



Repositorio Digital Institucional
"José María Rosa"

Universidad Nacional de Lanús
Secretaría Académica
Dirección de Biblioteca y Servicios de Información Documental

Nicolás Gustavo Zárate
nicolastrp@hotmail.com

La improvisación musical y el "pensamiento rizomático", analogía para acercarse a una explicación de la creatividad espontánea de la música

Tesis presentada para la obtención del título de Maestría en Metodología de la Investigación Científica del Departamento de Humanidades y Artes

Director de Tesis
Clara Azaretto

El presente documento integra el Repositorio Digital Institucional "José María Rosa" de la Biblioteca "Rodolfo Puiggrós" de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa).
This document is part of the Institutional Digital Repository "José María Rosa" of the Library "Rodolfo Puiggrós" of the University National of Lanús (UNLa).

Cita sugerida

Zárate, N. G. (2017). *La improvisación musical y el "pensamiento rizomático", analogía para acercarse a una explicación de la creatividad espontánea de la música* (Tesis de Maestría) Universidad Nacional de Lanús. Departamento de Humanidades y Artes. Disponible en <https://doi.org/10.18294/rdi.2018.174957>

Condiciones de uso

www.repositoriojmr.unla.edu.ar/condicionesdeuso



www.unla.edu.ar
www.repositoriojmr.unla.edu.ar
repositoriojmr@unla.edu.ar



Universidad Nacional de Lanús
Departamento de Humanidades y Artes

TESIS DE MAESTRIA EN METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION CIENTIFICA

Título: La improvisación musical y el “pensamiento rizomático”*, analogía para acercarse a una explicación de la creatividad espontánea de la música.

Maestrando: Nicolás Gustavo Zárate

Directora: Clara Azaretto

*Gilles Deleuze-Félix Guattari

A Doña Elisa y Don Oscar, que planeando formar una familia y que sus hijos (que fueron diez), tuvieran un futuro prometedor, llegaron a Buenos Aires desde un pueblito del interior del país. A todo ese sacrificio, del que fui testigo y del que me sigue conmoviendo su recuerdo.

A todos los maestros que tuve y que admiré y me fueron moldeando, de algunos aprendí en el aula, de otros (trompetistas ellos, algunos aparecen analizados en este trabajo), escuchándolos o recreando sus obras. Pero a uno en particular, Omar Rubén Oliveros, que siendo profesor de la Escuela de Música Popular de Avellaneda, me transmitió, creo que sin darse cuenta, con su meticulosidad en la búsqueda del conocimiento y entusiasmo, el fanatismo incondicional por el jazz. Lamentablemente, poco tiempo antes de terminar este trabajo, como decimos los músicos, “se fue de gira”, por lo que no alcanzó a leerlo, pero es nombrado varias veces en el mismo.

A Erika, mi compañera, que supo soportar días y meses de ausencia presente, y de algunas cuotas de inspiraciones nocturnas, mientras estaba inmerso en esta investigación. No lo hubiera podido hacer sin ella.

Índice general

Contenido

1	Introducción.....	1
2	Metodología y fundamentación.....	3
2.1	El surgimiento de una idea.....	3
3	El proceso de esta investigación.....	5
4	De la “Matriz de datos”.....	7
4.1	Nivel Supraunitario:.....	7
4.2	Nivel de anclaje:.....	8
4.3	Nivel subunitario:.....	8
5	Planteos primarios acerca de la improvisación.....	11
5.1	Definiciones acerca de la improvisación.....	12
5.2	Origen del estudio de la “creatividad” en el jazz.....	13
5.3	Breve reseña histórica.....	15
6	El desarrollo de la improvisación.....	17
7	El jazz de New Orleans y el Dixieland (1805-1926).....	23
7.1	Características principales:.....	24
7.2	Ejemplo N°1.....	26
	Dippermouth Blues- Joseph “King” Oliver (1886-1038).....	26
7.2.1	Unidad de Análisis, solo improvisado sobre “Dippermouth blues” de Joe “King” Oliver, autor del tema e intérprete del solo improvisado.....	29
8	El jazz de Chicago y New York. La evolución del solista a través del solo.....	35
8.1	Ejemplo N°2.....	37
	Big Butter and Eggman (Percy Varnable).....	37
8.2.1	Unidad de Análisis, solo improvisado sobre “Big Butter and Eggman” por Louis Armstrong.....	41
9	La era del “swing” (1930-1940).....	45
9.1	Ejemplo N° 3.....	48
	Stardust (Hoagy Carmichael).....	48
	“Stardust” (Hoagy Carmichael)*.....	51
9.2.1	Unidad de análisis: solo improvisado sobre “Stardust”, por Roy Eldridge.....	53

10	El “Bebop” (1940-1950).	57
	10.1 Ejemplo N° 3	60
	“Hot house” de Tadd Dameron.	60
	10.2.1 Unidad de análisis: solo improvisado sobre “Hot House”, Dizzy Gillespie.	63
11	Cool Jazz y Hard Bop (1950-1960).	67
	1.1.1 Ejemplo N° 4.	69
	1.1.2 “Joy spring” de Clifford Brown.	69
	11.2.1 Unidad de análisis: solo improvisado sobre “Joy Spring”, Clifford Brown.	72
12	Jazz Modal (60s).	75
	12.1 Ejemplo N° 5	79
	“So what” de Miles Davis.	79
	12.2.1 Unidad de análisis: solo improvisado sobre “So What”, Miles Davis.	82
13	Freddie Hubbard (más allá de los ´60).	87
	13.1 Ejemplo N° 6	88
	“Witch hunt” de Freddie Hubbard.	88
	13.1.1 Unidad de análisis, solo improvisado sobre “Witch Hunt”, Freddie Hubbard.	90
	13.2 Ejemplo N° 7	93
	“Dear Jhon” de Freddie Hubbard.	93
	13.2.1 Unidad de Análisis, solo improvisado sobre “Dear John” de Freddie Hubbard.	94
	13.3 Ejemplo N° 8.	96
	“There will never be another you” por Woody Shaw.	96
	13.3.1 Unidad de Análisis, solo improvisado sobre “There Will Never Be Another You”, de Woody Shaw.	99
14	Conclusión.	102
15	Las formas de inferencias y el análisis de los solos improvisados.	104
	15.2 La deducción.	104
	15.3 La inducción.	105
	15.4 La abducción.	105
	15.5 La analogía.	106
16	Los métodos de fijar creencias en la historia de la improvisación en el jazz.	108
	16.1 El Método de la Tenacidad.	109
	16.2 El Método de la Autoridad.	110
	16.3 El Método de la Metafísica (o de la reflexión).	111
	16.4 El método de la ciencia o de la eficacia.	112

17	El pensamiento rizomático y la improvisación en el jazz.	116
18	Modificaciones de los elementos técnicos a través de los estilos.	124
18.1	El jazz de New Orleans y el Dixieland.	124
18.2	El jazz de Chicago y New York.	125
18.3	La Era del Swing.....	126
18.4	El bebop (1940-1950).....	127
18.5	Cool jazz y Hard-bop (1950-1960).....	128
18.6	Modal jazz (´60).....	129
18.7	Más allá de los ´60.....	130
19	Final.....	132
	Bibliografía	136
	Lista de temas analizados (en C.D. adjunto).	138

1 Introducción.

Se considera a la improvisación en el jazz como un acto creativo instantáneo por excelencia, y la consideración de que esta acción es producto de cierta inspiración que solo unos pocos elegidos pueden abordar simplemente en un excepcional acto de espontaneidad propio de los genios, es un pensamiento común. Pero existen las carreras en los conservatorios de música y en las universidades donde se enseña a tocar jazz y a improvisar. ¿Qué se enseña entonces para ser creativo a la hora de improvisar? ¿Es posible prepararse para ser musicalmente creativo al momento de querer improvisar o depende del grado de inspiración del momento en el acto improvisatorio¹?

La contrastación de la tesis con el presente trabajo para su corroboración, acerca del *pensamiento rizomático* enunciado en el libro *Mil mestas* de Gilles Deleuze y Félix Guattari² como pensamiento análogo al pensamiento musical en el momento de la improvisación, podría dar un acercamiento a la explicación de este fenómeno de la creatividad espontánea que ayudaría a los iniciados en este tipo de estudios a tener una mejor visión en perspectiva acerca de los modelos de estudios preparatorios necesarios para enfrentar ese acto de creatividad.

El objeto de estudio para poder confirmar la tesis serán los discursos musicales de grandes improvisadores de la historia del jazz, o mejor dicho, esa es la materialización donde se podrá ver el proceso creativo y como se construyen nuevos conocimientos, y en el análisis que se propondrá, se deberá poder ver qué tanto de creativo, de estudio previo o espontáneo hay en la improvisación.

Cada instrumento musical posee dificultades técnicas propias, y en la historia del jazz algunos estuvieron desde sus comienzos y luego cayeron en desuso (como la tuba, el trombón o el clarinete), otros aparecieron una vez ya codificado gran parte del lenguaje del jazz (como el saxofón o la guitarra eléctrica). Pero la trompeta (aunque inicialmente la corneta³), estuvo desde los inicios, por lo tanto resulta ideal que el estudio de los solos instrumentales del presente trabajo se centren justamente en los solos instrumentales de los trompetistas más influyentes de la historia del jazz, ya que diferencias en la técnica de ejecución entre distintos instrumentos posiblemente no dejarían ver tan pragmáticamente la evolución del lenguaje del jazz en la improvisación.

¹ Esta palabra no se encuentra en el diccionario R.A.E., pero es, según quien escribe, la que mejor expresa la intención de lo que se quiere transmitir.

² Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2010. *Rizoma*. Introducción. Pre-textos.

³ Instrumento similar a la trompeta, pero se diferencia de ésta por tener el caño totalmente cónico, por lo que su sonido es menos brillante.

Esto hace que se eliminen una gran cantidad de variables posibles y el camino a las conclusiones pertinentes sean más visibles y directas.

El aporte de otras áreas como la lingüística, la semiótica, la epistemología y la pedagogía serán de ayuda para una conclusión final, aunque éstas no sean las ciencias comúnmente abordadas por el músico improvisador, pero serán de vital importancia a la hora de querer analizar o encontrar aportes y al querer explicar el acto creativo.

Por último, la historia del jazz y la improvisación ha pasado por diversas etapas, en principio desde su origen puramente intuitivo, luego se fue desarrollando su lenguaje en la comunidad propia de los músicos y de sus improvisaciones. Esto mismo dio origen, en el desarrollo de las habilidades del improvisador la aparición del solista, que bajo su propio análisis y reflexión fue delineando el camino de la belleza estética que sería admitida en el entorno musical, tomada como modelo y conjuntamente como manera de expresarse dentro del jazz en las generaciones siguientes.

Finalmente aparece un período donde surge la justificación desde el punto de vista de la física en cuanto a los elementos técnicos a utilizar (la relación escala/acorde), y es donde la ciencia se hace presente en el lenguaje de la improvisación (o sea la justificación científica comprobable por la cual se llega a la conclusión del porqué ciertas notas resultan ser mejores que otras a la hora de seleccionarlas para producir un discurso musical coherente).

Por lo aquí presentado es posible que el jazz, en su desarrollo y en el de la improvisación haya pasado por los mismos estados de “los caminos del conocimiento” y los “sistemas cognitivos” que menciona el Dr. Juan Samaja cuando se refiere a los métodos de fijar creencias, otra tesis que podría abordarse en este mismo trabajo.

El presente trabajo se presenta acompañado de un C.D. con los temas que contienen los solos analizados, al final del mismo se presenta una lista de ellos con los respectivos detalles.

La versión digital de esta tesis varía levemente en el formato presentado en papel como producto de la trabajosa edición al incluir las respectivas partituras de los solos, pero no difieren en el contenido de ambas.

2 Metodología y fundamentación.

2.1 El surgimiento de una idea.

El siguiente trabajo de investigación surge de una duda planteada por una compañera de la carrera para la cual se presenta esta tesis, una “Maestría en Metodología de la Investigación Científica”. Después de ver un documental sobre el jazz y escuchar acerca de la improvisación, las preguntas de ella fueron las siguientes: “¿cómo puede un músico improvisar sobre un tema dado de manera instantánea y espontánea? ¿Se nace con esa habilidad o se desarrolla?”

Esta persona era graduada en otra área que no era la música, por lo tanto se hacía difícil la explicación por su desconocimiento del lenguaje musical, pero nos encontrábamos circunstancialmente unidos por el lenguaje científico, por lo tanto esa tenía que ser la vía de comunicación. De allí que lo que sigue surgió de una duda ajena, algo que es de práctica común entre los músicos adeptos al jazz como la improvisación, correspondía ahora hacer de este hecho artístico, el intento de buscar la manera de transformarlo en una actividad investigable, pasar de un lenguaje (el musical) a otro (el científico), para que otra comunidad lo pueda entender, analizar y hasta tener la posibilidad de verificar la idea o refutarla. O sea, teniendo el “modo de descubrimiento” (una idea concreta, una cantidad de conocimientos adquiridos como producto del aprendizaje formal y lo empírico, y que pueden incrementarse), pasar al “modo de validación” (contrastación empírica, establecer un proceso formal para que cualquiera de la comunidad que lo desee, pueda ratificar o refutar la hipótesis). De esta manera, como otra dificultad añadida, también se sumaba la traducción de un lenguaje comunicacional a otro, algo que corresponde a la semiótica propia de la música, que en este caso, tiene que ser traducido al lenguaje científico, de modo que ahora ésto, debería ser posible transformarlo comprensible no sólo para la comunidad musical, sino también a la científica.

Esta división entre lo científico y lo musical podría entenderse como dos sistemas que poseen distintos contenidos, distintos lenguajes, que se validan de distintas maneras. Aquí vale la pena citar a la Lic. y Mt. Violeta Schwarcz López Aranguren cuando dice:

“el arte es una construcción subjetiva y como todo producto de la acción humana no es ni más ni menos que una construcción significativa”⁴.

O sea que analizar para comprender la música debería partir del conocimiento del lenguaje de quien lo haga, desde los códigos de la escritura musical que nos conducen al entendimiento, y sólo va a poder conocerse su significado a partir de conocer cómo esos signos representan los diversos sonidos que se nos presentan. La autora sigue diciendo, “el lenguaje, nos construye como sujetos ya que es el mediador con los otros”. O sea, el resto de la comunidad musical. De lo que se deduce que podremos operar con esta actividad en tanto conozcamos y podamos manipular el lenguaje propio de la música, dicho de otro modo, con un tipo particular de conocimiento.

Ambas actividades, la musical y científica, tienen la particularidad de haber creado un lenguaje de signos propios cada una de ellas, y producir diferentes discursos que podrán ponerse en consideración ante las distintas comunidades, cada una con las representaciones creadas para ser consideradas por los distintos actores que develan la transmisión de distintos conocimientos. La óptica de Ferdinand de Saussure (1857-1913) sobre la semiología, expuestas por Elena Pérez de Medina⁵, nos dice que “el signo lingüístico es una entidad física que une dos términos: un concepto y una imagen acústica”. Esto se acercaría sobremanera a una semiología musical, aunque se completaría definitivamente con el conocimiento de una obra desde su gestación, los motivos de su creación, el autor, el ordenamiento de los elementos de la música, su consecuencia acústica y lo percibido por el oyente, entre otras cosas, como para comprenderla en su totalidad.

⁴ Schwarcz López Aranguren, Violeta. El arte como construcción del conocimiento, dicotomía con el conocimiento científico. Apunte de cátedra.

⁵ Marafioti, Roberto (compilador). 1998. Pérez de Medina, Elena (a quién se cita)- Balmayor, Emilce. Recorridos semiológicos. Signos, enunciados y argumentación. Eudeba.

