz.

Yo creo, sin embargo, que este conflicto es aparente, ya que los músicos de Jazz, pese a haber reivindicado la libertad y espontaneidad, no han sido históricamente practicantes de su prédica; ellos han tendido a ser más bien conservadores del estilo y dogmáticos en términos compositivos, armónicos, melódicos y sonoros. La libertad, creatividad y espontaneidad del Jazz no se encuentra de hecho en la actitud conservadora de la mayoría de sus devotos, sino en la forma en que unos pocos han adoptado un punto de vista rupturista, crítico y reflexivo frente a la tradición. La evolución del Jazz, que parece un milagro por su carácter vertiginoso al tiempo que coherente, no depende en verdad de la falta de sistema o de la libertad del estilo; depende de la voluntad y capacidad reflexiva de algunos músicos que consiguieron (aun de forma tácita) comprender la estructura de una tradición histórica para luego asimilarla, desafiarla y reinventarla. Cuando Colemann parece destruir la tradición fragmentando su lenguaje y desafiando abiertamente los cánones establecidos, Miles la reestructura incorporando los recursos técnicos propios de su tiempo. La libertad,

creatividad y espontaneidad del Jazz, como características de su evolución, no son un milagro estético... es cuestión de una concienzuda adaptación reflexiva.

Si esto es verdad la configuración de sistemas (mientras no se los pretenda imponer como dogmas, sino como herramientas) no atenta contra el “espíritu del Jazz”, sino que lo fomenta abriendo un amplio abanico de recursos estéticos y disponiendo una multitud de roles que el músico puede adoptar simultáneamente. El Jazz sólo es asistémico en una interpretación superficialmente tradicional. Ese Jazz conservador es el Jazz que ha muerto realmente; lo que ha muerto es un momento histórico fundamental del Jazz, pero no el espíritu del estilo. En ese sentido Payton está equivocado... sólo alguien que mira hacia al pasado puede concluir que el Jazz ha muerto; sólo los grandes nostálgicos defenderán hoy que no puede haber sistematicidad y precisión en el Jazz.”

Una de las características acentuadas en el Jazz contemporáneo y que se esgrime como un elemento fundamental es el timbre. Al escuchar a los referentes actuales esta afirmación cobra sentido pues el sonido es prioritario y la sonoridad de cada intérprete en particular es buscada tanto en la interpretación en vivo como en la grabación. Productores, compositores e intérpretes definen y redefinen los conceptos de sonido en sus proyectos, acotando y precisando en este parámetro como pilar en el desarrollo actual del Jazz. Ejemplo paradigmático de esto es el guitarrista Kurt Rosenwinkel.

Cifras irregulares y heterometría son otra característica común, con diferentes subdivisiones y compases en 7/8, 9/11, 11/8, etc. por ejemplo. Las cifras disímiles a 4/4, están presentes y se desarrollan día a día en el estilo, desde incomparables puntos y concepciones. Cambios de pulso, cambios de cifra, versiones de un mismo tema con otra cifra diferente a la original, son habituales. Steve Colemann pionero en el uso de cifras es un buen referente. También el disco *Gratitude*,¹⁸² es un excelente vínculo con la heterometría contemporánea; en él Chris Potter interpreta piezas de diferentes saxofonistas que de alguna manera tributa, pero estas versiones tienen en

¹⁸²POTTER Chris gratitude [audio].USA, Verve, 2001. CD

común el contante uso de cifras irregulares para temas que originalmente están en 4/4, ej. el tema *Star Eyes*, original de Charlie Parker, es re versionado con una introducción en 7/4, luego en corchea swing, pasa a doble tiempo; además los tiempos dos y cuatro no se acentúan en demasía, estableciendo una pulsación y cifra más flotante, diferencia con lo que pasa en el Bebop por ejemplo.

El color, traducido a la vuelta o regreso de los ensambles, es también representativo de los trabajos en la actualidad. Si bien existen en mayor medida tríos, cuartetos o quintetos, los ensambles también están presentes, y viven un continuo florecimiento gozando de buena salud, configurándose agrupaciones con mayor cantidad de intérpretes. Lo que se genera a partir de este fenómeno es la coloratura que se compone a partir de las combinaciones entre los diferentes timbres de esta. Grupos como "*Fellowship*" de Brian Blade, o los conjuntos de David Binney *Third occasion*,¹⁸³ en este último el ensamble incorpora a Trombón, Trompetas, Flugelhorn y Saxofones.

Finalmente quisiera definir el concepto de Jazz contemporáneo, como el Jazz apegado a la tradición desde sus procedimientos técnicos como; melodía, armonía, forma, instrumentos tradicionales, sección rítmica, tempo, corchea swing, improvisación solo, arreglo y contramelodías, explicitados en el capítulo de historiografía, y referenciado con su propia historia, tradición y desarrollo. Tan importante es conocer el lenguaje, sus funciones y particularidades, que a partir de ahí el compositor puede establecer las variables y esquemas para la configuración de un discurso apegado al estilo. No puedo hablar de Jazz, si no conozco estas variables, ni menos plantear estas precisamente en la actualidad para su desarrollo, refiriéndome al impulso netamente técnico desde los parámetros del estilo. Justamente John Coltrane a modo de método planteaba copiar, asimilar y crear como una secuencia lógica y progresiva, porque el Jazz se configura como lenguaje, y por supuesto para innovar hay que conocer la tradición, no planteo esto como un dogma, si no como una secuencia lógica. Una vez resuelto este trabajo, podemos plantear la contemporaneidad del discurso a partir de los elementos que lo permean y que no son

¹⁸³BINNEY, David. *Third occasion* [audio].USA, Mythology Records, 2009.CD

exclusivamente constituyentes de este como los referidos a: grabación, técnica instrumental, digitalidad, técnicas de grabación, distribución, copia y electrónica. Así el concepto vincula parámetros y tradición, con elementos dispuestos en la actualidad convergiendo en la definición. En las piezas grabadas se intenta traducir esta concepción a lo sonoro y material, desde una concepción estética arraigada a la tradición e influenciada por su propio devenir. Al respecto Pat Martino afirma: "El jazz es el latido continuo del ahora".