3 El proceso de esta investigación.

La finalidad de los siguientes análisis de solos de trompetistas relevantes de la historia del jazz, es encontrar datos comunes en cuanto a que tanto se han ajustado a los parámetros de cada estilo, esto analizado sobre la evidencia escrita y sonora que es el solo instrumental en cuestión. También cómo fue evolucionando y complejizando el lenguaje técnico que fue incorporándose con el paso de los discursos musicales, como parte del lenguaje común de los improvisadores. Esto a su vez, fue ayudado por la aparición con el tiempo de bibliografía específica con la finalidad última de ayudar a aprender a improvisar, donde aparecieron los denominados licks, patterns y frases⁶ que se fueron sumando al repertorio de los nuevos improvisadores, algunos de ellos se verán cómo han sido intencionalmente parte del aprendizaje, para sumar y ampliar el vocabulario propio.

Por lo tanto, en paralelo, se transcribirán ejercicios de reconocida bibliografía que confirmaría esta tesis, acerca de la retroalimentación o metalenguaje que se ha producido con el paso del tiempo y de la práctica improvisatoria.

Se pretende trabajar cronológicamente desde los comienzos de las primeras grabaciones, ya que las mismas son la fuente primaria de documentación, transcrita luego al papel en el lenguaje musical. Los solos instrumentales son las transcripciones tal como lee el trompetista (trompeta: instrumento transpositor que está en sib).

Cada movimiento estilístico dentro de la historia de la improvisación en el jazz que abarcará cada capítulo del presente trabajo, estará representado por uno o más solistas y uno o más solos instrumentales producto de su producción discursiva musical. Se dará un marco histórico a cada estilo y alguna información sobre cada solista, para ponerlo en un ámbito situacional del momento en que surge cada estilo, tratando que ayude a comprender algo de lo que da impulso al artista a llevarlo al cambio, destacándose del entorno y sus antecesores.

En dichos capítulos se dejarán por sentado las características de cada estilo y sus reglas, que después, en el análisis de cada solo, se verán si aparecen o no en ellos, y la manera en que afectan a los elementos de la música; la melodía, la armonía, el ritmo y también la forma y la improvisación.

⁶ Elementos técnicos que se explicarán con el correr de los análisis.

Previo a las conclusiones finales, se intentará analizar las distintas formas de inferencias y la manera en que son expuestas en el análisis que se fue desarrollando en cada estilo y también cómo son utilizadas por el improvisador a la hora de crear.

Luego de hacer el análisis correspondiente a cada época, se espera concluir corroborando la tesis que hipotetiza al *pensamiento rizomático* (Deleuze y Guattari) como un adecuado medio para explicar el complejo acto de improvisar, pretendiendo dar forma a la creatividad que se pone en juego en un momento irreplicable no solo por la intemporalidad del arte musical, sino un momento en que se crea un discurso musical que no volverá a repetirse por el complejo entramado que conlleva, y cómo lo resuelve el improvisador en determinado instante, revelando su sensibilidad, su conocimiento, su habilidad desarrollada con su instrumento (que es su voz), y lo que quiere decir en ese momento.

Por lo tanto, se espera que este trabajo pueda ser visto como un aporte a la metodología de la investigación, el hecho de utilizar el *pensamiento rizomático* como modelo de lectura para intentar explicar la creatividad en la improvisación como en cualquier otro proceso de investigación, intentando ver en la materialización del acto creativo, el solo (sobre la partitura), cómo se va dando ese proceso. Cada término de los autores de Rizoma serán expuestos en cursiva.

Con respecto al conocimiento sobre el “estado del arte”, existen innumerables trabajos hechos sobre la improvisación enfocados desde distintos ángulos; los puramente dedicados al análisis musical, los referidos expresamente a la psicología de los improvisadores, la musicología, etc. La pretendida originalidad de este trabajo de investigación radica en aplicar la metodología propuesta por el Dr. Juan Samaja en un trabajo sobre la intención de ahondar en la creatividad, intentando emplear el lenguaje de Deleuze y Guattari como medio de explicación, sacando a luz una gran cantidad de elementos probatorios que se espera encontrar en las transcripciones de los solos, o sea la obra creada. De esto no se ha encontrado antecedentes.

Finalmente, se ha planteado en la introducción del presente trabajo otra tesis que ha surgido con el devenir de la investigación, que es la que conduce a pensar que los diversos estadios por los que ha pasado la historia de la improvisación en el jazz, parecen ser los mismos que enuncia el Dr. Juan Samaja cuando nos habla de los “métodos de fijar creencias”⁷. Al final de la investigación, con los elementos del trabajo recopilados, se verá si es posible acercarse a esa posibilidad de realizar una analogía o paralelismo en un viaje que va desde los comienzos de la improvisación, donde por desconocimiento del lenguaje musical se hacía música intuitivamente (de oído), hasta llegar a poder justificar científicamente el porqué del uso de determinadas escalas para tal o cual acorde, algo que hace que un discurso musical suene mejor o peor y que el músico tiene en cuenta a la hora de improvisar.

⁷ Samaja, Juan. 2005. Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica. Eudeba.

4 De la “Matriz de datos”.

A pesar de presentarse la dificultad anteriormente citada, el tratar de hacer comprensible lo expuesto desde el lenguaje musical hacia la comunidad científica, se cumple el presupuesto que menciona Samaja, que el objeto de estudio, en este caso el solo instrumental, es investigable. Por lo tanto se va a especificar o describir a continuación cómo es la estructura cuatripartita de esta investigación, o sea cuáles serán las unidades de análisis (UA), las variables (V), los valores (R) y los indicadores (I) de cada nivel de las distintas matrices de datos.

Pero en primer lugar, se aclara que se describirán de forma detallada el sistema de Matrices de Datos de este estudio. Tal como también es expuesto por Samaja, en este sistema hay como mínimo tres matrices de datos, una de Nivel Supraunitario, la del Nivel de Anclaje y la del Nivel Subunitario.

4.1 Nivel Supraunitario:

UA; períodos históricos musicales del jazz.

V; trompetistas de cada período musical del jazz.

R; solos representativos de los trompetistas de cada período musical del jazz.

I; nivel de afectación de diversos elementos técnicos, sobre todo, la forma, la melodía, la armonía, el ritmo la textura y la improvisación.

En esta instancia los componentes de la matriz de datos de este nivel son muy generales, y se irán depurando y especificando a medida en que se cambie de nivel, volviéndose más específicos. Por lo que la UA se presenta como muy abarcativa ya que implica todo lo producido en la historia del jazz. De la misma manera con la V, la cantidad de trompetistas de cada período son numerosos, a medida que se cambie de nivel se especificará de quienes exactamente se va a ocupar este estudio, al igual que con el R, con respecto a la producción de solo de todos esos trompetistas. Y con los I, también es general el nivel de afectación con cada uno de los elementos técnicos que se pretende analizar, dada la vasta producción, siendo esa afectación inmensamente variada.

4.2 Nivel de anclaje:

UA; trompetistas estilistas innovadores de cada período musical del jazz.

V; solos representativos de trompetistas estilistas innovadores de cada período musical del jazz.

R; forma, armonía, melodía, ritmo, textura e improvisación.

I; se describirá a cada uno de los elementos técnicos apropiadamente (sencillo, complejo, simple, denso, etc. según el caso).

Aquí ya está definido qué característica deben tener los trompetistas de los cuales se va a ocupar este trabajo. En la UA los definimos, de todos los trompetistas de cada período histórico del jazz se seleccionarán a los trompetistas “estilistas innovadores”, o sea aquellos que dominaron estilísticamente el lenguaje del jazz, la improvisación, y además cambiaron el curso de la historia con sus innovaciones en la manera de improvisar.

Con respecto a la V, se atenderán los solos de cada trompetista estilista innovador de cada período del jazz, tomando toda la producción de esos trompetistas, que podrán tener una producción de solo un estilo o abarcarán varios, y podrán estar los más representativos del cambio o los más intrascendentes en ese aspecto. En cuanto a los R, se tendrán en cuenta específicamente la forma, la armonía, el ritmo, la textura y la improvisación. A cada uno de estos R se los tratará de describir apropiadamente dando el valor del I correcto.

4.3 Nivel subunitario:

UA; solos de cada estilo de trompetistas estilistas innovadores.

V; forma, melodía, armonía, ritmo, textura e improvisación.

R; se describirá a cada uno de los elementos técnicos apropiadamente (sencillo, complejo, simple, denso, etc. según el caso).

I; en cuanto al valor del indicador, describirá el resultado de cada uno de los elementos técnicos de la forma (A-A-B-A, A-B-A, etc.), de la melodía (diatónica, cromática, basada en arpeggios, etc.), armonía (tipo de acordes), el ritmo (rápido, lento, tipo de compás, etc.), textura (monofónica, polifónica, homofónica o heterofónica) y la improvisación (tipo de escalas, modales, pentatónicas, por tonos, etc. y otros).

En esta instancia los componentes de la matriz de datos ya son específicos y están definidos en sus análisis.

La UA va a ser cada solo de cada período histórico del jazz de los trompetistas estilistas innovadores. Se verá cómo son dentro de las V específicas los valores que resultarán del análisis correspondiente, con R concretos en cada solo de cada estilo, y a su vez con I bien definidos. Hasta aquí no se mencionó el procedimiento a emplear, pero siempre será el análisis auditivo unido al análisis sobre la partitura musical, sobre la cual se puede objetar más concretamente cada uno de los aspectos que se pudieran señalar, tomando como punto de mención determinado compás de los solos. Recordemos que se harán análisis sobre evidencia científica concreta, o sea, la grabación de la que se dispone llevada al papel, para poder ver con más detenimiento lo que hasta en numerosas audiciones puede pasar por alto. De modo que, afortunadamente, la historia del jazz empieza prácticamente en los comienzos mismos de la historia de la música grabada. Por lo tanto nos deja ver, en ese recorrido contemporáneo de ambos acontecimientos, los rumbos *rizomáticos* que han tenido ambas historias, aunque lo que ocupa a este estudio se centra en el jazz y su evolución.

Y más allá de todos estos análisis metodológicos, ver al solo instrumental como parte de un *rizoma*, que tiene un autor pero que es la suma de lo que le precedió y que asimiló, que su improvisación encierra una *multiplicidad* y una *territorialidad*, que tendrá sus *líneas de fuga* y sus *territorialidades* y sus *desterritorialidades*. Y que esa obra musical o *agenciamiento maquínico* es un *cuerpo sin órganos*, que conserva una *totalidad significativa* que no surge de la nada y que está conectado con otros *agenciamientos maquínicos* precedentes y que serán parte de un continuo devenir en la historia del jazz.

Solo resta aclarar acerca del ritmo, que será analizado desde la velocidad de la obra teniendo en cuenta la medida tradicional con metrónomo con respecto a una figura específica, en este caso la “negra”, tal como suele darse en la práctica musical.

Se hace necesario también especificar lo siguiente. Cuando se encolumna a la forma, la armonía, la melodía, la textura y la improvisación para ser analizadas, puede parecer a primera impresión que la improvisación ya incluiría a la armonía y la melodía antes detallada, y por ende es algo redundante, solo que al tratarse de improvisación en el jazz, no se vuelve a tratar estos elementos nuevamente, sino que el análisis de la improvisación en el jazz tiene que ver con la relación escala-acorde, algo que, si bien improvisación hay y ha habido en otros estilos musicales, esa relación sólo se ha dado en el jazz.

5 Planteos primarios acerca de la improvisación.

El solo planteo de la educación musical pone de manifiesto del supuesto de tener aptitudes para esta actividad o no. Hasta el momento se insiste sobre la idea de la inteligencia propia para desarrollarse como músico (teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner⁸), que parece no ser general a todos los mortales. La carrera musical está diversificada en múltiples especialidades (la composición, la musicología, la educación, la dirección orquestal o coral, etc.), una de ellas es la de instrumentista, en la que es posible darle preponderancia a la denominada música clásica o a la popular. Dentro de esta última, el jazz ocupa un lugar destacado por la dificultad que presenta ejecutar una música (de la que se podría decir que es “culturalmente adoptada”) que proviene de una cultura no tan cercana a nosotros, y esto no es referible a la posibilidad de poder asimilar ese estilo por medio de grabaciones adquiridas o a través de los medios de difusión, sino por las características de la cultura en la que surgió ese estilo y su origen africano entre otras.

Seguramente la característica más importante de esta música es la improvisación, que no es un patrimonio exclusivo del jazz, ya que se podría decir que los músicos improvisaron desde siempre.

Pero esta habilidad en la música se ha dado en distintas culturas de diferentes lugares del mundo y de diversas formas. El estudio que realiza Derek Bailey en su libro *Improvisación: su naturaleza y práctica en la música*⁹, nos habla de esta actividad y su análisis en culturas como la Indú o en la música Flamenca, reconociendo que deja de lado otras como la Islámica, de Turquía, Africana y otras. A su vez se ocupa del jazz y del rock como las más conocidas popularmente y de la música denominada clásica en los estilos en que la improvisación más influyó en su desarrollo, como el Período Barroco Musical (1600-1750).

“Toda la historia del desarrollo de la música es acompañada por manifestaciones que conducen a improvisar”¹⁰, por ello, se debe recordar que la improvisación ha sido parte importante del desarrollo de la música occidental europea que heredó América con la colonización.

En Europa, “desde el siglo XII al XVII se desarrolló el arte del discanto, que era una parte vocal libre que los que la cantaban ...entretejían con la parte fija del canto llano tradicional llevada por otra voz”¹¹. Entre los años 1600 y 1750 se puso en práctica el llamado bajo cifrado o bajo continuo, que ejecutaba el clave (instrumento musical de

⁸ Gardner, Howard. 2001. *Estructuras de la Mente. La Teoría de Las Inteligencias Múltiples*. Santafé de Bogotá, D.C., Colombia. Fondo de Cultura Económica Ltda.

⁹ Derek, Bailey. 1993. *Improvisation, its nature and practice in music*. Da Capo Press.

¹⁰ Ferand, Ernest Thomas. 1961. *Improvisation in Nine Century in Western Music*. Cologne. Arno Volk Verlag.

¹¹ Scoles, Percy A. 1981. *Diccionario Oxford de la Música*. La Habana, Cuba. Editorial Arte y Literatura.

teclado predecesor al piano) en todo tipo de pieza vocal e instrumental, improvisando sobre un cifrado en particular (tal como se hace en el jazz).

Otro tipo de improvisación fue la ejecución de los adornos, que podían ser escritos o no, pero que el instrumentista o vocalista hacía a su manera, pudiendo incorporar otros a su gusto y que definían la habilidad de los ejecutantes. Por otro lado también existen las cadencias, que generalmente son parte del final de un movimiento de los conciertos para instrumentos solistas, que solían ser improvisados y libres al estilo del ejecutante (hoy suele estar preparado y previamente escrito y estudiado, o se ejecuta alguna cadencia de algún instrumentista reconocido).

“El siglo XVIII y los comienzos del XIX pueden ser considerados como el período de florecimiento del arte de la improvisación al teclado”¹². Los grandes maestros como J. S. Bach (podía improvisar dos horas sobre un tema), W. A. Mozart o L. Van Beethoven, que competían con otros talentos de la época improvisando frente al público.

La desaparición gradual de la improvisación en la llamada música culta se fue produciendo en parte por la rigurosidad de los compositores que querían que los ejecutantes tocaran partes escritas por ellos mismos sin modificaciones y también por la aparición en el siglo XIX de la cada vez más valorada figura del director, quitándole protagonismo a los instrumentistas.*

5.1 Definiciones acerca de la improvisación.

Se suele decir que la música es un arte temporal, esto es que sucede en determinado instante y a medida que se ejecuta desaparece. También, que la improvisación es una forma de composición espontánea e intuitiva.

Espontaneidad: expresión natural fácil del pensamiento.

Espontáneo: que se produce aparentemente sin causa. Que se produce sin cultivo o cuidado del hombre.

Intuición: facultad de comprender las cosas espontáneamente, sin necesidad de razonamiento. Fil. Percepción íntima y espontánea de una idea o una verdad que aparece como evidente a quien la tiene.

Improvisar: (de improviso).tr. Hacer algo de pronto, sin estudio o preparación.

¹² Op. Cit. p. 648.