BIBLIOGRAFÍA

- ANGER-WELLER, Jo. Clés pour l'harmonie. 2ª ed. Paris, HL Music. 1992. 218p.
- AEBERSOLD, Jamey. How to play jazz. New Albany, Sixth edition Jamey Aebersold, 1992. 55p.
- BARANDIARAN, Xabier. La Era Digital [en línea] (2003) .<<http://sindominio.net/~xabier/textos/digital/digital.pdf>> [consulta : 06 noviembre 2012].
- BARAHONA, Roberto “Breve historia del Jazz” [en línea] .<http://www.tomajazz.com/clubdejazz/roundjazz/historia_jazz.htm> [consulta : 06 noviembre 2012].
- BAUDRILLARD, Jean. Cultura y simulacro. 9 ed. (Traducción Pedro Rovira), Barcelona, editorial Kairós, 1977. 193p.
- BAUDRILLARD, Jean. La ilusión vital. (Traducción. Alberto Jiménez) Buenos Aires, Siglo XXI, 2000. 93p.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidad líquida. 3ª ed. Mexico DF, Editorial Fondo de Cultura Económica de España, S.L., 2003. 231p.
- BAKER, David. Arranging and composing for the small ensemble. United States of America, Frangipani press. 1985. 170p.
- BERENT, Joachim. El jazz, su origen y desarrollo. Colombia, Fondo de cultura económica de España. 1986. 768p.
- BENJAMÍN, Walter. La obra de arte en su época de reproducibilidad técnica, 1936, (trad. Walter Discursos Interrumpidos I, Buenos Aires, Taurus. 1989. 127p.
- BOULEZ, Pierre. Puntos de referencia. , Buenos Aires, Editorial Gedisa, 1984. 495p.
- CASALLA, Luis María. Jazz moderno, una guía definitiva. Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A.. 1998. 294p.
- CASTELLS, Manuel. La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol. 1 Mexico DF, La sociedad red / Alianza, 1999. 496p.
- CHION, Michael. El arte de los sonidos fijados. Cuenca, Ecuador, Universidad de Castilla- La Mancha, 2002. 100p.
- CROOK, Hall. How to improvise, An Approach to practicing improvisation. United States of America, Advance Music, 1991. 186p.

GARCÍA, Fernando. Hacia donde avanza la vida musical chilena en el siglo XXI. *En: IX Foro Latinoamericano de Educación Musical* (Conferencia dictada el 8 de octubre de 2003, Santiago de Chile) <<http://www.latinoamericana-musica.net/sociedad/garcia.htm>> [consulta : 09 noviembre 2012].

GIOGIA, Ted. *Historia del Jazz*. Fondo de cultura económica México DF, 1997. 543p.

HERNÁNDEZ, R., FERNÁNDEZ, C., BASPTISTA, P. *Metodología de la investigación*, 4ª edición, México McGrawHill, 2006. 896p.

HEIDEGGER, Martin. *La pregunta por la técnica*. Traducción de Eustaquio Barjau. Conferencias y artículos, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

HODEIR, André. *Jazz: Its evolution and essence*, New York, Grove press. 1956. 731p.

KIROU, Ariel. *Techno-Rebelde, un-siglo-de-músicas electrónicas*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2006. 399p.

KIVI, Peter. *Music language and cognition; And Other Essays in the Aesthetics of Music*. USA, Oxford University Press. 2007. 280p.

FRITH, Simon. El arte frente a la tecnología: El extraño caso de la música popular. *Revista Media, Culture and Society* (SAGE, Londres, Beverly Has and Nueva Delhi; vol. 8, núm. 3, 1986

LINARES, Jorge, E. *Dos filosofías alemanas de la técnica: Martin Heidegger y Günther Anders*. DF, Mexico, Facultad de filosofía y letras, Unam. {s.a}.

LÓPEZ Cano, Rubén. La música ya no es lo que era, una aproximación las postmodernidades de la música *Revista Boletín Música*. 17, pp..42-63, 2006 Versión online <http://lopezcano.org/Articulos/2006.Musica_ya_no_es.pdf> [consulta : 06 noviembre 2012].

LÓPEZ Cano, Rubén. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enagtiva de la música, nota para un manual de ausuario*. Texto didáctico. 2007 http://lopezcano.org/Articulos/Semiotica_Musica.pdf. [consulta : 06 noviembre 2012].

LOWELL D. PULLIG K. *Arranging for Large Jazz Ensemble*. USA, Berklee Press, 2003. 208p.

- LEVINE, Mark. Jazz theory book. USA, Sher Music; Unk edition .1995.522p.
- LÓPEZ, Julio. La música en la postmodernidad, ensayo de hermenéutica cultural. Barcelona, España, Editorial Antrhopos, 1988. 159p.
- LYOTARD, Jean François. La condición postmoderna: Informe sobre el saber. Edición Iberoamericana, Madrid, España, Ediciones Cátedra .1987. 120.
- MENANTEAU, Álvaro. Historia Del Jazz En Chile. Santiago, Chile. Editorial ocho libros. 2006. 168p.
- MOLINA, Ramiro. La música contemporánea, el Jazz, Santiago, Chile. 1986.
- MUÑOZ Pablo. Jazz contemporáneo chileno [videograbación]. Chile, Tempo, 2010. Documental. 55min.
- NETTLES, Barrie. Harmony vol.I, II, II, IV. USA, Berklee Collage of Music. 1987
- NESTICO, Sammy. The complete arranger. United States of America, Novato Music Press. 1993. 432p.
- PÉREZ, Agustín. 1917-1942: De la primera grabación al boom del swing. [en línea] <http://www.tomajazz.com/mej_discos/mej_discos_1917-1942.htm> [consulta : 15 Febrero 2012]
- PEASE, Ted. Jazz compotition, theory and practice. Boston, USA, Berklee press, 2003. 256p.3
- PISCITELLI, Alejandro. Ciberculturas 2.0, En la era de las maquinas inteligentes. Buenos Aires, Editorial Paidós 2002. 286p.
- PITARCH J. AIX F, CAMBIASSO N.- DYJAMENT S - ROMERO P - RAMOS F. - VARELA D. Intersecciones, La música en la cultura electro-digital. 2005. 355p.
- RITZER, George. La McDonalizacion de la sociedad. Barcelona, España, Editorial Popular 1996. 382p.
- ROA, Armando. Modernidad y postmodernidad, coincidencias y diferencias fundamentales. 2º ed. Chile, Editorial Alfabeta1995. 77p.

RUESGA, Bono J. Intersecciones, la música en la cultura electro-digital, Intersecciones, híbridos y deriva(dos). Sevilla, Arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea, 2004. 77p.

SCARUFFI, Piero. A History of Jazz Music [en línea]
<<http://www.scaruffi.com/history/jazz.html>> [consulta: 25 Agosto 2012]

SCHULLER, Gunter. Early jazz its roots and musical development. New York, Oxford University Press. 1968. 416p.

SMITH, Reginald. La nueva música, el movimiento avant-garde a partir de 1945, 2ª edición, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1996. 222p.

SILVA Carlos. El Jazz actual en Santiago de Chile, perspectivas metodológicas, Análisis y Evaluación de la Performance. Tesis para optar el título de doctor en musicología. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona. 2002. 190p.

SOSA, Freddy. Autonomía y sociedad en la estética de Theodor Adorno [en línea]
<<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/adornososa.pdf>> [consulta: 28 Agosto 2012]

THIMOTY, Day. Un siglo de música grabada. España, Alianza Editorial, 2002. 312p.

WONFOR, Geoff, y Smeaton, Bob. The Beatles Anthology, [videgrabación]. Reino Unido. Apple records, 1995. DVD, 11 horas 21 min.

ZUROWSKI, Maciej. Black power jazz and the cultural shifts of the 70s. [en línea]
<http://zuriz.wordpress.com/2010/10/05/black-power-jazz-and-the-cultural-shifts-of-the-70s/> [consulta: 04 Agosto 2012]

ANEXO I: Set live

Se presentarán los *set lives* utilizados en el *software Ableton live 8.3* de cada pieza, identificando los *plugins del paquete Audio Effects* usados en cada sonido y sus variables, especificando cómo fueron construidos los sonidos referentes a la electrónica. Cabe destacar que los sonidos grabados en la etapa inicial, se utilizan en las tres piezas, y son los mismos, que se modifican en el *software* para cada tema.

2D

1- Pedal G#, Trombón



2- Apertura G#, Trombón



3- Eólicos Trombón



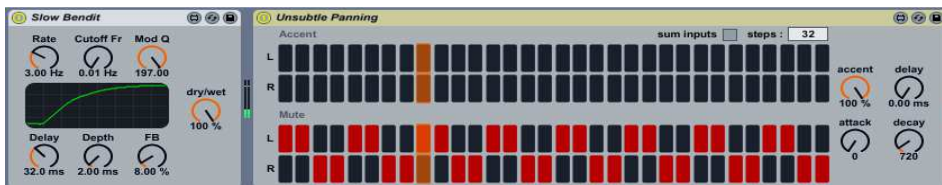
4- Pistones Trompeta (a)



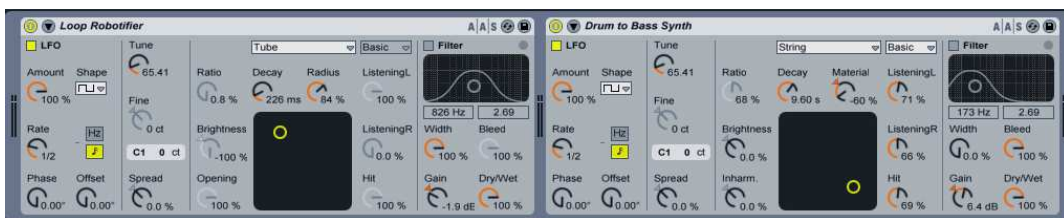
5- Pistones Trompeta (b)



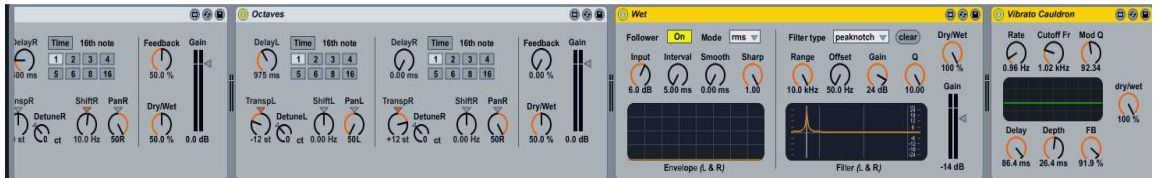
6- Pistones Trompeta (c)



7- Bombo batería "18"



8- Bombo batería "18"



Minipax

1- Eólicos Trompeta



2- Eólicos Trombón



3- Sonidos metálicos, (dedos en la campana del Trombón)



4- Sonidos de Boquilla



5- Sampler trompeta



6- Motivo Trompeta

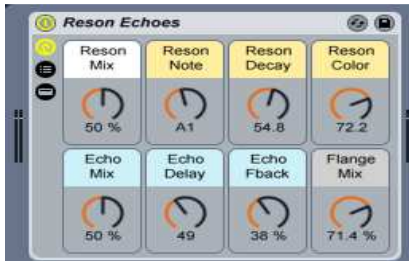


Pieza 4

1- Eólicos Trompeta



2- Eólicos trombón



3- Sonidos metálicos, (dedos en la campana del Trombón)



4- Pistones Trompeta (a)



5- Pistones Trompeta (b)



6- Eólicos Trombón



7- Boquilla Trombón



8- Sonidos metálicos, (dedos en la campana del Trombón)



Emilio Bascuñán Castellano

2D

Para ensamble

2010

Revisión 2013

©Emilio Bascuñán Castellano 2010

www.emiliobascunan.cl

emiliobascunan@hotmail.com

2D

Para ensamble

Instrumentos

Saxo alto

Saxo tenor

2 Trompetas en Bb

Trombón tenor

Guitarra eléctrica

Teclado

Contrabajo

Set de batería

Electrónica

Score escrito en C

Duración: 7 min. Aprox.

Estilo: Jazz contemporáneo

INDICACIONES, NOTACIONES

SAXOFONES

Key: indica percusión de llaves, la notación no incorpora silencios ya que se interpreta a modo de escritura proporcional.



Eólico: indica sonidos de aire, es decir soplar embocadura, sin definir una altura determinada, primando el sonido eólico.

Eólico + nota: se interpreta sonidos de aire, combinado con la nota pedida.

TECLADO

El sonido del teclado es Piano. Referencia, Nord Clavia 2x, Piano

La indicación IMPRO, indica que el intérprete improvisa en estos compases.



El intérprete puede incorporar acompañamiento respetando armonía y estilo, como sucede en las piezas tradicionales de Jazz.

CONTRABAJO

En él solo de Teclado, (compás 66), existe un patrón para el Contrabajo, este puede variar



GUITARRA ELÉCTRICA

Guitarra eléctrica de caja. Cuerdas 0.12 o 013. Amplificador Fender Twin reverb o Trademark Tech 21.

Referencias de sonoridad: Kurt Rosenwinkel, Adam Rogers o Mike Moreno.

Los pedales de efectos solicitados son: *reverb* y *delay*.