*Si bien lo citado en los párrafos anteriores, tal como se señaló, fueron datos de la obra de Percy Scholes, los mismos son estudiados en los cursos normales de instrucción musical de cualquier plan de estudios académicos, pero resulta altamente recomendable recurrir a dicha obra por la sistematicidad cronológica que el autor le imprime a esos datos.

(Todos términos tomados del diccionario de la Real Academia Española).¹³

Si se presta atención a todo lo expuesto, en relación a que la inteligencia musical es uno de los tipos de inteligencia posible y que sólo algunos disponen de ella, que siendo la improvisación algo que se logra con intuición y espontaneidad, o sea sin razonar, sin cultivo o cuidado previo y es una percepción que se tiene o no, esto daría a pensar que solo un elegido puede improvisar y que es una facultad innata y que no hay manera de adquirirla, o al menos que los caminos para lograrla no son del todo “estudiables” racionalmente.

Y esto es lógicamente lo primero que una persona se puede formular. ¿Cómo voy a apropiarme de algo de lo que la naturaleza no me concedió?

Uno de los más reconocidos pedagogos del jazz, Jamey Aebersold, ha dejado por escrito en uno de sus libros dedicados al tema el siguiente párrafo: “nunca he conocido a alguien incapaz de improvisar. He conocido a personas que creen que no pueden. Su mente es la que construye, y lo que usted piense...será lo que usted sea”.¹⁴

¿Cómo se podría definir la improvisación en el jazz?

Se suele decir entre los músicos que es la creación musical intuitiva y espontánea tomando como base alguna melodía o tema sobre los cuales el improvisador realiza variaciones creándolas en el momento.

Pero esto lleva a contradicciones con las definiciones de la R. A. E. Porque esta intuición se desarrolla y no sin razonamiento (que no se puede realizar en el momento de la improvisación, ya que la limitación del tiempo lo impide en el acto improvisatorio, pero sí hubo una etapa previa donde el músico debió aprender y razonar muchos conocimientos). Y la espontaneidad de la que se habla no es sin causa ni es un producto sin cultivo o cuidado del hombre, sino que exige tener un bagaje tal que le permita expresarse con fluidez, y eso es como consecuencia de estudios previos.

5.2 Origen del estudio de la “creatividad” en el jazz.

Como ha sucedido en las diferentes músicas de origen popular, inicialmente se produjo una transmisión de boca en boca o mejor dicho de “oído a oído”. Hasta casi la mitad del siglo pasado era típico suponer entre los músicos que la originalidad no se estudiaba y era algo que se poseía de manera innata, y hasta la posibilidad de querer estudiarla hacía

¹³ Diccionario de La Lengua Española. 2001. Vigésima segunda edición. Real Academia Española. Grupo Editorial Planeta S.A.I.C.

¹⁴ Aebersold, Jamey. 1994. 6ª Edición. Como improvisar jazz y tocar. Versión en español por Renzo M. Calcagno. Jamey Aebersold.

que se perdiera espontaneidad. Por lo que aparecen distintas formas de afrontar el problema.

La creación de un lenguaje nuevo como el jazz a principios del siglo XX, hacía que estaba todo por crearse en materia de tratar de aprender a improvisar. En el intento de avanzar en este sentido se ha innovado en la metodología de estudio partiendo de que la improvisación surge del trabajo dentro de una agrupación o combo (bajo o contrabajo, batería y piano, por ejemplo), y para su simulación se han editado grabaciones con esa base de los temas más clásicos del jazz o determinados ejercicios para poder tocar sobre una pista de audio determinada. Es así que estos métodos (su denominación en inglés es play-along) nacieron en 1948 con el nombre de Rhythm Records en discos de vinilo de 78 rpm, dos años después aparece el director y arreglador Billy May con otro disco en 78 rpm también, llamado "Join the Band". A principio de los años 60 comienza a aparecer la serie denominada "Music Minus One" dando un gran salto de calidad durante los siguientes veinte años. Luego, en 1967 Jamey Aebersold comienza a editar la más importante serie de libros con sus pistas para tocar y "entrenar" sobre ellas, denominadas "A New Approach To Jazz Improvisation" y le siguieron más de cien libros con temáticas diferentes, tanto en estilos (dedicados al blues, dixieland, swing, bebop, modal, etc.) como a los más importantes creadores (Louis Armstrong, Duke Ellington, Miles Davis, Charlie Parker, etc.).¹⁵

Dados los buenos resultados, aparece el estudio sistemático del estudio del jazz en las universidades de los Estados Unidos, creándose las titulaciones universitarias, quedando demostrado que había mucho por aprender de manera sistemática acerca de la creatividad en la improvisación. El tiempo hizo que este nuevo estilo se complejizara y creara un sublenguaje nuevo dentro de la música que ameritara tal respeto. Hasta entonces los datos se fueron transmitiendo de instrumento a instrumento, ya que justamente eso, los discursos musicales o las improvisaciones mismas fueron las que comunicaban los avances o cambios que se producían a lo largo de la historia que se estaba escribiendo o mejor dicho, tocando.

Como ya se ha mencionado, la música es un arte temporal. O sea se da en determinado momento que si no es captado, ya pasó. Es sabido que la improvisación es una composición que se da en tiempo real, y justamente ese tiempo real es el primer obstáculo a vencer para improvisar, realizar un discurso musical teniendo que tomar decisiones en el momento de la improvisación es el mayor obstáculo para el instrumentista. Por eso la preparación para tal fin no es sencilla.

Un punto a tratar en particular en el estudio de la improvisación es la transcripción de "solos". Los denominados "solos" son las improvisaciones de algún ejecutante, generalmente se transcribe (aunque no siempre se analiza) y ha sido creado y ejecutado por alguien que justamente ha dejado alguna huella en la historia de jazz.

¹⁵ Coker, Jerry. 1980. Jerry Cooker's Complete Method for Improvisation. Studio P/R Inc.

Las transcripciones de solos se han venido haciendo desde la década del '50 en los E.E.U.U. en revistas especializadas en el género (*Downbeat* y *Jazz Review*) y le siguieron bibliografías especializadas en algún intérprete o estilo, que en sus versiones mejoradas se llega hoy día a libros especializados como los de la serie de ediciones Harld Leonard o la bibliografía de David Baker, reconocido pedagogo de jazz, en cuyos libros no solo aparecen los solos sino también sus respectivos análisis, biografía del músico que se estudia, su estilo dentro del género, bibliografía recomendada, patterns, etc.

En principio se utilizó el tratar de imitar al músico tocando sobre la misma grabación, tratando de incorporar su fraseo, sus inflexiones, sus frases. La transcripción de los solos siempre fue la manera más recomendada por los músicos de jazz para poder tener la base para desarrollar posteriormente su propio estilo. Lo han hecho los más grandes instrumentistas de jazz, solo que con el tiempo esto se fue profundizando en cuanto a la complejidad del análisis, o sea no solo tocar una frase, sino también la necesidad de saber sobre qué armonía se usa, qué escala se emplea en cada acorde, si es un denominado lick (frase ya preparada) o un pattern (esquema melódico que se va repitiendo y transportando), etc.

El análisis y la ejecución de los solos de grandes instrumentistas es inspirador, tocarlos le da confianza al estudiante y a su vez es una manera de conocer al autor original de la obra, y deja ver un proceso creativo en el cual se puede visualizar lo terrenal que puede ser cuando este se repite o resulta no ser del todo original, o todo lo contrario.

5.3 Breve reseña histórica.

Será necesario apelar a la historia para ver no solo los diferentes estilos y protagonistas (para el caso de este estudio, los trompetistas) que ha dado el jazz, sino también desde la óptica de los elementos técnicos que se fueron incorporando a lo largo de la evolución del lenguaje propio que se fue construyendo y modificando con la evolución misma. Por lo tanto no pasa a ser esta una reseña de nombres y fechas solamente sino la evolución desde el punto de vista de la ampliación del lenguaje técnico que es característico y propio de cada estilo y el aporte de cada instrumentista que luego fue seguido por otros.

Los elementos técnicos básicos que todo músico improvisador debe conocer para el dominio del lenguaje musical para tal fin son las escalas y los acordes¹⁶. En todo libro donde se pretenda enseñar a improvisar suele aparecer generalmente en forma de cuadro¹⁷, los acordes y sus símbolos que los representan y las escalas que se utilizan para improvisar en cada acorde que se presenta. Por lo tanto será en especial este material el que se ha ido modificando a lo largo de la evolución del lenguaje del jazz y

¹⁶Sobre escalas y acordes ver cualquiera de los libros de Jamey Aebersold citados.

¹⁷ Idem anterior.

el que nos dejará ver en mayor detalle cómo lo han utilizado los improvisadores a lo largo de la historia.

Esta historia también nos dice que el jazz es el resultado de una combinación de estilos (blues, góspel, work song, spirituals, bandas militares, ragtime, minstrel, etc.)¹⁸ que se fusionaron a fines del siglo XIX en un momento de crecimiento de la industria de espectáculos musicales en los E.E.U.U. entre 1895 y 1917, con el denominado estilo New Orleans (lugar donde se produjo este surgimiento) y el también llamado jazz primigenio.

“El año 1895 es donde llegan los recuerdos de los primitivos hombres del jazz cuando se les pregunta cuándo escucharon jazz por primera vez. 1917 es el año en que se registró la primera grabación de jazz por la Original Dixieland Jazz Band de New Orleans”¹⁹.

Esta primera grabación se da después de la emigración masiva de New Orleans a Chicago, como consecuencia de la clausura del barrio “Storyville” (un barrio de New Orleans, denominado así por la decisión del alcalde Alderman Story de destinar bajo un decreto en 1897 alrededor de treinta manzanas para la diversión nocturna, de ahí el nombre), producto de robos y matanzas, y que como efecto colateral deja sin trabajo a gran cantidad de músicos que se trasladan en busca de una mejora laboral.

La importancia de las grabaciones es vital para el siguiente trabajo ya que al tratarse de una música improvisada y temporal, solo cabe estudiarla a partir del registro sonoro como único documento sobre el cual tejer el siguiente estudio.

La industria discográfica jugó un papel preponderante en la difusión del jazz. Afortunadamente, la historia del sonido grabado fue contemporánea a la historia de jazz. Después de la invención del sonido grabado, por un lado Thomas A. Edison y por otro el francés Charles Cros casi en forma simultánea en 1877, se desarrolló el fonógrafo. Pasando del cilindro al disco plano en 1901, esto creado por Emile Berliner y Eldridge Johnson, pasa a reproducirse en una Victrola. Posteriormente, la grabación electrónica a través de micrófonos inventada por el Dr. Les de Forest produjo los discos de mayor fidelidad a 78 revoluciones por minuto y con calidad de 100 a 5.000 ciclos. El bajo costo de los reproductores y de placas de este tipo produjo una gran expansión, venta y acceso al gran público ayudando a la difusión y mercado de la música²⁰.

¹⁸ Sobre distintos estilos, se los describirá oportunamente.

¹⁹ Oliveros, Omar R. 1988. Jazz: el lenguaje y su historia. Apuntes de la cátedra “Historia y Lenguaje del Jazz”, de la Escuela de Música Popular de Avellaneda, dictada por el autor.

²⁰ op. cit. Cap. 2 p. 4.

6 El desarrollo de la improvisación.

Según la tradición oral de personas que vivieron esa época, se dice que el origen del estilo denominado New Orleans y que primero tocó lo que posteriormente se llamaría “jazz”, lo produjo un cornetista mestizo llamado Charles “Buddy” Bolden (1877-1931), quien creó el típico fraseo de jazz, tocando música sincopada y blues en forma instrumental, y de quien se dice, adaptaba melodías que improvisaba con su corneta, desarrollando un sonido potente, destacado, con una proyección de solista.

De esta destacada figura no se conocen registros grabados, aunque son fiables y coincidentes los relatos, ya que corresponden a una historia reciente.

Una segunda figura importante fue el pianista Jelly Roll Morton (1890-1941), también de New Orleans. Proveniente de una familia criolla, su verdadero nombre era Ferdinand Joseph Lamothe, y se autoproclamaba el inventor del jazz. Fue uno de los primeros músicos que, a la vez, tuvo instrucción musical y manejo de la improvisación, ya que por ese entonces no eran muchos los músicos que sabían escribir música. Fue una figura esencial para moldear el lenguaje que estaba surgiendo, del que sí existen registros grabados y muy representativos del estilo New Orleans.

Otro de los destacados cornetistas de la época fue Freddie Keppard (1883-1932), de origen criollo y de New Orleans, quien viajando a Chicago con sus agrupaciones, fue fundamental para la difusión del jazz en esa ciudad, que luego albergaría a los músicos provenientes del sur al cierre de Storyville. Fue el primer músico al que la Compañía Victor le ofreció realizar una grabación de jazz en el año 1916, que rechazó por temor a que copiaran su estilo a partir de esos registros grabados (lo cual podría dar lugar a pensar del valor que ya se le daba a la originalidad en la improvisación y la importancia de saberse creativo), lo que produjo entonces que la primer grabación de jazz la hiciera la agrupación formada íntegramente por blancos en 1917, la Original Dixieland Jazz Band ya mencionada.

Como se citó anteriormente, el estilo de New Orleans se manifestó a través de una prolija heterofonía, en parte como desprendimiento de lo que se conoce como “llamado y respuesta” típico en la música de iglesia y también en la música africana, desarrollado en la forma blues. Dentro de este estilo, era típico el denominado “fill in”, que era el relleno en los espacios vacíos cuando cantaba el cantante, y que un solista completaba el espacio respondiendo a alguna frase.

Este “llamado y respuesta”, es lo que también se desarrolló entre los instrumentos melódicos (una o dos cornetas, clarinete y trombón), complejizándose posteriormente en las primeras orquestas de jazz de New Orleans y con la ya mencionada, heterofonía.

El tema puesto de manifiesto acerca del característico “llamado y respuesta”, como se ha señalado, no solo ha sido propio de la música africana sino también de la música occidental. Durante la Edad Media, en el seno de la Iglesia, se desarrollaron dos estilos

que eran el “canto antifonal” y “responsorial”. El primero hace referencia al diálogo entre dos mitades de coro mientras que el segundo entre un coro y un solista, algo que se conserva en las ceremonias religiosas de hoy en día.

En el caso de la música africana, esto también se daba en los cantos de trabajo (work song) que la población de ese continente trajo a América. Los cantos de trabajo terminaron siendo útiles no solo a los trabajadores negros, sino también a sus amos blancos, los que veían el mayor rendimiento de éstos a la hora de dar sus servicios. De estos cantos poco sobrevivió por varias causas. Algunas de ellas son el hecho de que la población se fue urbanizando y de a poco comenzaron a perder su funcionalidad, que era la de la sincronización de la masa laboral para la mayor efectividad del trabajo (aparte del factor psicológico de hacer más llevadero el trabajo duro en la esclavitud), ya que eran muy utilizados en el trabajo rural o en la extensión de los ferrocarriles de los E.E.U.U., u otra tarea que requería de la mencionada sincronización colectiva. Otro motivo es el hecho de la conversión a la cristiandad de la población negra, donde reinaba la creencia de que el canto y la música eran para adoración de Dios, por lo que pasó a no ser del todo bien visto el cantar durante la actividad laboral.

También como antecedente del jazz y algo que aparece desde sus raíces tanto en el canto como manifestado instrumentalmente, es el denominado “grito” (holler) y los “llamados”. Estos no tienen un origen y un fin musical sino práctico y de una utilidad determinada, como el llamado a una persona en particular o perdida, a conocidos o vecinos o de padres a hijos, siempre pensado desde un origen rural. Pasado a la vida urbana, estas expresiones pasan a ser utilizadas en la venta ambulante, anuncios, etc. y por último se incorporan a las manifestaciones musicales.

Es necesario aquí mencionar otra modalidad de raíz negra, el caso de los “spirituals” o canciones espirituales. Un primer pensamiento acerca este tipo de piezas puede inducirnos a creer que tienen un origen puramente religioso, pero si bien poseía esa influencia, fueron melodías que surgían improvisadamente y que hablaban tanto de lo cotidiano como de la falta de libertad de la comunidad negra y que fueron transmitidos originalmente por tradición oral. Una de sus características fue el hecho de ser una creación colectiva de gran contenido emocional.