BATERÍA

El Set de Batería se compone de: Bombo, Tom de piso, Tom 1, Tom2, Caja, Hi-hat y Ride.

El intérprete tiene libertad de interpretación propia del género, respetando siempre indicaciones, cortes y fills que aparecen en la partitura.

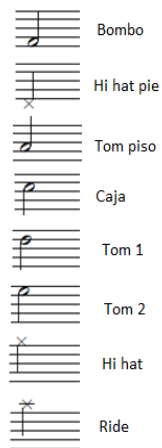
En la sección A de la pieza, aparecen patrones como los especificados en la figura posterior, estos sugieren interpretar la rítmica descrita combinándolos con los patrones referentes al estilo de acuerdo a la sección de la pieza, es decir son referenciales y no representan cortes u obligados.



Las baquetas a utilizar sugeridas son Vic Firth F-1 Jazz/Fusion. También puede utilizar macetas para las secciones de INTRO y OUTRO

En el compás 27, aparece la indicación “marcha”, esta indica que la batería debe llevar y mantener una pulsación y rítmica constante para el desarrollo de la sección.

Notación Batería



ELECTRÓNICA: se utilizan Sets lives, que se interpretarán desde el programa Ableton Live 8.3. Se estipula un sistema gráfico que representa y trabaja con alturas y duraciones de manera referencial.

Los números que se escriben en la parte superior del pentagrama, corresponden a que sonido del set se debe interpretar. (Especificados en el anexo 1). La indicación “ped”, indica que se utiliza un sonido como loop a manera de pedal.

En las secciones achuradas la electrónica es interpretada libremente respetando los números asignados a cada sonido.



2D: Escrito en el contexto de desarrollo de la tesis “Jazz contemporáneo, una propuesta práctica y conceptual”, año 2010, revisada el 2013.

2D

Emilio Bascuñán Castellano.

♩ = 84 aprox.

INTRO

G# Alt

Musical score for the introduction of '2D'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It features ten staves: Alto Sax, Tenor Sax, Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Tenor Trombone, Electric Guitar, Piano (grand staff), Contrabass, Drum Set, and Electronic. The Alto Sax and Tenor Sax parts are the primary melodic lines. The Tenor Sax part includes a dynamic marking of *mf* and a phrase labeled 'eólico más nota'. The Contrabass part includes a dynamic marking of *mp* and a phrase labeled 'pizz.'. The Drum Set part includes a dynamic marking of *mp* and a phrase labeled 'Ped 1'. The Electronic part includes a dynamic marking of *mf*. The score is marked 'INTRO' and 'G# Alt'.

A. Sx. *Key*

T. Sx. *p* *pp < ff* *mf* *p* *mp* *p* *ff*

B. Tpt. 1 *sfz p* *ff*

B. Tpt. 2 *sfz p* *ff*

T. Tbn. *sfz p* *ff*

E. Gr.

Pno. *pp* *f*

Cb. *mf*

D. S.

Elec.

A

♩ = 108

G Maj7

A. Sax. *mp*

T. Sax. *pp*

B♭ Tpt. 1 *mf*

B♭ Tpt. 2 *mp*

T. Tbn. *mp*

E. Gtr. *mf* delay legato

Pno. *mf*

Cb. *mf* marcha

D. S. *mf*

Elec. *pp*

E m7 E^bMaj7 A7#11 FMaj7/C

A. Sax. *pp* — *mf* *mf*
 T. Sax. *pp* — *mf* *mf*
 B^b Tpt. 1 *f*
 B^b Tpt. 2 *mp* *pp* — *mf* *mf*
 T. Tbn. *mf*
 E. Gtr. *mf* *f*
 Pno. —
 Cb. —
 D. S. —
 Elec. —

Musical score for page 4, measures 30 to 37. The score is in 7/8 time and G major. Chords are E m7, E^bMaj7, A7#11, and FMaj7/C. The saxophone parts (A. Sax., T. Sax.) feature melodic lines with dynamics from *pp* to *mf*. The trumpet parts (B^b Tpt. 1, B^b Tpt. 2) play harmonic and rhythmic figures with dynamics from *mp* to *f*. The trombone (T. Tbn.) and electric guitar (E. Gtr.) provide harmonic support with dynamics from *mf* to *f*. The piano (Pno.), double bass (Cb.), and drums (D. S.) parts are mostly rests, with the drums playing a steady 7/8 beat. The electric guitar (Elec.) part is also mostly rests.

B

39 G m E♭Maj7 A° B♭Maj7 A m FMaj7/G F♯m7b5 Fm6 CMaj7 Cm7 Dm7b5 B°7 Gm7 E♭Maj7 Am7 E♭m7 G7/B♭ EMaj7

A. Sx. *mp* *mf*

T. Sx. *mp* *mp*

B. Tpt. 1 *mf* *sfz p* *mf*

B. Tpt. 2 *mp* *sfz p* *mp*

T. Tbn. *mp* *sfz p* *mf*

E. Gtr. *mf* *mf*

Pno. *mf* *mf*

Cb. *mf*

D. S. *mf*

Elec.

45

48

B7#11 Ebm7 A7 GMaj7 Am7 D7 DbMaj7 Gm7 F#m7b5 Bm7 Em7 Eb7#11 Ab7Alt Db7Alt G7Alt Bbm7 A7 Am F#m7 Am

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf* *Glissando*

B. Tpt. 1 *fp* *ff* *pp*

B. Tpt. 2 *fp* *ff* *f*

T. Tbn. *fp* *ff* *mf* *mf*

E. Gr. B7#11 Ebm7 A7 GMaj7 Am7 D7 DbMaj7 Gm7 F#m7b5 Bm7 Em7 Eb7#11 Ab7Alt Db7Alt G7Alt Bbm7 A7 G#m7 Am7 F#m7 Am7

Pno.

Cb.

D. S.

Elec.

A musical score for page 7, featuring the following parts: A. Sx., T. Sx., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., E. Gtr., Pno., Cb., D. S., and Elec. The score is in the key of A major (one sharp) and 4/4 time. It begins at measure 57. The A. Sx. and T. Sx. parts are mostly silent until measure 57, where they play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *f*. The B♭ Tpt. 1 part starts in measure 57 with a *mf* dynamic, playing a melodic line with slurs and accents. The B♭ Tpt. 2 part also starts in measure 57 with a *mf* dynamic, playing a similar melodic line. The T. Tbn. part plays a steady eighth-note accompaniment. The E. Gtr. and Pno. parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Cb. part plays a steady eighth-note accompaniment. The D. S. part plays a steady eighth-note accompaniment. The Elec. part is silent throughout the page. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamics (*mf*, *f*). There are also some markings like "harmon cup" and "Key" above the B♭ Tpt. 1 staff.