Otro estilo musical de origen negro fue el “blues”, que tiene una estructura (ya una música con influencia y forma que está directamente relacionada con la música occidental) de doce compases, una forma A-A-B, de cuatro compases cada frase en las que da lugar al denominado llamado y respuesta. Los orígenes del “blues” datan de finalizada la Guerra Civil norteamericana, por lo que es el antecedente inmediato de las primeras improvisaciones que, según la tradición oral, surgieron en la música afronorteamericana que darían nacimiento al jazz.

Esta manera de improvisar, de contestar el llamado enunciando una respuesta, es algo que se desarrolló de manera totalmente intuitiva. Es sabido que la población negra no tenía facilidades para la instrucción y el aprendizaje educacional, y menos a la enseñanza musical, por lo que para el estado primitivo del jazz, este tipo de

conocimiento transmitido en la práctica musical de manera espontánea y no transmitida ni por grabaciones ni por la escritura musical convencional, fue suficiente para el comienzo de su desarrollo, mientras surgían los códigos entre la sociedad (específicamente en la sociedad musical), que posteriormente se transformaría en el establecimiento de un lenguaje que tendría características definidas y propias.

Siguiendo con las influencias del jazz, o para ser más exacto, otro elemento que aportó a lo que después se llamó jazz, fue la tradición de las bandas de viento de origen militar en los E.E.U.U. Tal como también se dio y persiste actualmente en Europa, las bandas se dan en casi todo pueblo, y son parte preponderante de reuniones festivas populares y en las que se participa abiertamente. Aunque existe una diferencia en las del centro de Europa, lo que hoy es Alemania, Austria, Suiza y su zona de influencia, en las que la integran exclusivamente instrumentos de viento de metal (tubas, trombones, bombardinos, cornos y trompetas con sus variantes), mientras que las denominadas bandas de concierto incorporaron instrumentos de viento de madera (clarinetes, saxofones, flautas y fagots, oboes, etc.).

La denominada Revolución Industrial iniciada en Inglaterra a mediados del Siglo XVIII trajo aparejado la evolución en el desarrollo de los instrumentos musicales, especialmente en los de metal por el tipo de tratamiento que es necesario para su construcción, que hasta ese entonces sus posibilidades de ejecución eran limitadas, y a partir de ese proceso perfeccionado hizo que dicho grupo instrumental pudiera hacer todas las notas de una escala cromática, lo que a su vez trajo aparejado un perfeccionamiento de las composiciones para este tipo de agrupaciones.

Concretamente en Norteamérica, las bandas de viento tuvieron un especial desarrollo, que si bien en sus comienzos tuvieron una finalidad práctica en la función de ordenar un desfile militar (también cívico), su evolución hizo que también aparecieran en composiciones en la denominada música clásica en obras de compositores “serios”.

Un punto alto en su consagración en el gran público y respeto entre los músicos para este tipo de formaciones, fue la aparición en los E.E.U.U de un director y compositor llamado John Phillip Sousa (1854-1932). En principio enrolado en el Cuerpo de Marines, luego tuvo su propia banda, “The Sousa Band”, con la que realizó giras en su país y Europa, y para la que escribió numerosas marchas y a la que convocaba a los mejores instrumentistas que oficiaban de solistas en su agrupación, los que solía elegir cuidadosamente.

Las limitaciones antes mencionadas que tenía la población negra de tocar instrumentos relacionados con la música clásica y las disoluciones de las bandas militares después de la Guerra Civil ganando su libertad, hicieron populares a los instrumentos de bandas entre ese sector de la población. Siendo los instrumentos musicales parte de los objetos entregados en la rendición de los ejércitos vencidos, al ganar su libertad, los negros se apoderaron de ellos y pasaron a ser herramientas de expresión a las que pudieron tener acceso.

Por último, en este proceso de tratar de entender “de qué está compuesto” el jazz, hay que mencionar un estilo que ganó popularidad a finales del Siglo XIX en el Medio Oeste de los estados Unidos, el “ragtime”.

Su significado se refiere a cambiar su melodía y sus notas (raggin´) o sea una forma de improvisar o variar su original melodía y como se suele decir, con un estilo orquestal, esto es, emulando el acompañamiento del banjo, que junto al contrabajo y el violín eran un modelo de agrupación conocida por esa región. Según Wynton Marsalis (reconocido trompetista, compositor y arreglador, divulgador de jazz y docente)²¹, esta era una versión norteamericana del estilo musical africano con un gran componente de síncopas (esto es, acentuaciones no esperables en la música, algo que en la música europea nunca fue una característica primordial, solo un componente más), y que fue el puente junto con la música de las típicas bandas antes mencionadas que luego dieron origen al jazz.

La primera vez que se utilizó la palabra “rag” fue en una obra titulada “Mississippi Rag” registrada en 1897 por un músico blanco llamado Willian Krell. Era una música esencialmente hecha para piano, instrumento que se popularizó junto a la gran urbanización de mediados del siglo XIX y que permitió a la clase media de Norteamérica acceder al piano vertical como instrumento que llegó a los hogares por aquellos años vendiéndose alrededor de 250.000 instrumentos por año. También hay que tener en cuenta que de no haber quien ejecutara el piano existía la pianola, la cual funcionaba con un rollo de papel, lo que ayudó a la popularización de este estilo que era ejecutado en todos los lugares públicos, desde teatros, bares y continuando en los acompañamientos de los primeros films que eran mudos²².

La llegada de la música sincopada a las típicas formaciones de New Orleans citadas, y la improvisación colectiva creando la heterofonía, dio nacimiento a lo que hoy conocemos como jazz.

Si bien hasta aquí se han mencionado los géneros que conformaron más tardíamente el jazz, es preciso citar otro, que si bien no tiene una especial particularidad musical específica, su importancia radica en el aporte a la difusión de la música de origen negro, que es el “minstrel show”. Este era un espectáculo musical itinerante en el que sus números musicales eran justamente los estilos como el blues, el ragtime, work song, etc., con la particularidad que los intérpretes eran de origen blanco, y que los mismos representaban a los negros pintándose la cara de negro (con corcho quemado) exagerando sus gestos y haciéndolo de manera burlona. Este género tomó popularidad a partir de mediados del siglo XIX, pero luego de la Guerra Civil, habiendo hecho su trabajo de difusión, entraron en el circuito compañías integradas por negros a finales de ese siglo, pero fueron perdiendo popularidad ya entrando en el siglo XX.

²¹ Marsalis, Wynton. 1995. Marsalis on music. Norton & Company, Inc.

²² Citado por Omar Oliveros (op. cit.) de Hasse, John Edwards. 1985. Ragtime. His history, composers and music. Schirmer Books, New York.

No se puede dejar a su vez de mencionar como también se nutrieron los himnos evangélicos (gospel) y el jazz. Los primeros con su síncopa, con la adopción de instrumentos en los oficios religiosos propios de la banda de jazz y las improvisaciones, así como el jazz tomó el espíritu esperanzador de esos himnos religiosos que hablaban de un devenir mejor.

7 El jazz de New Orleans y el Dixieland (1805-1926).

La conjunción de varios elementos como el uso funcional de la música en fiestas como los carnavales, desfiles, funerales, en un ambiente de diversidad étnica donde convivían franceses, españoles, africanos y todo el mestizaje derivado, en el que desembocaron diversos estilos como el blues, el ragtime, minstrel, work song, spirituals, canciones africanas, góspel, etc., y un uso de una instrumentación característica dio como origen al llamado estilo jazz. Se podría decir que un comienzo más *rizomático* era imposible.

La facilidad de obtener a bajos costos instrumentos de bandas militares (después de la denominada Guerra de Secesión desde 1861 a 1865 en los E.E.U.U.), hizo popular la ejecución de estos instrumentos. Por otro lado, la imposibilidad que tenían los anteriores esclavos de expresarse musicalmente con instrumentos de “blancos”, los hicieron más populares entre esa comunidad. Las bandas primigenias de jazz utilizaban:

-Una o dos cornetas.

-Un clarinete.

-Un trombón.

-Una guitarra o banjo.

-Una tuba.

-Percusión.

Este tipo de agrupación facilitaba justamente de su participación en eventos al aire libre, sobre todo desfiles y funerales. Más tarde, siendo ya una música de salón se sumó la batería (instrumento musical que resume en un solo ejecutante parte de la gran variedad y complejidad de instrumentos de percusión que tiene como principal característica la música africana), el contrabajo, y por influencia de la música sincopada proveniente del ragtime se incorporó el piano.

Un aspecto a tener en cuenta cuando se habla de los estilos de jazz es el siguiente. El seguimiento de la historia de este género es casi contemporáneo con el descubrimiento y el desarrollo de la grabación o industria sonora, aunque no exactamente. Por lo tanto, como ya se mencionara, la evidencia científica de este estudio es la grabación misma desde la cual se pueden codificar esos sonidos grabados en material escrito en el código que los músicos manejan, el propio lenguaje musical. Por consiguiente es un lenguaje que sólo lo decodifica quien lo conoce, tal como el lenguaje matemático, una lengua extranjera extinta o desconocida, o una fórmula química, etc.

Aclarado esto, se deja en evidencia que hubo un período, en los comienzos de este género musical del cuál no se tienen pruebas científicas (o sonoras) para su estudio, pero que al ser de reciente acontecimiento previo a la grabación, se sabe por transmisión oral y musical de lo acontecido en los años previos a la primera grabación, además que

se sobreentiende que esa tradición no desapareció instantáneamente sino que perduró durante un par de decenios más, sin terminar de extinguirse a pesar del cambio de estilo posterior, el denominado “Estilo Chicago”. También existen partituras de los orígenes del jazz y de los estilos que lo influenciaron, pero este estudio se centra en la improvisación, ese acto irreplicable que aparece en el jazz casi contemporáneo a la grabación, y desde donde se tomarán las evidencias científicas.

Siendo el jazz, un estilo que en su origen, si bien participaron e influyeron varias razas que convivían en New Orleans, las mayores influencias fueron de los descendientes africanos. A pesar de eso, tal como se afirmó anteriormente, la primera grabación del género fue en Chicago por un grupo de músicos de descendientes de europeos y su mestizaje. Dicha grabación fue hecha por la agrupación Original Jass (tal el original nombre) Band. La agrupación estaba compuesta por Nick La Rocca (corneta), Larry Shields (clarinete), Eddie Edwards (trombón), Henry Ragas (piano) y Tony Sbarbaro (batería), que fue una de las bandas que trataban de lograr un estilo imitativo de lo que realizaban los negros y mestizos. La misma data de 1917. La denominación “dixieland” es la que hace referencia al jazz tocado por músicos blancos al estilo de New Orleans.

Dicha denominación aparece por primera vez en la agrupación “Brown’s Dixieland Jass Band” del trombonista blanco Tom Brown (1890-1958), y de allí por extensión quedó la palabra para toda agrupación que reuniera esas características²³.

Por otro lado, recién en la ciudad de Los Ángeles en 1922 fue que una orquesta de jazz de músicos negros graba por primera vez, la del trombonista Edward “Kid” Ory (1866-1973), la “Ory’s Sunchine Orquesta”, mientras que en la ciudad donde nace este estilo recién en 1928 se produce la primer grabación por “Sam Morgan’s Jazz Band” (ya cuando el estilo heterofónico declinaba en popularidad)²⁴.

7.1 Características principales:

Algunas características que se enumeran a continuación, que son propias del denominado estilo New Orleans, serán una continuidad durante todos los estilos del jazz. Por esto mismo la importancia de este período fundacional radica en la creación de un lenguaje y estilo con particularidades que no se habían dado en la historia de la música occidental.

1-En el estilo New Orleans, la característica principal de los instrumentos melódicos (corneta, clarinete y trombón) es su ejecución colectiva improvisada en el marco de una ejecución de textura polifónica para algunos (melodías que se mueven en forma

²³ Oliveros, Omar. op. cit. Cap. 2, pag. 3.

²⁴ Oliveros, Omar. op. Cit. Cap. 2, pag. 5.

independientes), aunque otros suelen ser más específicos al denominarlas heterofónicas (variación simultánea de una sola melodía por diversos instrumentos).

En la ejecución, la corneta es quien lleva la melodía principal, variándola (aunque siempre reconocible), mediante notas de adornos, aumentación o disminución de motivos o frases, adición de notas de los acordes, etc. Auditivamente, el oyente reconoce la voz de la corneta y la melodía original del tema, funcionando como eje central desde donde los demás integrantes del ensamble colectivo improvisado harán sus respectivas variaciones.

El clarinete gozaba de mayor independencia y libertad para hacer variaciones, también hay que tener en cuenta que tal vez se haya dado esto por sus cualidades de agilidad propia del instrumento que permite recorrer un registro de tres octavas sin las trabas que poseen los instrumentos de viento de metal (corneta o trompeta y trombón).

Por último, el trombón, siendo a su vez menos ágil en su ejecución que los anteriores (el movimiento de la vara para cambiar de notas es un movimiento más “pesado” que el de la corneta que utiliza los pistones para tal fin, teniendo que realizar el instrumentista un menor recorrido con tres pistones manejados con sus respectivos tres dedos). La función del trombón era no solo melódica sino también armónica, remarcando notas de los acordes y sirviendo, al ser más grave en su timbre, un refuerzo de la armonía.

2-La manera de ejecutar estos instrumentos no era en su timbre, afinación y recursos similar a los que se escuchan corrientemente en la música occidental. Más bien se trataba de imitar a la voz humana, en especial la corneta, para lo cual aparecen recursos como las distintas sordinas, pero también efectos como glissandos, vibratos, etc.

Por otro lado, en la sección rítmica, con la batería, se producían síncopas y polirritmias típicas de la influencia de la música africana.

3-Aparte de la ya citada heterofonía, una característica destacada del jazz es la importancia del “break” (uno o dos compases que sirven de enlace para retomar un tema o solo) en donde se dice por transmisión oral, que es donde comenzaron las improvisaciones, ya que ese momento resultaba ideal para dar rienda suelta a esa libertad de tocar algunas invenciones, y que da un gran efecto de tensión para enlazar las partes de una composición. En este estilo también lo que predomina es el ensamble colectivo improvisado, y en menor grado se dan los solos de instrumentos solistas, aunque esta característica se irá perdiendo a lo largo de la década del '20, cuando tome más preponderancia la importancia del solista y se manifieste un gran avance técnico musical en los instrumentistas.

4-Así como el blues es una forma musical monotemática (que incluso será parte como alguno de los temas de una composición típica de New Orleans), el jazz es politemático, como se verá en un ejemplo a continuación.