IMPRO

on cue

A. Sx.

T. Sx.

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

T. Tbn.

E. Gtr.

Pno.

A m Solo Piano

Cb.

A m patrón

mf

densidad rítmica

D. S.

mf

Elec.

mf

A. Sax. [Measures 78-87: Rests]

T. Sax. [Measures 78-87: Rests]

B♭ Tpt. 1 [Measures 78-87: Rests, measure 85: *mp*]

B♭ Tpt. 2 [Measures 78-87: Rests, measure 85: *mp*]

T. Tbn. [Measures 78-87: Rests, measure 85: *mp*]

E. Gtr. [Measures 78-87: *mf* legato, measure 85: *mf*, measure 86: delay, measure 87: *mf*]

Pno. [Measures 78-87: Diagonal lines]

Cb. [Measures 78-87: *mf*, triplet patterns, measure 85: expandir patrón]

D. S. [Measures 78-87: Triplet patterns]

Elec. [Measures 78-87: Diagonal lines]

Musical score for page 10, measures 90-99. The score includes parts for A. Sax., T. Sax., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., E. Gr., Pno., Cb., D. S., and Elec. The score features various dynamics (mf, mp, ff, f), articulation (trills), and performance instructions like 'Key' and 'trills'.

Measures 90-99:

- A. Sax. / T. Sax.:** Starts with a half note *mf* in measure 90. In measure 99, they play a sixteenth-note triplet *f* with a 'Key' instruction.
- B♭ Tpt. 1 / B♭ Tpt. 2 / T. Tbn.:** Measure 90 has a whole note *mf*. Measure 91 has a whole note *mp*. Measure 92 has a whole note *ff* with a trill. Measure 93 has a whole note *mf*. Measure 94 has a whole note *mf*. Measure 95 has a whole note *mf*. Measure 96 has a whole note *mf*. Measure 97 has a whole note *mf*. Measure 98 has a whole note *mf*. Measure 99 has a whole note *mf*.
- E. Gr.:** Measure 90 is a whole rest. Measure 91 is a whole rest. Measure 92 is a whole rest. Measure 93 is a whole rest. Measure 94 is a whole rest. Measure 95 is a whole rest. Measure 96 is a whole rest. Measure 97 is a whole rest. Measure 98 is a whole rest. Measure 99 is a whole rest.
- Pno.:** Measure 90 is a whole rest. Measure 91 is a whole rest. Measure 92 is a whole rest. Measure 93 is a whole rest. Measure 94 is a whole rest. Measure 95 is a whole rest. Measure 96 is a whole rest. Measure 97 is a whole rest. Measure 98 is a whole rest. Measure 99 is a whole rest.
- Cb.:** Measure 90 is a quarter note triplet *mf*. Measure 91 is a quarter note triplet *mf*. Measure 92 is a quarter note triplet *mf*. Measure 93 is a quarter note triplet *mf*. Measure 94 is a quarter note triplet *mf*. Measure 95 is a quarter note triplet *mf*. Measure 96 is a quarter note triplet *mf*. Measure 97 is a quarter note triplet *mf*. Measure 98 is a quarter note triplet *mf*. Measure 99 is a quarter note triplet *mf*.
- D. S.:** Measure 90 is a quarter note triplet *mf*. Measure 91 is a quarter note triplet *mf*. Measure 92 is a quarter note triplet *mf*. Measure 93 is a quarter note triplet *mf*. Measure 94 is a quarter note triplet *mf*. Measure 95 is a quarter note triplet *mf*. Measure 96 is a quarter note triplet *mf*. Measure 97 is a quarter note triplet *mf*. Measure 98 is a quarter note triplet *mf*. Measure 99 is a quarter note triplet *mf*.
- Elec.:** Measure 90 is a quarter note triplet *mf*. Measure 91 is a quarter note triplet *mf*. Measure 92 is a quarter note triplet *mf*. Measure 93 is a quarter note triplet *mf*. Measure 94 is a quarter note triplet *mf*. Measure 95 is a quarter note triplet *mf*. Measure 96 is a quarter note triplet *mf*. Measure 97 is a quarter note triplet *mf*. Measure 98 is a quarter note triplet *mf*. Measure 99 is a quarter note triplet *mf*.

A

102 G Maj7 Em7 E♭Maj7

A. Sx. *mp*

T. Sx. *mp*

B♭ Tpt. 1 *mf* *mf*

B♭ Tpt. 2

T. Tbn. *mp* *mf*

E. Gr. *mp*

Pno.

Cb. *3*

D. S. *3* *5* *3* *5* *3* *5*

Elec.

110 A7#11 FMaj7/C [A] Fm7/G

A. Sx. *mf* *mp*

T. Sx. *mf*

B♭ Tpt. 1 *f* *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf* *mp*

T. Tbn. *mf* *mp*

E. Gtr. *mf* *mp*

Pno.

Cb. *mf* *mp*

D. S. *mf* *mp*

Elec.

118 A m/E E m/E^b A7#11 FMaj7/C

A. Sax. *pp* *mf* *f*

T. Sax. *pp* *mf* *f*

B[♭] Tpt. 1 *f*

B[♭] Tpt. 2 *pp* *mf* *f*

T. Tbn. *f*

E. Gr. *f*

Pno.

Cb. *f*

D. S. *f*

Elec.

♩ = 84 aprox.

Key

A. Sax. *pp* *f* *p*

T. Sax. *pp* *f* *p*

B♭ Tpt. 1 *mf* *pp*

B♭ Tpt. 2 *mf* *pp*

T. Tbn. *mf* *pp*

E. Gtr.

Pno.

Cb.

D. S. *mp* *p*

Elec. *mp* *pp*

Emilio Bascuñán Castellano

MINIPAX

Para ensamble

2010

Revisión 2013

©Emilio Bascuñán Castellano 2010

www.emiliobascunan.cl

emiliobascunan@hotmail.com

MINIPAX

Para ensamble

Instrumentos

Saxo alto

Saxo tenor

2 Trompetas en Bb

Trombón tenor

Guitarra eléctrica

Teclado

Contrabajo

Set de batería

Electrónica

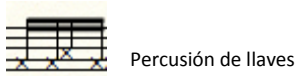
Score escrito en C

Duración: 7 min. Aprox.

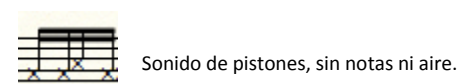
Estilo: Jazz contemporáneo

INDICACIONES- NOTACIONES

SAXOFONES



TROMPETA



GUITARRA ELÉCTRICA

Guitarras eléctricas de caja. Cuerdas 0.12 o 013. Amplificador Fender Twin reverb o Trademark Tech 21.

Referencias: Kurt Rosenwinkell, Adam Rogers o Mike Moreno.

Delay: DD-3 MODE L. 800ms, D. TIME 60%, F. BACK 45%, E. LEVEL 50%

Overdrive: SD1 LEVE 50%L, TONE 50 %, DRIVE 50%. Los valores son referenciales.

TECLADO

El sonido del teclado es Piano. Referencia, Nord Clavia 2x, Piano

CONTRABAJO

En la sección de solos y antes también, aparecen regiones con achurado como se indica en la figura inferior, esto indica que los intérpretes deben realizar acompañamiento de acuerdo a la clave americana.

F m ped.



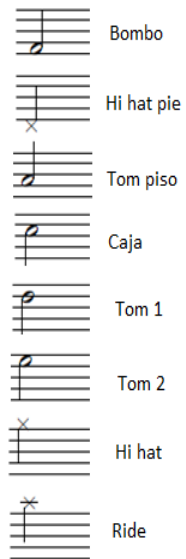
BATERÍA

El Set de batería se compone de; Bombo, Tom de piso, Tom 1, Tom2, Caja, Hi-hat y Ride.

El intérprete tiene libertad de interpretación propia del género, respetando siempre indicaciones, cortes y fills que aparecen en la partitura.

Las Baquetas a utilizar son plumillas (brush), y baquetas de madera, las sugeridas son Vic Firth F-1 Jazz/Fusion.

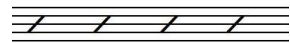
Notación Batería



ELECTRÓNICA: se utilizan Sets lives, que se interpretarán desde el programa Ableton Live 8.3. Se utiliza un sistema gráfico que representa y trabaja con alturas y duraciones de manera referencial.

Los números que se escriben en la parte superior del pentagrama, corresponden a que sonido del set se debe interpretar. (Especificados en el anexo 1)

En las secciones achuradas la electrónica es interpretada libremente respetando los números asignados a cada sonido.



MINIPAX Escrito en el contexto de desarrollo de la tesis "Jazz contemporáneo, una propuesta práctica y conceptual", año 2010, revisado el 2013.

MINIPAX

Emilio Bascuñán Castellano

♩ = 72

INTRO

The musical score is arranged for a big band and includes the following parts:

- Alto Sax.**: Rests throughout the introduction.
- Tenor Sax.**: Rests throughout the introduction.
- Trumpet in B♭ 1** and **Trumpet in B♭ 2**: Rests throughout the introduction.
- Trombone**: Rests throughout the introduction.
- Electric Guitar**: Rests until measure 7, then plays a glissando chord marked *mp*.
- Piano**: Rests until measure 4, then plays a melodic line starting with *mf*, marked *simile*, *p*, and *f*. Above the staff, tempo markings are indicated: *accel.*, *rit.*, *accel.*, *rit.*, and *a tempo*.
- Contrabass**: Plays a walking bass line starting in measure 1, marked *pizz.* and *mf* with a brush.
- Drum Set**: Plays a steady pattern of snare and cymbal, marked *mp*.
- Electronic**: Plays a rhythmic pattern starting in measure 1, marked *mf* and *mp*, with accents labeled 1, 1,2, and 3.

10 A

A. Sx. _____

T. Sx. _____

B \flat Tpt. 1 *mf* 

B \flat Tpt. 2 _____

Tbn. _____

E.Gtr. _____

F m7 E \flat 7sus4 Bm M a j 7 A \flat Maj7 Gm M a j 7 Bm7 CMaj7 F \sharp 7sus4

Pno. *mf* 

Cb. *mf* 


D. S. *mf* 

El. _____

Musical score for page 3, measures 18-24. The score includes staves for A. Sax., T. Sax., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., E. Gtr., Pno., Cb., D. S., and El. The music is in 4/4 time and features a melodic line with triplets and slurs. The piano accompaniment consists of chords and a bass line. The drum set part shows a steady pattern of eighth notes. The electric guitar part is silent.

Chord symbols for Piano:

- 18: Fm7
- 19: E^b7sus4
- 20: Bm M a j 7
- 21: A^bm a j 7
- 22: Gm M a j 7
- 23: B m7
- 24: CMaj7
- 25: F[#]7sus4

B 

♩ = 144

frull.

gliss.

A. Sx. 

T. Sx. 

B \flat Tpt. 1 

B \flat Tpt. 2 

Tbn. 

E.Gtr. 

Pno. 

Cb. 

D. S. 

El. 

This musical score page includes the following parts and annotations:

- A. Sax:** Features vibrato (vib.), slaps (slap), and key bends (key). Dynamics include *mp*, *f*, *p*, and *ff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.
- T. Sax:** Includes a key bend (key) and a dynamic of *f*.
- B♭ Tpt. 1:** Features a dynamic of *f*.
- B♭ Tpt. 2:** Includes vibrato (vib.), glissandos (gliss.), and a dynamic of *sfz*.
- Tbn.:** Includes glissandos (gliss.) and a dynamic of *sfz*.
- E.Gtr.:** Chord changes: E7, C7alt, B♭m M a j 7, Am7.
- Pno.:** Chord changes: E7, C7alt, B♭m M a j 7, Am7.
- Cb.:** Chord changes: E7, C7alt, B♭m M a j 7, Am7.
- D. S.:** Drum set part with a 34-measure repeat sign.
- El.:** Electric guitar part with a 34-measure repeat sign.

This musical score page includes the following parts and markings:

- A. Sax. / T. Sax.:** Melodic lines with a glissando marking and a *mp* dynamic.
- B♭ Tpt. 1 / B♭ Tpt. 2:** Trumpet parts with triplets and vibrato markings.
- Tbn.:** Trombone part with a *sfz* dynamic marking.
- E.Gtr.:** Electric guitar part with a slash indicating sustained notes.
- Pno.:** Piano part with a slash indicating sustained notes.
- Cb.:** Contrabass part with a melodic line.
- D. S. / El.:** Drum and electric bass parts with a slash indicating sustained notes.

Chord progressions are indicated below the guitar and contrabass staves:

- Measures 1-2: *Em7*
- Measure 3: *Cm7*
- Measures 4-5: *Gm a j 7*
- Measures 6-7: *F#7sus4*

♩ = 72 aprox.