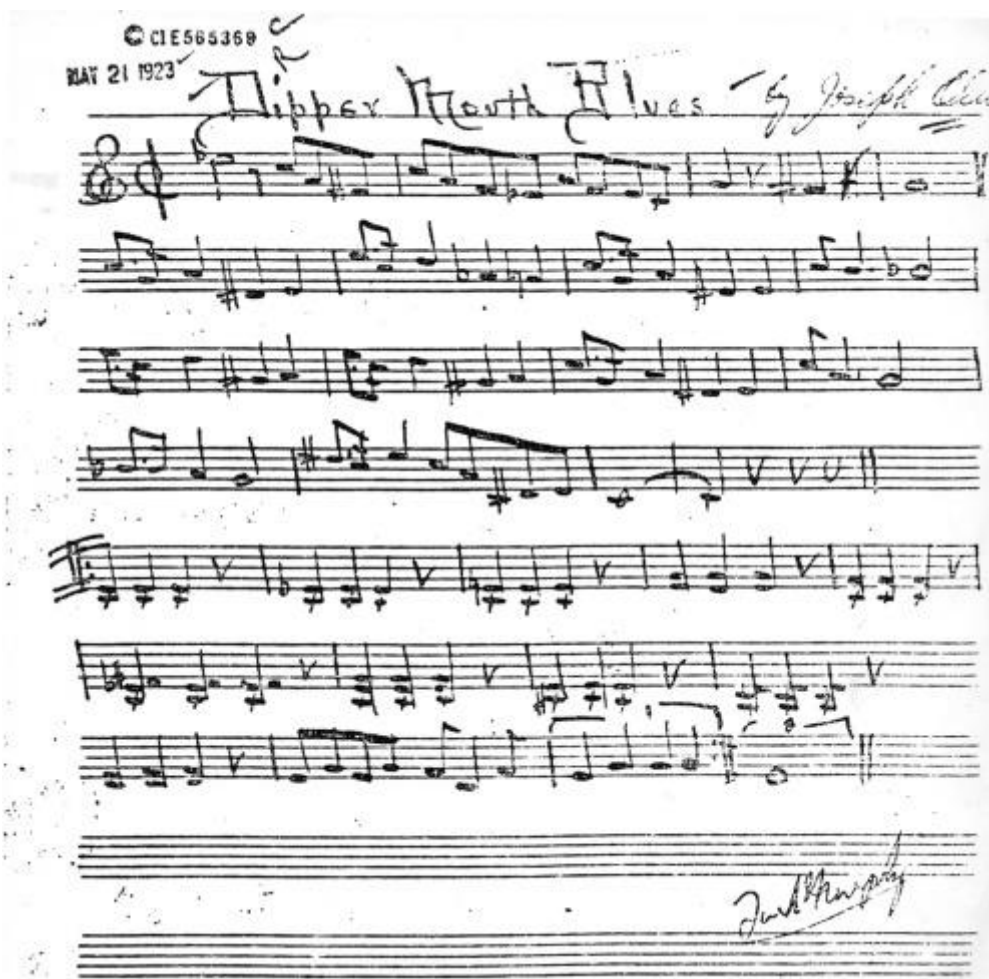
5-En cuanto a las primeras improvisaciones, se utiliza para describirlas la denominación de paráfrasis temática, esto es, utilizar recursos de variaciones del tema usando notas de paso, anticipaciones, retardos, apoyaturas y aproximaciones cromáticas. O sea, es un concepto de improvisación aprendido bajo el concepto error-acierto, en el que la experiencia, el experimentar constante, la intuición, el imitarse entre instrumentistas, eran las premisas para lograr el objetivo de variaciones, un concepto que se irá modificando por el estudio sistemático de la técnica de la improvisación.

6-Las frases en el estilo New Orleans son de dos o cuatro compases, tienen mucho vibrato, se utilizan diversas sordinas que le dan un carácter vocal al sonido de los instrumentos de metal (trombón y trompetas o cornetas), como así también efectos como sonidos similares producidos por animales.

7.2 Ejemplo N°1

Dippermouth Blues- Joseph "King" Oliver (1886-1038).

(Manuscrito del autor, registrado en la Librería del Congreso de E.E.U.U.).



La presentación de este documento tiene su intencionalidad investigativa. Se podría haber transcrito el mismo simplemente como una presentación más estética a través de

algún programa de computación, pero esto tiene el valor para el propósito de esta investigación de poder ver a la distancia, cómo una idea original se presenta con la simpleza de este manuscrito y lo que pasó a ser posteriormente al transformarse en sonidos y el grado de complejidad que este documento alcanza, como se verá en el siguiente análisis, y poder comprender la imaginación, la reflexión, el resultado de una práctica colectiva, el virtuosismo individual y la concreción de un objetivo final que culmina en el registro sonoro que posteriormente lo inmortaliza.

Dippermouth Blues, es una composición del cornetista Joseph “King” Oliver, oriundo de Louisiana, E.EU.U. Se había destacado en New Orleans y fue uno de los que en 1917 emigró a Chicago al cerrarse Storyville. Allí formó la Creole Jazz Band, integrada también por el cornetista Louis Armstrong, en clarinete, Johny Dodds, Honore Dutray en trombón, Lilian Hardin en piano, Bill Johnson en banjo y Baby Dodds en batería. La grabación data del año 1923.

Oliver fue una figura esencial en el naciente jazz, fue el mentor y maestro de Louis Armstrong, quien en su biografía diría *de no haber sido por “Papa” Joe* (tal como lo llamaba), *el jazz no hubiera sido lo que fue*. Su forma musical es la siguiente:

Tema	Textura-intervenciones	Compases
Introducción	Arreglo escrito grupal	4
A 1 y A2	Tema, corneta. Acompañamiento improvisado grupal.	12 × 2
A 3 y A 4	Solo improvisado de clarinete. Acompañamiento escrito grupal.	12 × 2
A 5	Tema, corneta. Acompañamiento improvisado grupal.	12
A 6 y A 7	Solo improvisado de corneta. Acompañamiento improvisado grupal.	12 × 3
A 8	Ensamble colectivo improvisado	12
Coda	Arreglo escrito grupal.	2

Tradicionalmente, a cada tema se lo denomina con una letra mayúscula, en este caso A es = a 12 compases.

King Oliver/Louis Armstrong on Dippermouth Blues

The image shows a musical score for the blues standard "Dippermouth Blues". It is presented in two systems, each with two staves. The top staff is for King Oliver's 1923 recording, and the bottom staff is for Louis Armstrong's 1936 recording. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. Chord symbols (C7, G7, F7) are placed above the staves to indicate the harmonic structure. Measure numbers 8, 14, 20, 26, and 32 are marked at the beginning of their respective systems. The piece concludes with the instruction "oh play that thing" in the bottom staff.

King Oliver (1923) F7

Louis Armstrong (1936)

8 G7 C7

14 F7

20 G7 C7

26 F7

32 G7 C7

oh play that thing

7.2.1 Unidad de Análisis, solo improvisado sobre “Dippermouth blues” de Joe “King” Oliver, autor del tema e intérprete del solo improvisado.

Variable	Valor de la Variable	Indicador
Forma	Sencilla.	Blues (12 compases) que se repiten. Introducción de 4 compases.
Armonía	Sencilla.	Sucesión de acordes con 7ª en la estructura “blues”, sobre Iº, IVº y Vº.
Melodía	Sencilla.	Se complejiza según la varíe el intérprete.
Ritmo	Presto.	Negra = 176
Textura	Heterofonía	Las melodías se entrelazan en la improvisación colectiva.
Improvisación	Sencilla.	Es una improvisación primitiva, leves variaciones de una idea original, que su vez sufren modificaciones. Recurso de sordina imitando a la voz humana.

La transcripción expuesta contiene dos solos de la composición en cuestión, uno de King Oliver y otro de Louis Armstrong. El primero data de una versión del año 1923 y la otra de 1936. El motivo es que esto colabora para ver varias cosas.

La exposición de la doble transcripción ayuda a poner énfasis en el proceso creativo, su evolución y cuál era el concepto de improvisación de esos momentos y de cómo ese concepto fue cambiando con el correr de los años. La versión de Oliver fue un éxito no solo en popularidad sino también en la influencia que significó para sus sucesores, incluyendo a Louis Armstrong, que en su propio solo, treinta y tres años después, ejecuta un solo en el que demuestra que poco se sale de la ejecución de Oliver, como que es hasta una variación del solo anterior de su Maestro. Esto es como admitir en el lenguaje musical que lo que había para decir improvisadamente sobre ese tema ya lo dijo Oliver, y lo de él pasa a ser casi un recordatorio.

Esta grabación refleja el denominado estilo “hot” de New Orleans (emocionalmente “caliente”), con una estructura básica de blues y donde se puede apreciar tanto al ensamble colectivo improvisado como los solos instrumentales improvisados.

En principio, se hace necesario considerar esta composición como típica del estilo de New Orleans, en donde lo que predomina es el ensamble colectivo improvisado, y en donde en sus orígenes los solos improvisados no eran lo usual. Como ya se citó, Dippermouth Blues fue grabada en el año 1923 y en Chicago, cuando ya el estilo de New Orleans no estaba en su mayor apogeo y se encontraba el mismo ya declinando. Por sus características, sus intérpretes y autor, originarios de New Orleans, nos termina de dar una idea cabal de lo que seguramente fue cuando el famoso Storyville se encontraba en pleno auge.

Tratándose este trabajo sobre trompetistas, es imprescindible nombrar a los antecesores de estos dos ejecutantes de corneta que participaron en esta grabación de Dippermouth Blues, que como ya se anticipó, la historia de jazz no comienza con ellos, sino que, como se trata de analizar documentos tanto escritos como sonoros, al no haberlos anterior a 1917 y por tratarse de improvisaciones (música creada en el momento) y hacerse necesario esas grabaciones para develar la historia comprobable, se ha seleccionado este ejemplo, que es del estilo tratado, pero tardío.

Según relatos (sobre todo del propio de Louis Armstrong, que nació en 1901, y que solía decir “yo crecí con el jazz”), los cornetistas que dieron origen al jazz fueron Buddy Bolden, Buddy Petit, Bunk Johnson, Ferddie Keppard, Joe Oliver y luego Louis Armstrong.

De alguna manera todos tuvieron instrucción musical, y entre ellos fueron influenciándose y hasta se da el caso de Oliver que estudió con Bunk Johnson y a su vez Armstrong con Oliver.

Se hace destacar lo de la instrucción de estos músicos por el hecho de la eterna discusión acerca de si saber leer música limita o no la improvisación y la creatividad. En efecto, siempre esta ha sido una discusión central dentro del círculo de jazzeros, y también el hecho de la versión de muchos músicos que con esta idea de las limitaciones creativas que la instrucción musical ofrecía, en numerosas ocasiones se ha escuchado que Louis Armstrong tocaba de “oído”. En su caso en particular, Armstrong recibió los

primeros conocimientos musicales cuando estuvo de adolescente en un orfanato, luego de ser acusado de disparar y dar muerte a una persona en los festejos de un aniversario de la Independencia de los E.E.U.U. a la edad de trece años, teniendo como instructor al Profesor Peter Davis dentro de esa misma institución²⁵.

Cuando salió del orfanato, tocó en clubs, desfiles, etc., obviamente que esto hay que tenerlo en cuenta como parte del aprendizaje de todo músico (sobre todo aquel que se inclina hacia la música popular y donde la improvisación juega un papel preponderante).

A su vez, para completar esta serie de datos, Louis Armstrong participó como otros importantes músicos de New Orleans como Baby Dodds y Johnny Dodds (dos de los que participaron en la grabación que se está analizando), Red Allen, etc., de los viajes sobre el río Mississippi en los botes donde transitaban desde New Orleans hacia el norte (Saint Louis, Minneapolis, Minnesota hasta ser difundido el jazz en Chicago) en la orquesta de Fate Marable (1890-1947), quien reclutaba músicos a los que se les exigía leer e improvisar, e incluso él mismo les daba instrucción musical²⁶.

Volviendo al análisis musical de estos tres coros improvisados de doce compases de blues transcrito (para respetar la estructura se comenzó por numerar como 0 al compás con el cual empieza la transcripción y corresponde al compás doce del coro anterior), como recursos compositivos en la improvisación de la corneta, se puede destacar lo siguiente:

-Si bien el comienzo de la pieza es tético, la corneta comienza con una anticipación del desarrollo de su improvisación (si bien contado como 1, corresponde al 12 del coro anterior), lo que le da, y de alguna manera justifica el denominado estilo “hot” que predomina en el jazz de New Orleans.

-Constantemente se deja escuchar la melodía original del tema, lo que se denomina “paráfrasis temática”, incorporando corcheas durante toda la improvisación, dándole un movimiento continuo a la pieza, que, entrelazada con las otras melodías logra la atención constante del oyente.

-Intercala omisiones de notas que no interfieren en el reconocimiento de la melodía, pero le da movimiento rítmico y estilo (compases 3 y 7).

-Constantemente recurre a la síncopa durante toda la improvisación.

-Si bien en las variaciones recurre a las notas de los acordes, la improvisación es un devenir melódico intuitivo y emocional, aunque anticipa el tipo de improvisación que se desarrollará en el estilo de improvisación posterior.

²⁵ Dexter, Jr., Dave. 1964. The jazz story from the '90s to the '60s. Englewood, New Jersey. Prentice-Hall, Inc.

²⁶ Ibidem.

Con respecto a la improvisación colectiva, es notorio como se entrelazan los diálogos sin superponerse entre el clarinete y el trombón con la corneta, respetando la regla de tratar de recordar la melodía principal por parte de la misma, el clarinete respondiendo a ésta y el trombón reforzando la armonía, todo eso en un instante de creación.

Dippermouth Blues es un clásico del estilo New Orleans, ejecutado por toda agrupación que desarrolle este estilo, y es notorio como los solos de esta grabación han influenciado a todas las siguientes ejecuciones de este tema. De hecho, Oliver vuelve a grabar este tema con otra agrupación, la King's Oliver Dixie Syncopators (donde ya no estaría Armstrong) en 1926 y tanto su solo posterior como el del clarinete son prácticamente idénticos, lo que como idea posterior acerca de la improvisación no sería válida, pero sí en este período.

Se puede comprobar de esta manera, el cumplimiento de las reglas citada acerca del ensamble colectivo improvisado. Con respecto al famoso solo de Oliver, a continuación se procede entonces a describir cuales otras características se pueden identificar en el solo de corneta de Oliver transcripto.

En el solo, el intérprete utiliza sordina (plunger), de la que se vale para, como se planteó anteriormente, “humanizar” el sonido de la trompeta, cumpliendo con una de las características del estilo, la de ejecutar, en este caso la corneta, de una manera en que no había sido ejecutada dentro de la música occidental.

Se puede visualizar en la partitura que el compás que antecede a cada coro es utilizado como anticipación de lo que viene, otorgándole el carácter que hace prever el grado de energía con la que se va a desarrollar la ejecución.

Nótese que en los tres coros propone un motivo en los primeros cuatro compases de cada coro, en los segundos cuatro los desarrolla y los resuelve en los terceros y últimos cuatro. Las frases de cuatro compases son resueltas casi obviamente sobre alguna nota del acorde cuando se produce el cambio de tónica (cuatro compases sobre el primer grado, cuatro sobre subdominante y dos sobre dominante para resolver en los últimos dos de tónica nuevamente).

Se podría decir que los tres coros improvisados son similares y parecen ser el segundo coro una variación del primero y el tercero una variación del segundo.

Existen repeticiones de esquemas rítmicos (o de muy poca variación) y algunos melódicos a distintos intervalos, no solo como para reafirmar una idea musical (entre compases 7, 8 y 9 con los compases 19, 20 y 21 del segundo coro y los compases 31, 32 y 33 del tercer coro), o las resoluciones de los tres coros utilizando casi las mismas notas. También una frase que se repite en los compases 7, 19 y 29 (con las notas mi, do, re, do, re y do).

A esta manera de variar una melodía o motivo es lo que se llama (antes mencionada pero ahora identificada sobre el documento escrito, y previamente identificado de manera auditiva) paráfrasis temática. O sea que este tipo de improvisación, rudimentaria

o de escasos recursos técnicos ha sido y ha construido una base del desarrollo posterior que se irá complejizando con el correr del tiempo y de los estilos.

En última instancia, una prueba de ello es que Oliver realiza un solo instrumental donde, si bien pasa por las notas de los acordes y obviamente refuerza las resoluciones melódicas cada cuatro compases finalizándolas en alguna de ellas, todo el solo se podría resumir en una simple escala de cinco notas (escala pentatónica) que tiene modificada la tercera de ellas (medio tono abajo) que se justifica como una “blue note”.

Estas escalas están lógicamente bien fundamentadas y se dan repetidamente en los comienzos del jazz (también a lo largo de su crecimiento, pero de distintas maneras, como se verá en la evolución de los análisis de solos), por su facilidad de audición, ya que están formadas por una sucesión de intervalos de quintas, que son después de las octavas, los intervalos más consonantes en el lenguaje musical. Como lenguaje que se está gestando, al igual que la música occidental, el lenguaje del jazz tendrá una evolución similar, incorporando disonancias logrando la misma complejidad que mostró la música clásica tonal, solamente que mostrará esa evolución en menos de un siglo.

Vale resaltar que hubieron otras versiones de esta composición, tal como se mencionó cuando se analizó en ensamble colectivo improvisado, pero cada vez que se la reinterpretó se recurrió a los solos de esta versión, variando muy poco estas originales improvisaciones o variaciones.