Fm ped.

SOLO ALTO SAX

ON CUE

50

A. Sx.

T. Sx.

50

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

E.Gtr.

50

Fm ped.

Pno.

50

Fm ped.

Cb.

50

D. S.

50

2, 3, 4,5 libre

El.

mf

SOLO TENOR SAX

x3

58

A. Sx.

T. Sx.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

E.Gtr.

Pno.

Cb.

D. S.

58

El.

58

Fm7 E \flat 7Sus4 Bm M a j 7 A \flat Maj7 Gm M a j 7 B m7 CMaj7 F#7sus4

Fm7 E \flat 7Sus4 Bm M a j 7 A \flat Maj7 Gm M a j 7 B m7 CMaj7 F#7sus4

Fm7 E \flat 7Sus4 B \flat Maj7 A \flat Maj7 Gm M a j 7 B m7 CMaj7 F#7sus4

En la tercera repetición

□

66

A. Sax. *mp* *p sfz* *mf* *mf*

T. Sax.

B♭ Tpt. 1 *mp* *p sfz* *mf* *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf*

Tbn. *mp* *p sfz* *mf* *mf*

E. Gtr. *mp*

Pno. *mp*

Cb. 3

D. S.

El. *mp* F#7sus4

A. Sax. *mp*

T. Sax.

B♭ Tpt. 1 *mp*

B♭ Tpt. 2 *mp*

Tbn. *mp*

E. Gr. *mf* delay *mp*

Pno.

Cb. *mp*

D. S.

El. *mp*

A

84

A. Sax.

T. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

E. Gr.

Pno.

84

mf

84

Fm7

E♭7sus4

Bm Maj7

A♭Maj7

Gm Maj7

Bm7

C Maj7

F#7sus4

Cb.

mf

84

D. S.

mf

84

El.

Musical score for page 12, measures 92-99. The score is arranged for the following instruments:

- A. Sax. (Alto Saxophone)
- T. Sax. (Tenor Saxophone)
- B♭ Tpt. 1 (B-flat Trumpet 1)
- B♭ Tpt. 2 (B-flat Trumpet 2)
- Tbn. (Tuba)
- E. Gtr. (Electric Guitar)
- Pno. (Piano)
- Cb. (Cello)
- D. S. (Double Bass)
- El. (Drum Set)

The score begins at measure 92. The A. Sax., T. Sax., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, and E. Gtr. parts feature melodic lines with triplets and slurs, marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The Tbn. part also features a triplet and slur. The Pno. part provides harmonic support with chords. The Cb. part has a melodic line with accents. The D. S. part has a rhythmic pattern. The El. part is silent.

100

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

B♭ Tpt. 1 *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf*

Tbn. *mf*

E. Gr. *mf*

Pno. *mf* F#7sus4

Cb. *mf*

D. S. *mf*

El. *mf* 3 *f*

Emilio Bascuñán Castellano

PIEZA 4

Para ensamble

2010

Revisión 2013

©Emilio Bascuñán Castellano 2010
www.emiliobascunan.cl
emiliobascunan@hotmail.com

PIEZA 4

Para ensamble

Instrumentos

Saxo alto

Saxo tenor

2 Trompetas en Bb

Trombón tenor

Guitarra eléctrica

Teclado

Contrabajo

Set de batería

Electrónica

Score escrito en C.

Duración: 6 min. Aprox.

Estilo: Jazz contemporáneo

INDICACIONES NOTACIONES

La indicación aparece en el compás 78, sección C, indica que deben interpretarse notas cortas referenciándose en la rítmica escrita, la altura es indeterminada y elegida por los intérpretes. A modo de interpretación la escritura es de carácter proporcional.



SAXOFONES

Eólico: indica sonidos de aire, se interpreta la nota más sonidos de aire.

GUITARRA ELÉCTRICA

Guitarra eléctrica de caja. Cuerdas 0.12 o 013. Amplificador Fender Twin reverb o Trademark Tech 21.

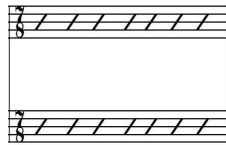
Referencias: Kurt Rosenwinkel, Adam Rogers o Mike Moreno.

TECLADO

El sonido del teclado es Electric piano. Referencia, Nord Clavia 2x Electric piano

El intérprete puede incorporar acompañamiento respetando armonía y estilo.

B^b7/D



CONTRABAJO

N.C. walking, indica que el interprete debe realizar walking sin acorde definido.

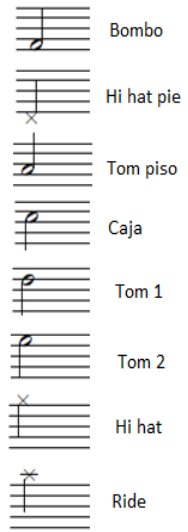
BATERÍA

El Set de Batería se compone de; Bombo, Tom de piso, Tom 1, Tom2, Caja, Hi-hat y Ride.

El intérprete tiene libertad de interpretación propia del género, respetando siempre indicaciones, cortes y fills que aparecen en la partitura.

Las baquetas sugeridas son el modelo Vic-Firth AJ1 Sticks American Jazz

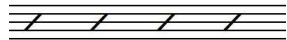
Notación Batería



ELECTRÓNICA: se utilizan Sets lives, que se interpretarán desde el programa Ableton Live 8.3. Se estipula un sistema gráfico que representa y trabaja con alturas y duraciones de manera referencial.

Los números que se escriben en la parte superior del pentagrama, corresponden a que sonido del set se debe interpretar. (Especificados en el anexo 1)

En las secciones achuradas la electrónica es interpretada libremente respetando los números asignados a cada sonido.



PIEZA 4: Escrito en el contexto de desarrollo de tesis "Jazz contemporáneo, una propuesta práctica y conceptual", año 2010, revisión 2013.

PIEZA 4

Emilio Bascuñán Castellano

♩ = 120

INTRO

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Alto Sax:** Rests throughout the piece.
- Tenor Sax:** Features a melodic line starting in the second measure with a *molto* (*mol.*) marking and a dotted line above the staff.
- Trumpet in B♭ 1 & 2:** Rests throughout the piece.
- Trombone:** Features a melodic line starting in the first measure with a *mezzo-forte* (*mf*) marking.
- Electric Guitar:** Rests throughout the piece.
- Piano:** Features a complex accompaniment with chords and a triplet in the second measure. The *mezzo-forte* (*mf*) marking is present. Chord changes are indicated as D m7, B♭7/D, and B♭7/D♭.
- Contrabass:** Features a melodic line starting in the first measure with a *pizzicato* (*pizz.*) marking and a *mezzo-forte* (*mf*) marking.
- Drum Set:** Features a rhythmic pattern starting in the first measure with a *mezzo-forte* (*mf*) marking. A *mezzo-piano* (*mp*) marking appears in the final measure.
- Electronic:** Features a rhythmic pattern starting in the first measure with a *mezzo-forte* (*mf*) marking.