El solo de Louis Armstrong del pentagrama inferior, corresponde a una grabación del mismo tema en el año 1936 con Jimmy Dorsey y su Orquesta, donde prácticamente es una recreación del original solo original de Oliver, que es algo así como una aceptación que la creatividad de Oliver fue llevada a un nivel casi insuperable.

Después de verificar el cumplimiento de las reglas del estilo, no se puede perder de vista el hecho de que el jazz ha surgido de manera *rizomática*. Con un nacimiento que se ha visto invadido e influenciado desde un lugar geográfico, New Orleans, habitado por diversas etnias en el instante de su creación (franceses, africanos, españoles, centroamericanos, con sus variantes y mezclas), en un momento histórico determinado, que por circunstancias históricas fue primordialmente ejecutado por determinados instrumentos (básicamente instrumentos de bandas militares), se fue moldeando con diversos ritmos propios de la época (minstril, blues, gospels, work songs, ragtime, spirituals, etc.), y que por las consecuencias de su devenir tal vez azaroso (*rizomático*), hicieron raíz aleatoriamente con figuras humanas con determinados recorridos de aprendizaje musical y de historias de vida únicas que terminaron de moldear un comienzo, con otro devenir no menos impredecible.

8 El jazz de Chicago y New York. La evolución del solista a través del solo.

En la década del '20 se produjeron varios factores que dieron como consecuencia una evolución acelerada de los solistas, y como producto de esto, se da el resultado en sus ejecuciones, o sea los solos instrumentales. Situándose en esa época, no es difícil visualizar algunos de los factores que llevaron a eso.

En primer lugar, la migración de 1917 desde New Orleans al cierre de Storyville, dejando sin trabajo a gran cantidad de músicos que partían a hacia otros lugares, especialmente Chicago, trae un dilema que se crea en toda migración por situaciones similares. Generalmente en estos casos suelen aventurarse hacia nuevos y supuestos mejores horizontes no solo los más atrevidos y osados, sino los que de manera consciente o inconsciente saben con el bagaje con el que cuentan para afrontar los desafíos que les depara ese desconocido lugar, y poder salir airoso de ellos.

Muchos grandes músicos se quedaron en New Orleans, pero muchos de los mejores partieron a tomar los desafíos. La migración trajo aparejado que varios trataran de perfeccionarse como instrumentistas tomándose clases para poder competir de mejor manera en el nuevo medio competitivo, ya que los trabajos serían tomados por los más capaces. Por otro lado, el auge de las compañías discográficas, que eran la nueva vía para llegar a una popularidad más rápidamente, hacía que los productores invirtieran en las agrupaciones que más rédito darían, y que al no cumplir sus expectativas rompieran cualquier contrato.

Otro y definitivo motivo de esta evolución de los solistas fue una razón específicamente musical. Omar Oliveros lo describe así:

“A fines del siglo XIX ... Las editoriales y los compositores importantes de Boston, Filadelfia y Chicago se establecieron en un tramo de la 4ª Avenida (en New York) que fue bautizado como Tin Pan Alley”²⁷. El mismo lo traduce como “el pasaje de las cacerolas”, por el ruido provocado por la gran cantidad de pianos sonando al mismo tiempo en ese lugar.

Allí trabajaban Jerome Kern (1885-1945), Irving Berlin (1888-1989), George Gershwin (1898-1937) y varios músicos importantes más, como compositores de canciones dentro del círculo de las comedias musicales.

Como se ha mencionado antes, la forma de la música de New Orleans era la de ragtime, que era politemática, o sea, contenía varios temas sobre los cuales, arreglos mediantes, existía la improvisación colectiva. Esto hacía que pocas veces se destacaba un solista y

²⁷ Oliveros, Omar. op. cit. Cap. 4, pag. 2.

cuando lo hacía, recurría a una paráfrasis temática (término que usó André Hodeir en su libro *Jazz: It's Evolution and Essence*. New York Press, 1956, según Gunther Schuller), una leve modificación de la melodía original recurriendo a recursos antes descriptos.

Por lo tanto, de haber algún solo instrumental no contaba con recursos dialécticos complejos ya que se improvisaba o variaba sobre uno de los varios temas de la obra. Pero para poder dar un salto de calidad, había que tener nuevos y creativos elementos, un dominio técnico superlativo.

El hecho de popularizarse temas de formato canción (A-A-B-A fue y es la forma más conocida), donde estos dos temas, el verso y el coro (a veces se los define como estrofa y estribillo), le daba una unidad temática al solo instrumental, que haría de mayor facilidad de audición para el oyente y de mejor coherencia al ejecutante. Al hacerse más formalmente largos los solos dentro de una estructura cerrada, como si fuera un molde, forzó al instrumentista a cambiar la forma de improvisar, desarrollándose la variación temática basándose en la secuencia de acordes que funcionaba como ancla en la coherencia total. Los diferentes formatos y sus combinaciones (A-A-B-A, A-B-A-C y sus variantes) simplificaron la estructura de un tema lo que hizo que le sea más sencillo a los instrumentistas lograr unidad al discurso musical improvisado.

Ahora bien, las condiciones estaban dadas para una nueva forma de improvisar evolucionada, pero tenía que aparecer alguien con la estatura suficiente que afrontara el cambio, y la persona fue Louis Armstrong (1900-1971). Su gran desarrollo técnico lo hizo estar al frente de los cambios en el desarrollo de los solos, lo que en él se resumirían todas las virtudes que un solista de jazz aspiraría desde esa época en adelante: manejo del lenguaje íntegro del jazz, cualidades técnicas desarrolladas, swing, estilo, creatividad, espontaneidad, fraseo, o sea, todo lo que hace que cuando se escuche a un solista se lo pueda diferenciar del resto y lo haga un instrumentista irrepetible.

El camino del aprendizaje de Armstrong para llegar a cambiar el curso del jazz no fue el aprendizaje formal que hoy día se podría hacer desde una institución cualquiera especializada, sino que sus conocimientos se fueron dando durante el desarrollo de su carrera. Son obvias las virtudes que se puede destacar de él, pero fueron desarrolladas también por el devenir de un recorrido que lo hizo estar más de una vez en el lugar indicado para la finalidad que consiguió. Recordémoslo. En primer lugar nació en Louisiana, New Orleans, donde nació el jazz y casi contemporáneamente al mismo. Desde la desgracia de caer en un instituto de menores, donde tuvo a su primer profesor (Peter Davis) de corneta a los trece años, que lo ayudó a sobrellevar su situación. Si bien al salir de allí trabajó como diariero, participó en nights clubs y desfiles, algo que en la ciudad era común, conociendo luego a King Oliver, heredero directo de los orígenes de los primeros cornetistas del jazz incipiente.

Posteriormente trabajó en los botes que cursaban el Mississipi río arriba en la orquesta de Frank Marable, de conocida exigencia musical, que contaba entre sus músicos a David Jones, quien lo perfeccionó en la lectura musical, también jugó a su favor el casarse por segunda vez con Lilian Hardin (situación que le debe haber ayudado en sus

prácticas como solista), emprendedora pianista con quien compartió agrupaciones como la Creole Jazz Band con Oliver, y la orquesta de Fletcher Henderson (1898-1952), con reconocidos músicos, y con Bessie Smith, según la mayoría, la mejor cantante de blues.

Armstrong supo absorber con su enorme talento todo lo que lo rodeó musicalmente hablando, ubicándose a la cabeza de los cambios que se produjeron en los solos instrumentales en la segunda mitad de los años '20. Sus grandes revoluciones se dieron prácticamente cuando estuvo con Henderson en 1924, logrando solos que ya marcaban el camino, y fundamentalmente con sus propias formaciones entre 1925 y 1928 con los Hot Five y Hot Seven.

Entre los aportes de Armstrong se podrían destacar:

- El concepto de swing, imitado por todos los sucesores músicos de jazz.
- “Inventó la concepción de la coherencia en la improvisación en el solo de jazz, haciendo parecerlo como previamente escrito” (Wynton Marsalis).
- El jazz pasó a ser considerada como expresión artística más allá de lo que era anteriormente, una música de entretenimiento.
- Expandió las posibilidades de la trompeta, con sus rips, shakes, vibratos, etc. También en el registro.
- Introdujo el “scat” en el canto (vocalizaciones sin sentido pero con gran sentido del swing), imitado luego por innumerables grandes cantantes.
- Estuvo al frente del desarrollo de la improvisación sobre la construcción de acordes desarrollando la inventiva melódica, superando la paráfrasis temática.
- Con la incorporación de obras del estilo Tin Pan Alley, incorporó nuevas formas no usadas anteriormente, que ayudaron al desarrollo de la improvisación.
- Con las citadas nuevas formas llegó a expandir la popularidad del jazz lo que lo hizo conocido en todo el mundo.

8.1 Ejemplo N°2

Big Butter and Eggman (Percy Varnable).

Cantante: May Alix.

Solo instrumental: Louis Armstrong (transcripción de Jaquest Gilbert).

El siguiente ejemplo es una grabación de Louis Armstrong's Hot Five de 1926 con él en trompeta, May Alix en voz, John Thomas en trombón, Johnny Dodds en clarinete, Jhon St. Cyr en banjo, Pete Briggs en tuba y Baby Dodds en batería.

Su forma musical es la siguiente:

Tema	Textura- intervención	Compases
A-A-B-A	Homofónica-trompeta (coro completo)	32
A-A-B-A	Homofónica-voz (May Alix) canto	32
A-A-B-A	Homofónica-voz (Louis Armstrong) vocalización cantada.	32
Interludio	Piano	4
B	Homofónica. voz (May Alix) canto	8
A	Heterofónica-solo trompeta destacado	8

Aquí se puede apreciar lo descripto anteriormente con respecto al modelo Tin Pan Alley. Una forma musical compuesta por dos temas en este caso, los cuales son distribuidos en este caso, entre la trompeta y la voz de la cantante y de Louis Armstrong en forma alternada dentro de una textura homofónica, conteniendo una forma lógica de menor dificultad para el oyente, por la dificultad que presentaba la anterior heterofonía y la diversidad mayor de temas.

A continuación se presenta la transcripción del tema con las partes destacadas de la ejecución de Louis Armstrong para poder recalcar las innovaciones que en este período surgieron, sobre todo por el vanguardismo del principal intérprete.

(TRANSCRIBED BY J. GILBERT JGILB@VIDEOTRON.CA)

BIG BUTTER AND EGGMAN

("THE HOT FIVES & HOT SEVENS" COLUMBIA CJ44253)

LOUIS ARMSTRONG

♩ = 120

1 8^b 8^{b7} C C F7

6 F7 8^b 8^b 8^b C[#]DIM

11 CM7 F7 C7 F7 8^b

16 8^{b7} 8^{b7} E^b

21 G7 C7 F7 8^b

26 C7 F7

30 F7 8^b G7 VOALS 6^b

1 B^b B^{b7} C C F7

6 F7 B^b B^b B^b

2

10 C#dim CM7 F7 C7

14 F7 Bb Bb7 Bb7

18 Eb G7

22 C7 F7 Bb

26 C7 F7

30 F7 Bb G7 VOCALS 1 7

8

12

15

8.2.1 Unidad de Análisis, solo improvisado sobre “Big Butter and Eggman” por Louis Armstrong.

Variable	Valor de la variable	Indicador
Forma	Sencilla	A-A-B-A
Armonía	Sencilla	Tríadas, mayores, de 7 ^a y disminuídos.
Melodía	Sencilla	Completamente tonal.
Ritmo	Presto.	Negra = 176
Textura	Homofónica	Una melodía principal y las demás acompañan a ésta.
Improvisación	Medianamente compleja.	Invención melódica, basada en la sucesión de acordes. Preguntas y respuestas, rip, valores irregulares, cromatismos e inflexiones.

Más allá del análisis estrictamente técnico musical que se pueda hacer a esta ejecución, el solo escucharla hace pensar acerca del carácter expresivo de la misma. Y esto es en referencia a la manera de ejecutar el instrumento de (en este caso) Louis Armstrong, que en particular esta grabación nos deja percibir.

Ya se vio la evolución de varios estilos musicales (y no solo ellos, también por ejemplo los hollers, en su momento enumerados como parte de lo que fue el origen del estilo), y aquí se ponen de manifiesto algo que solo en la música instrumental es más difícil captar, que es la parte expresiva que tiene que ver con la manera de comunicarse en el

lenguaje hablado por parte de la comunidad principal que ha dado vida al jazz, la comunidad africana o sus descendiente mezclados con otras.

Lejos está la manera de ejecutar estos instrumentos o el canto mismo, de lo que se acostumbra a escuchar en la denominada música clásica. Por un lado el desprejuicio en la manifestación musical, donde los conceptos de afinación, inflexiones y demás recursos expresivos, tienen variantes muy propias de la misma manera de comunicarse oralmente, algunos de ellos enumerados entre los aportes de Armstrong. En realidad él llega tal vez a este punto de incorporar más variantes de ese tipo de inflexiones por su gran dominio técnico, siendo en su momento el más destacado. Por lo que existen muchas similitudes entre la voz cantada (o también su participación vocal donde recita o vocaliza con texto en su intervención) desde el punto de vista estilístico.

En el análisis musical, resalta en primer lugar el rompimiento de las formas hasta entonces más practicadas, con una canción, como se describió, con forma A-A-B-A. Pero resulta innovadora la presentación del tema por parte del instrumentista, ejecutando la canción de manera instrumental antes que la voz de la cantante, lo cual siendo una pieza de textura homofónica, pone en igualdad de importancia la presentación instrumental de la canción con el canto propiamente dicho. Si a lo expuesto se le suma que Armstrong tiene una intervención vocal y luego un solo improvisado, resulta claro el nivel de importancia de éste. Y esto se aclara porque generalmente, en la textura homofónica la melodía principal y el texto cantado suele ser la parte principal de esta textura. No hay que olvidarse que la textura homofónica (donde hay una melodía principal y las demás pasan a ser secundarias o adornan a esa melodía principal, fue la textura que dio origen a la ópera en el año 1600).

Algunas de las inflexiones que se producen tienen escritura propia, pero muchas se suele dar por sentado como parte del lenguaje propio y no se las suele escribir. Se podría comenzar con el vibrato, que suele remarcar en la escritura, pero en este caso se da por sentado que toda nota larga ejecutada con el instrumento tiene implícito ese vibrato (tal como lo hace la voz humana, en este caso May Alix, y es algo muy característico de esta época). También el ataque de cada nota de la cantante es tomada desde una afinación inferior a lo que podría ser escrito, una inflexión que Armstrong hace en el compás 24 pero dejando caer el fa sobre el mi natural. La manera de cantar el tema de Armstrong es simplemente adornando la melodía principal, tratando de hacerlo reconocible, pero con la belleza que le impone con su instrumento (salvo en los últimos dos compases previos al canto, que se explicarán más adelante).

Previo al solo instrumental, después de vocalizar, se incorporan al arreglo musical cuatro compases de piano que no son parte formal de la estructura del tema, pero le sirven para prepararse a ejecutar su improvisación. Ya en la improvisación misma, comienza haciendo una variación rítmica con una sola nota del motivo principal de la canción (re), al que llega de diversas maneras, y ya en el compás 6 del solo aparece otra inflexión, un rip llegando al sib.

Como es lógico, y ya lo era en las ejecuciones instrumentales del estilo de New Orleans, las frases se detienen casi siempre en alguna nota de los acordes del tema y a veces llenando los espacios con varias notas del acorde o el acorde completo, tanto en forma ascendente (compases 8 y 33) como descendente (7 y 11), y recurre al cromatismo como adición o notas de paso (compases 9 y 15) como embellecimiento. El uso de las notas de los acordes no son sencillos de hacer en la trompeta, de hecho es una dificultad propia del instrumento ya que no tiene la agilidad propia de otros instrumentos de viento de madera como el clarinete o el saxofón (instrumento que a finales de la década del '20 se pondrá de moda), pero esto pone de manifiesto el desarrollo técnico superior de Louis Armstrong. A esto descripto se le suma que él también va a ser artífice de ampliar el uso del registro de la trompeta (ya en la década de '30 se cambiaría definitivamente el uso de la corneta por el de la trompeta), haciéndose común el tocar en los registros extremos agudos (aquí llega hasta un sib, pero en otros solos sobrepasaba esa nota con total naturalidad), con un sonido pleno, no ahorcado.