A

7 Dm7 D^b7/D B^b7/D^b Dm7

A. Sax.

T. Sax. *mf*

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2 *mf*

Tbn.

E. Gtr.

7 Dm7 D^b7/D B^b7/D^b Dm7

Pno.

Cb.

D. S.

Elect.

3
15

B \flat 7/D B \flat 7/D \flat D m7 *frul.* ~~~~~

A. Sax. T. Sax. B \flat Tpt. 1 B \flat Tpt. 2 Tbn. E. Gtr. Pno. Cb. D. S. Elect.

4 D m7 D m/C A Maj7 D^bm/C B^bC B^b7/D^b

A. Sax. *p* *mp*

T. Sax. *p* *mp*

B^b Tpt. 1 *p* *mp*

B^b Tpt. 2 *mf* *p* *mf* *mp*

Tbn. *mf* *p* *mf* *mp*

E. Gtr. *mf* *p* *mf*

Pno.

Cb. *mf* fill

D. S.

Elect. *mf* 9 AM aj7 #11

The score is for a 4-measure phrase in 3/4 time. The key signature changes from D minor (D m7) to D minor with a C bass note (D m/C) in the second measure, then to A major (A Maj7) in the third, D minor with a C bass note (D^bm/C) in the fourth, B^b major (B^bC) in the fifth, and B^b major with a D^b bass note (B^b7/D^b) in the sixth. The saxophones and trumpets play a melodic line starting with a triplet of eighth notes. The trombone and electric guitar play a similar line with a triplet of eighth notes. The piano and double bass are silent. The drums play a steady eighth-note pattern. The electric guitar has a chordal part in the final measure, marked with a '9' and the chord 'AM aj7 #11'.

B \flat E B \flat F D m D m/C A Maj7 D \flat m/C B \flat /D B \flat /D \flat

31 *mf* *p* \longleftarrow *mf* 3 3 3 3

A. Sax. T. Sax. B \flat Tpt. 1 B \flat Tpt. 2 Tbn. E. Gtr. Pno. Cb. D. S. Elect.

B ♩ = 160

G m7

B \flat

A. Sax. *mf*

T. Sax.

B \flat Tpt. 1 *mf*

B \flat Tpt. 2 *mf*

Tbn.

E. Gtr.

Pno. *f*

Cb. *f*

D. S. *f*

Elect.

GmMaj7

G7sus4

A^b7

Gm7

B^b

GmMaj7

G7sus4

A. Sax.

T. Sax.

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

Tbn.

E.Gtr.

Pno.

Cb.

D. S.

Elect.

p

mf

p

mf

55 G#7 D7 G m Bb GmMaj7 G7sus4 G#7 Ab7

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

B^b Tpt. 1 *mf*

B^b Tpt. 2 *mf*

Tbn. *mf*

E. Gtr. *mf*

Pno. *mf*

Cb. *mf*

D. S. *mf*

Elect. *mf*

ON CUE
1 min. aprox. ON CUE

63 SOLO ELECTRONIC + PIANO

A. Sax.

T. Sax.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

63 SOLO ELECTRIC GUITAR
N.C.

63 SOLO ELECTRONIC + PIANO
PIANO SOLO

Pno.

63 N.C. Walking SOLO ELECTRONIC + PIANO

Cb.

63 D. S.

63 ELEC. SOLO
1,2,3,4,5,6,7,8

Elect.

C

72

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

B \flat Tpt. 1 *mf*

B \flat Tpt. 2 *mf* *mp*

Tbn. *mf* *mp*

E. Gtr.

Pno.

Cb.

D. S.

Elect.

f

ON CUE D

80

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

B^b Tpt. 1 *mf*

B^b Tpt. 2 *mf*

Tbn. *mf*

E. Gtr. *mf*

Pno. *mf*

Cb. *mf*

D. S. *mf*

Elect. *mf*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 11, features rehearsal mark 80. It contains ten staves for different instruments. The saxophone parts (A. Sax., T. Sax.) and the brass parts (B^b Tpt. 1, B^b Tpt. 2, Tbn.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The guitar (E. Gtr.) and piano (Pno.) parts provide harmonic accompaniment. The double bass (Cb.) and electric guitar (Elect.) parts play a steady eighth-note pulse. The drum set (D. S.) part shows a consistent drum pattern. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present below the Tbn., Cb., and Elect. staves. A rehearsal mark 'D' in a box is located above the saxophone staves, with the text 'ON CUE' to its left. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a double bar line indicating the start of rehearsal mark 80.

88

C7 E♭Maj7 E m7 A m7

A. Sax.

T. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Cb.

D. S.

Elect.

mp *pp* *mp*

mf

f

3

96

A. Sax.

T. Sax.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Cb.

D. S.

Elect.

CM aj7 #11 Am/C Gm/C B \flat /C Dm/C

CM aj7#11

A m/C

G m/C

B \flat +/C

D m/C

CM aj7#11

A m/C

G m/C

102

A. Sax. *p*

T. Sax. *p*

B \flat Tpt. 1 *p*

B \flat Tpt. 2 *p*

Tbn. *p*

E. Gtr. *p*

Pno. *p*

Cb. *p*

D. S. *p*

Elect. *p*

CM aj7#11 A m/C G m/C B \flat +/C D m/C CM aj7#11 A m/C G m/C

This musical score page, numbered 15, contains parts for the following instruments: A. Sax., T. Sax., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., E. Gtr., Pno., Cb., D. S., and Elect. The score is divided into measures 110 through 116. Above the saxophone and trumpet parts, the following chords are indicated: B♭+C, Dm/C, CM aj7#11, A m/C, G m/C, B♭/C, and Dm/C. The saxophone parts include dynamic markings of *p* and *mf*. The piano part features complex chord voicings, with the E. Gtr. part showing specific chord diagrams for B♭+C, Dm/C, CM aj7#11, A m/C, G m/C, B♭/C, and B♭/C. The double bass (Cb.) part has a dynamic marking of *mf*. The drum part (D. S.) shows a rhythmic pattern of 'x' marks, and the electric guitar (Elect.) part is currently silent.