Estos recursos pasarán a ser parte del lenguaje del jazz, como palabras de un lenguaje nuevo que se irá expandiendo y seguirá sumando a éstos, otros recursos técnicos que serán parte de los solos de esta época y de las venideras, hasta los estilos más contemporáneos.

Si bien como se dijo, algunos de estos recursos ya se habían incorporado al discurso musical, tal como se anunció esta manera de improvisar no es la denominada paráfrasis musical sino que estos recursos y los incorporados son parte de una nueva manera de improvisar a la que se denomina “inventiva melódica”, dada a partir de la secuencia de acordes, pero hilvanando nuevas y variadas frases.

Es necesario notar también, como parte de esta forma de improvisar (de la que fue principal responsable el intérprete que nos ocupa), lo cerrada que es la improvisación en el sentido de su coherencia de frases, lo que hace parecer una estructura armada con recursos, si bien novedosos, tan certeros como al parecer algunos de ellos preparados.

Nótese como se repiten algunas frases en el mismo lugar estructural de la obra, por ejemplo en el pasaje cromático de los compases 15 de la exposición del tema y el mismo compás del solo. También como en varias ocasiones cuando aparece el acorde C7 recurre a la 9^a (re), como en los compases 3, 13, 23, 27 del tema y los mismos 3, 13, 23 y 27 de la improvisación.

También, y en forma directa como termina el coro del tema en los compases 28, 29, 30, 31 y 32, y los mismos de la improvisación, solamente variando los últimos dos compases prácticamente, donde en la improvisación utiliza el recurso de la disminución de los valores algunas figuras (pasa de negras a corcheas en el compás 31).

Esto nos hace suponer de la existencia de una estructura previa, que es típica en las improvisaciones instrumentales. O sea, una estructura conceptual del solo previamente concebida, en este caso basada en la secuencia de acordes, que le da al improvisador una base sobre la cual moverse y que es sobre una estructura ya prevista y que se va a

repetir. Por eso es que se mencionó la importancia en este período del cambio en la adopción de nuevas formas de la estructura de la obra, ya que al ser previsible y sobre una estructura cerrada (en cuanto a la melodía y la armonía), esto dio paso a que al improvisador le sea más fácil idear un solo con una lógica conceptual para crear su discurso musical propio que con las composiciones politemáticas hubiera sido imposible darle el vuelo que pasaron a tener las improvisaciones, para lograr la lógica que haría que el jazz fuera más popular, dándole a su vez facilidades al oyente para su mejor comprensión. De esta manera en este período de crecimiento de los solistas se sentaron las bases como para que la creación espontánea no detuviera su curso.

Por último, es destacable en los solos como se produce algo crucial en el jazz, que es la manifestación del llamado y la respuesta, que él mismo produce en la improvisación.

Cuando realiza el solo, recuerda la melodía, a la que responde inmediatamente como una conversación con sí mismo, como en los compases 9 a partir del tresillo, en el compás 11 después del síb, notoriamente en el 24 y 25 con gran cantidad de corcheas después de los dos re que son parte de la melodía en ambos compases y en el compás 31, donde no toca la tónica (síb), la da por sobreentendida, pero luego pregunta y responde en el compás siguiente. Es posible hipotetizar acerca de esto, que existe la necesidad de no solo crear nuevas melodías sino que también queda en la historia auditiva del solista el anterior estilo de improvisación colectiva, y necesita llenar de alguna manera los espacios teniendo que escuchar ese diálogo con otros instrumentos que existía antes, pero que ahora, al estar tocando solo, recurre a suplir ese diálogo grupal con su discurso en solitario, pero no por eso deja de existir. De manera que al culminar el ensamble colectivo improvisado, no deja de perder la identidad de lo que sería una marca registrada del jazz.

Al tomar un camino propio, un recorrido que no había tomado ningún estilo musical, o sea el dejar de lado el concepto de desarrollar una idea tal como se venía haciendo en este arte, se pueden verificar los caminos *rizomáticos*. Y es aquí donde se empiezan a hacer fuertes los conceptos de Deleuze y Guattari. Esta composición analizada o *agenciamiento maquínico*, comienza a dejarnos ver en el solo, la *multiplicidad* (los elementos técnicos y expresivos que se venían dando y las innovaciones propuestas por Armstrong) de lo que está compuesto, que encierra otros *agenciamientos maquínicos* u otros solos anteriores que son parte del nuevo y que el intérprete toma para su discurso musical. La *territorialidad* por la que transcurre a su vez, hace resaltar sus *líneas de fuga* (el concepto de solo armado en base a la armonía y la forma predecible del tema, el presentar el tema con la trompeta, etc. y otras descriptas), que son sus innovaciones, para dejar conceptos que se van a enraizar y formarán parte del lenguaje del jazz, a tal punto que serán parte de otros *agenciamientos maquínicos* que se verán en lo sucesivo.

9 La era del “swing” (1930-1940).

Si bien es considerada la década del '30 la década del swing, como en todo período histórico las fechas no suelen ser exactas ya que son varias las situaciones que suelen tenerse en cuenta para definir un lapso bien concreto. Por lo que fue no un hecho puntual la aparición de las grandes bandas de baile en los E.E.U.U. sino un proceso donde confluyeron diversas situaciones musicales y sociales por lo que se llegó a dicho período.

Uno de los elementos constitutivos de este proceso fue la modificación de las distintas agrupaciones cambiando el formato y la cantidad de instrumentistas, algo que las diferenciaba de las agrupaciones de jazz.

Ya se vio anteriormente el caso de las agrupaciones del estilo New Orleans, en cuanto a los instrumentos participantes en el proceso de cambio, sucedió a finales de los años '30 la incorporación del saxofón, que también fueron integrantes de las bandas y orquestas sincopadas, (primero en Do, en la década del '20 y luego quedaron el saxo alto en Mib y el tenor en Sib)²⁸, esto no solo por el sonido, sino también por la facilidad de encontrar concordancia en la escritura junto a las trompetas (ya que la corneta fue por este mismo período suplantada por aquella). Otro cambio por ese mismo lapso fue el dejar de lado la tuba o sousafón por el contrabajo, dándole más liviandad al acompañamiento. Quedando ya en la historia el anterior estilo polifónico se instaura definitivamente la textura homofónica, quedando también afuera el banjo e incorporándose la batería categóricamente. En las distintas orquestas se irán incrementando estos instrumentos y también se sumarán cantidades, de acuerdo a las necesidades del caso.

De esta manera van a aparecer otros protagonistas, como el arreglador y el director. En este sentido, obviamente, a estos personajes se les endilga mayores conocimientos musicales, y también los instrumentistas más preparados serían los que más se cotizarían. En este sentido es coherente tener en cuenta la citación de Gunther Schuller acerca de un estudio hecho por el arquitecto y estudioso del jazz Hsio Wen Shih, donde expone sus ideas de los motivos musicales y sociales que llevan a la expansión del jazz por esta época (Nat Hentoff y Albert McCarthy, editores, Jazz (New York, Rinehart & Company, 1959). Por un lado resalta que quienes protagonizaron estos cambios son jóvenes con cierta educación secundaria y no tan informal o casual como la de los músicos de New Orleans, y por otro la idea de dedicación hacia la música, que en New Orleans era casi un pasatiempo que muchos habitantes realizaban, pero en la zona norte de la nación (Chicago y New York especialmente), se la veía como profesión.

De esa manera aparece una generación con otra preparación, y Schuller menciona a Fletcher Henderson, importante líder de orquesta, dedicado a la música a pesar de estar

²⁸ Oliveros, Omar. op. cit.

diplomado en química, Don Redman con estudios de conservatorio y otros con diversas formaciones en música como Duke Ellington, Coleman Hawkins, etc²⁹.

Ya se hipotetizó anteriormente acerca de la competitividad que seguramente hubo entre los músicos de la década del '20, donde la migración desde Storyville a Chicago fue tal vez la de aquellos músicos que más se creían capacitados para afrontar nuevos cambios y desafíos, sumándose a la competencia local. Por lo que aquí se le sumaría un nuevo factor, que fue La Gran Depresión, que apareció en el año 1929.

Ahora es necesario entender el porqué de la gran expansión, difusión y consumo de esta música justo cuando cayó en la peor crisis económica de su historia.

La difusión se dio primordialmente por la aparición del invento de la radiodifusión, aparecida en 1920 la primera emisión, donde se emitían noticias, radio teatro después, música, transmisiones de eventos deportivos, etc. Si bien las primeras difusiones no contaban con muchos receptores, ya en 1927 se contaban con 750.000 aparatos y en 1950 ya se había llegado a 50.000.000³⁰. Con respecto a la música, si bien muchas orquestas pretendían continuar con los avances musicales que se venían gestando (especialmente las orquestas negras), las que comenzaron a tener más popularidad fueron las que cedieron a los requisitos de hacer una música más fácilmente audible, de entretenimiento y baile. Paralelo a esto es que eran las que lograban no solo mayor difusión sino también mejores auspiciantes.

Entre las orquestas negras de la época sobresalían la de Duke Ellington (1899-1974), Donald "Don" Mettews Redman (1900-1964), Fletcher Henderson (1897-1852) y Cabell "Cab" Calloway (1907-1994), y entre las blancas sobresalió la de Benjamin "Benny"David Goodman, 1909-1986), Woodrow "Woody" Herman (1913-1987), Artie Shaw (1910-2004), Thomas "Tommy" Dorsey (1914-1956) y Alton Glen Miller (1904-1944).

Otro elemento que explica la gran difusión fue la industria fonográfica, que a pesar de la debacle económica, en 1939 se habían vendido 50.000.000, 17.000.000 eran discos del nuevo estilo "swing", y 140.000.000 se vendieron en 1942³¹.

El estilo "swing" tuvo tanta aceptación que aparecieron innumerables pistas de baile, lo que dio un gran aporte a una explosión laboral para los músicos, junto a las orquestas que tocaban en programas radiales. En concordancia con este fenómeno (aunque ya en la década del '20 habían aparecido medios gráficos especializados en el jazz), aparecen revistas comentando repertorios, críticas e informaciones para los seguidores de las distintas orquestas.

²⁹ Schuller, Gunther.1968. The History of Jazz. Volume 1. Early Jazz: Its Roots and Musical Development. Oxford University Press.

³⁰ Oliveros, Omar. op. cit.

³¹ Oliveros, Omar. op.c it. Dato aportado en sus apuntes de Mc Carthy. 1974. The Dance Swing Era. Spring Books, Londres.

O sea que fue un fenómeno complejo que llevó a la sociedad a un intenso consumo de música, que a su vez presionó a los productores de programas radiales, revistas especializadas, compañías discográficas y las mismas orquestas (y músicos consagrados como Louis Armstrong), a satisfacer dicho mercado.

Las consecuencias musicales de todo este fenómeno es que, al principio de La Gran Depresión, al mermar el trabajo de los músicos, si bien se incrementaron los integrantes de las agrupaciones, los músicos no eran bien pagos y las más importantes agrupaciones se quedaban con los mejores de ellos. Hay que recordar también la denominada Ley Volstead (Ley Seca, 1920-1933), que produjo a su vez altibajos laborales para todo lo que significaba el entretenimiento por esos años y que perjudicaba directamente a los músicos, y su levantamiento de la prohibición volvió a traer trabajo a los mismos.

Dentro de este escenario, en la música también se produjeron cambios. Tanto la escasez de trabajo, como la abundancia y la competencia dieron como producto un perfeccionamiento técnico entre los músicos, y como se mencionó anteriormente, la aparición de arregladores y directores musicales trajo aparejado la exigencia de leer perfectamente música, poseer una mejor instrucción, además de poder improvisar.

Con la improvisación justamente, el mayor cambio se venía gestando con la incorporación del formato Tin Pan Alley, que estableció una estructura cerrada dentro del cual el músico debía hacer sus improvisaciones, lo cual, si bien ayuda a realizar un discurso musical con mayor lógica, basado como se precisó, en la inventiva melódica por intermedio de los acordes, las secuencias de estos acordes se fueron complejizando, incorporándose no solo una mayor cantidad sino también una mayor diversidad de ellos, forzando a los improvisadores a su adaptación. El hecho que apareciera también la figura de Louis Armstrong, hizo que lo siguieran y aparecieran otros, no solo trompetistas o cornetistas (Leon Bismark “Bix” Beiderbecke, 1903-1931), sino toda clase de instrumentistas (como el saxofonista Coleman Hawkins, 1804-1969).

La figura que le siguió a Armstrong demostrando haber dado un paso más adelante fue Roy David Eldridge (1911-1989). Se lo conoce como su sucesor y nexa entre este jazz clásico y el considerado moderno.

Eldridge trabajó como todo gran instrumentista en varias orquestas de jazz, como la de Fletcher Henderson, Gene Krupa, Artie Shaw y Benny Goodman, como en grupos y orquestas propias. Se podría decir, y se tratará de comprobarlo sobre la partitura, que superó a su antecesor Armstrong en varios aspectos, desde el punto de vista técnico y en algunos musicales.

-Mayor registro, extendió la posibilidad de agudos de la trompeta, sin dejar de dominar los graves.

-El repertorio, por una cuestión natural de avance, fue de una mayor complejidad armónica.

-Si bien continuó con los efectos que se venían haciendo con la trompeta (shake, growl, glisando, etc.), le dio un toque personal a sus ejecuciones.

-Se empiezan a avizorar complejidades armónicas en sus solos, incorporando nuevas disonancias y no solo el uso de notas de acordes, notas de paso y adornos, sino las de las escalas propias de cada acorde.

-En general sus solos tenían un volumen de notas mayor que los de sus antecesores.

-Más allá de tocar en orquestas de “swing” haciendo músicaailable, mucha de ella era imposible de bailar por el tempo de las composiciones, que eran tocadas a una velocidad superadora con respecto a los trompetistas que lo precedieron.

Todas estas reglas descriptas fueron para todos los instrumentistas de su época.

9.1 Ejemplo N° 3

Stardust (Hoagy Carmichael)

Roy Eldridge solista

Su forma es la siguiente: A-B-A-C

Tema	Textura-intervención	Compases
Introducción	Monofónica-trompeta	4
A	Homofónica-trompeta	8
B	Homofónica-trompeta	8
A	Homofónica-trompeta	8
C	Homofónica-trompeta	8

A continuación entonces, la transcripción de la ejecución de Roy Eldridge de “Stardust”.

(TRANSCRIBED BY J. GILBERT JGILB@VIDEOTRON.CA)

STARBUST

(LITTLE JAZZ VOL. 2 1936/46 JAZZ ARCHIVES NO 154)

CADENZA A CAPPELLA

ROY ELDRIDGE

Musical score for Starbust, featuring a cadenza a cappella. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat major/D minor). The tempo is marked "A TEMPO" with a quarter note equal to 75 (♩ = 75). The score consists of seven staves of music, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, and 20 indicated at the beginning of their respective staves. The music includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Chord symbols are provided above the notes, including A^bM, D^b7, E^b, G^bM7, C7, F^bM, C7, F^bM, B^b7, B^bDIM, B^b7, F^bM7, B^b7, E^b, E^b, F7, F7, B^b7, B^b7, E^b7, A^b, A^b, A^bM, G^b, D^b7, E^b, and C7. The score also includes dynamic markings such as *tr* (trill) and *dim* (diminuendo), and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a final cadence in the seventh staff.

2

23 FM C7 FM Ab

26 AbM Eb D7 G7+ Ab

29 C7 FM7 Bb7 Eb Eb

Louis Armstrong ya había producido el hecho inusual de comenzar un tema (West and Blues) con una introducción solo con su trompeta, sin acompañamiento, a manera de cadencia *ad libitum* tal como se suele hacer dentro de los conciertos para instrumentos en el género clásico. Aquí Eldridge repite la acción, con rubato, incluso con un adorno que no es muy frecuente en el jazz como es el trino (compás 3 de la introducción) antes de comenzar con la ejecución propiamente dicha.

En la edición impresa del tema del Real Book (un libro de libre circulación de varios tomos y con temas de todos los estilos que contienen las composiciones más conocidas del jazz de todas las épocas), figura otra secuencia de acordes, así que con esto ya está

dando una idea de modernidad al cambiar o sustituir (tal el término con el cual se conoce este procedimiento) la progresión de acordes, que si tomamos esto como uno de los elementos de cambio de la época y otro era la invención melódica hecha a base de esa secuencia, esto resulta de una importancia vital para poder comprender el avance de este período.

Suele suceder que pese a que un tema está compuesto en determinada tonalidad suele cambiarse a otra, a veces para comodidad del instrumentista (según el instrumento que ejecuta), para comodidad del arreglo para la orquesta (los instrumentos de viento que prevalecieron fueron los de similar lectura en cuanto a la tonalidad del instrumento, trompetas, cornetas, saxos, clarinetes en Sib o también saxos en Mib) para dar mayor facilidad de escritura y lectura. En las primeras épocas del jazz, con las dificultades de instrucción musical para muchos músicos eso era un límite condicionante, ya para Roy Eldridge (quien comenzó estudiando saxo con su hermano Joe), esto no lo fue. Y esto lo demuestra la variedad de tonalidades sobre las que tocaba, de hecho este tema fue escrito en Do (Re para trompeta) y él lo toca en Reb (Mib de trompeta). Esto de por sí es un avance técnico importante.

Con respecto a la parte armónica, se verá a continuación, la secuencia de acordes originales y la utilizada por Eldridge, lo que pondrá de manifiesto otro paso evolutivo que incide directamente en la improvisación.

“Stardust” (Hoagy Carmichael)*.

A:

Ab 6	Ab 6	Abm6	Abm6			
//----- / ----- / ----- / ----- /						
Ab	Ab	Abm	Db7			
Eb	Fm7	Gm7	C7	Fm7	Eb°7	Fm7
/----- / ----- / ----- / ----- //						
Eb		Gm7	C7	Fm	C7	Fm

B:

Bb7	Bb°	Bb7	Eb	Cm7
-----	-----	-----	----	-----

// ----- / ----- / ----- / ----- /
 Bb7 Bb° Bb7 Fm7 Bb7 Eb Eb
 F#9 F#9 Bb7 Bb7sus Bb°7 Bb7 Eb+
 / ----- / ----- / ----- / -----//
 F7 F7 Bb7 Bb7 Eb7

A:

Ab6 Ab6 Abm6 Abm6
 // ----- / ----- / ----- / -----/
 Ab Ab Abm Gb Db7
 Eb Fm7 Gm7 C7 Fm7 Eb° Fm7
 / ----- / ----- / ----- / -----//
 Eb C7 Fm C7 Fm

C:

Ab Abm6 Eb D7 G7
 //----- / ----- / ----- / -----/
 Ab Abm Eb D7 G+7
 Ab6 C7 F7 Bb7 Eb6 (Eb+7)
 / ----- / ----- / ----- / -----//
 C7 Fm7 Bb7 Eb Eb

*La parte superior del cifrado corresponde a la versión del Real Book y la inferior al cifrado de la versión de Eldridge. Nótese con respecto a la transcripción, en este caso cifra a los acordes mayores sin aclaración y a los menores con una “M”, al volcarlo en la parte inferior del cifrado se optó por la convención más conocida, o sea a los acordes menores con una “m”.

9.2.1 Unidad de análisis: solo improvisado sobre “Stardust”, por Roy Eldridge.

Variable	Valor de la variable	Indicador
Forma	Sencilla.	Int. A-B-A-C
Armonía	Medianamente compleja.	Aparecen sustituciones (reemplazo de unos acordes por otros que otorga color orquestal que desafía al improvisador). Todo tipo de acordes.
Melodía	Originalmente sencilla.	Pierde obviedad por la variación que ofrece el intérprete con todo tipo de alternativas melódicas.
Ritmo	Largo.	Negra = 60.
Textura	Homofónica.	Línea melódica principal con acompañamiento.
Improvisación	Medianamente compleja.	Inventiva melódica compleja, por la adición de notas, la incorporación de disonancias, densidad, registro y variaciones rítmicas a la improvisación.

El cambio de armonía en un arreglo musical suele ser de lo más variado y ofrece múltiples variantes. Cuando se habla de un paso evolutivo en este caso con respecto al cambio de acordes, esto es en el sentido de algo que antes no era algo que se daba siempre, eso es algo que trajo aparejado el trabajo de los arregladores, que como se dijo en su momento, es algo que apareció con el denominado estilo “swing”.

En las formas anteriores tales como el rag o el blues no se podían hacer tanta cantidad de variantes como en esta instancia, incluso el blues, se verá como irá evolucionando con estas técnicas de arreglos, que inciden directamente en los solos instrumentales y en los elementos técnicos utilizados.

En este solo se pueden escuchar muchos de los efectos que realizaba Louis Armstrong, la influencia de éste, dada la inmediatez y en ese momento la contemporánea presencia auditiva del mismo, hacían imposible no utilizar esos artilugios, como el tipo de vibrato en cada nota larga o sostenida, el growl (compases 2, 9, 16, 17, 20 y 24), que da un toque dramático a las frases inigualable.

A pesar, en este caso de ser una pieza lenta, la densidad mayor de notas se va a dar en este estilo como una constante, ya que era bien visto el virtuosismo y el dominio del instrumento, que llegó a tener un carácter cada vez más competitivo, como condición para destacarse del resto, algo que influía en la continuidad y requerimiento laboral de los músicos.

También, esa densidad mayor de notas, va a traer el uso de las escalas que van a acompañar a cada acorde, algo que por esta época no estaba bien justificado teóricamente, y que evidentemente salía “de oído”, como una necesidad auditiva que seguramente habría surgido con la técnica “error-acierto”, no como la escritura de arreglos que estaba a cargo ya de músicos con una mayor instrucción. Tal vez por eso se ven más pasos cromáticos, arriesgados si se quiere, pero que ayudan a realizar adornos más complejos.

Otro sello del avance virtuosístico es la utilización de los sonidos agudos, que van a superar a su antecesor, no solo en el final (algo técnicamente dificultoso para el instrumento, ya que al final de la pieza, la sensibilidad del labio muchas veces traiciona al músico), sino también el inesperado “Solb” del compás 20 (que en la transcripción aparece una 8ª abajo).

-Entonces, con respecto a los estilos anteriores, ya con el solo instrumental instaurado, ahora el músico se acomoda a un esquema o forma que le va a dar mayor redondez y lógica a su improvisación. Tiene un molde por donde transitar y que se va a repetir según los arreglos orquestales pautados, conceptualmente sabe cuáles son las reglas con las que se va a manejar.

-Sabiendo el esquema tiene conocimiento de los acordes que se van a suceder, y como en el estilo anterior, va a continuar utilizando esas notas de los acordes desde donde va a sostener el solo.

-También va a continuar con los efectos que recuerdan a la voz humana y le dan expresividad al lenguaje que dio origen al jazz (hollers, shake, growl, vibrato) y va a incorporar otros (rubato, aquí se vio el trino. etc.), o sea tendrá más recursos discursivos.

-En esta instancia se incorporarán una densidad mayor de notas a los solos, por la demostración virtuosística de los solistas que incrementaron su dominio del instrumento. Esta densidad con mayor cantidad de notas se verá por la ocupación de los intervalos vacíos de las notas de los acordes con las notas propias de las escalas correspondientes a los acordes.

-Los pasos cromáticos también aumentarán en complejidad.

Como conclusión, estos nuevos elementos técnicos incorporados (tal como sucedió en el anterior estilo y se dará en lo sucesivo) se instalarán dentro del lenguaje de la improvisación, que utilizados todos darán mayor densidad y variedad de recursos a los solos, o sea, elementos constitutivos de este lenguaje, los cuales podrán ser utilizados o no, pero estarán a disposición del improvisador para cuando su discurso musical lo requiera. Ya ahora el recorrido *rizomático* de los solos improvisados tendrá una riqueza de desenlaces o caminos por recorrer que lo harán menos previsibles, con mayores posibilidades de *líneas de fuga* y *desterritorialidades* que harán de estas obras una *totalidad significativa* que, teniendo tanta cantidad de recursos, podrá ser distinta la improvisación cada vez que el instrumentista la aborde.

10 El “Bebop” (1940-1950).

Más bien cercana a la declaración de la II Guerra Mundial (1939-1945) ya se estaba hablando de una nueva música en el mundo del jazz. Ésta traería consecuencias en la vida musical de los E.E.U.U. por distintas razones. Una de ellas era que muchos músicos serían enviados al frente de operaciones y eso daba como resultado la necesidad de reposición de éstos y la incorporación de nuevos protagonistas que traían nuevas ideas. Otra de las consecuencias fue el hecho de cambiar la situación económica y volverse difícil el mantener bandas como en la década anterior de numerosos integrantes.

Pero tal vez de no darse estas razones el curso de la historia musical hubiera sido el mismo, ya que los jóvenes músicos crearon las condiciones para gestar el cambio que luego se produjo, a raíz de cierto disconformismo de lo que sucedía en el medio musical. Había una idea de volver las raíces de la música negra, y el formato de la gran banda no conformaba a los innovadores de la época, ya que era música en principio hecha para complacer a un público que buscaba el entretenimiento y el baile, y esto hacía que los músicos, después de haber tenido un despegue en el desarrollo cada vez más virtuosístico como instrumentistas, se veían limitados al momento de poder explayarse y lo que producían era de tipo conformista. Aparte de todo ello, eso era lo que las compañías discográficas buscaban por obvias ventajas que daba la música comercial yailable, y salir de ese cuadro de situación no era fácil.

Seguramente las dos figuras más relevantes de ese movimiento creativo, al principio llamado “rebop” luego “bop” y hoy conocido como “bebop”, fueron el saxofonista Charles Christopher Parker, Jr (1920-1955), conocido como “Yardbird” o directamente “Bird” y el trompetista John Birks Gillespie (1917-1993), conocido como “Dizzy”, entre otros.

La historia cuenta que esta música nació en un club de New York, en Harlem, llamado Minton’s Playhouse primeramente entre Dizzy Gillespie y Thelonious Monk, pianista él, donde se reunían a desarrollar sus dotes como instrumentistas que eran cohartados en sus participaciones en otras bandas, en grupos de formato menor, cuartetos y quintetos formados para la ocasión. Esos formatos fueron los típicos formatos de jazz hasta la actualidad.

El caso es que en esas “jam session” (así llamadas las reuniones casuales de músicos para tocar e improvisar), nació lo que se conoce como el origen del jazz moderno. Interpretaciones que incorporaban una serie de disonancias no escuchadas frecuentemente hasta entonces, de hecho entre los mismos músicos había cierta resistencia y a ésta música la llamaban “Chinese jazz”³² o música que contenía “Chinese notes” (por lo incomprensible que les resultaba). La no aceptación del “bebop” por la

³² Dexter, Jr., Dave. op. cit. pág. 122.

prensa escrita y los músicos mayores hizo resistencia en el propio mundo musical, contrariamente a los jóvenes músicos que se convirtieron en adeptos al nuevo estilo.

Si bien en los creadores de este estilo no estaba la intención de ser populares, el conocimiento masivo a través de las compañías discográficas se hizo esperar por una huelga de músicos en el año 1942.

Durante dieciséis meses, por orden de James Caesar Petrillo (presidente del sindicato de músicos), no se grabó nada hasta 1943, cuando se llegó a un arreglo³³.

Esta huelga hizo que muchas grabaciones que nos hubieran podido documentar y registrar aquellos inicios no las tengamos hoy, y por lo tanto quedarnos con la transmisión oral de los testigos de entonces. Charlie Parker pudo grabar su música recién en septiembre de 1944 para Savoy, mientras que Gillespie lo hizo en 1945 para Guild and Manor Labels (Dave Dexter, Jr.)

Solo algunos de los veteranos músicos se adaptaron al nuevo estilo, como los saxofonistas Lester Young, y Coleman Hawkins, el trompetista Roy Eldridge, el guitarrista Charlie Christian, el contrabajista Jimmy Blanton y el baterista Phil Jo Jones³⁴.

El caso del trompetista que más representa esta época, Dizzy Gillespie, tuvo actuaciones importantes en las orquestas de Cab Calloway y Earl Hines, lugares donde se sentía incómodo al no poder desarrollar su “discursividad” musical. De personalidad extrovertida, fue compositor, cantante, además de ser uno de los íconos de la trompeta, de una musicalidad y dominio del instrumento asombroso.

Entre los aportes que se pueden enumerar al jazz y la trompeta, son los siguientes:

-El registro de la trompeta llegó al máximo registro escuchado, y rara vez hay quienes lo igualan.

-En este estilo, la trompeta (y los instrumentos en general), dejaron de ser “imitadores” de la voz humana, se acercan a un concepto más europeo.

-El virtuosismo estuvo a la par de la necesidad de expresión musical, ya que el bebop se caracterizaba por sus tempos acelerados (y si se ejecutaba una balada, también se daban densidades de notas que solo los virtuosos podían tocarlos en ese modo).

-El virtuosismo también trajo aparejado la incorporación de elementos técnicos nuevos, como patterns, rapidez mental como para seguir los acordes que duraban menos tiempo (por la rapidez de los mismos), uno o dos acordes por compás.

³³ Dexter, Jr., Dave. Ibidem.

³⁴ Sabatella, Marc.1992-2000.A jazz Improvisation Primer. Outside Shore Music.

-Se afirmó la secuencia de acordes II-V-I, ciclo de quintas, cromáticos, por terceras, etc., lo que hizo un desarrollo más formal el campo de la improvisación estableciendo estos patrones.

-Normalmente se tomaban temas conocidos, con estructuras formalmente “improvisables”, el caso más conocido es “I Got Rythm”, al que se le cambiaba la melodía pero mantenía su estructura armónica, que al ser conocida también era más fácil improvisar.

-A los acordes se les incorporaron disonancias, especialmente la b5 y pasos cromáticos que dieron origen a la escala bebop (C7=do-re-mi-fa-sol-la-#la-si, por ejemplo entre otras), como también las extensiones de los acordes; 9^a, 11^a y 13^a y sus alteraciones, que daban como resultados nuevas escalas que se incorporaban.

-Aparece con más frecuencia el sustituto tritonal, que era un acorde que sustituía a otro que se ubicaba a una b5 del acorde dominante (V7).

Varias de estas novedades que no eran comunes fueron las que dieran motivo a lo que se mencionó anteriormente cuando los detractores del bebop denominaban al mismo como “*Chinese Jazz*”, ya que las mismas resultaban resistidas por los oídos acostumbrados al anterior estilo.

Esta nueva forma de improvisar también traía aparejado un acompañamiento distinto de los demás instrumentos como la batería, que cobró notoriedad y hasta desarrollo melódico en sus solos, el contrabajo, que durante el acompañamiento realizaba el denominado *walking bass line*, que es un acompañamiento en *negras* durante la improvisación, y el acompañamiento del piano, que al ser más ligero no tenía la obligación de tocar la tónica del acorde. Estructuralmente, se presenta la melodía, se improvisa sobre la estructura acórdica y se retoma el tema al final.

Otro aporte de esta época es el denominado *trading fours*, que es el improvisar de a cuatro compases entre dos instrumentistas donde dialogan entre sí, que provocaba duelos instrumentales entre dos o más instrumentistas improvisando alternativamente entre ellos, dejándolos mostrar sus virtuosismos³⁵.

Todos estos aportes fueron definidos en esta época, se incorporaron a los siguientes estilos y siguen siendo parte del lenguaje común de los músicos de jazz.

El ejemplo siguiente es un tema llamado “Hot House”, melodía compuesta por Tadd Dameron, sobre la base armónica de otro tema llamado “What Is This Thing Called Love” de Cole Porter.

³⁵ Sabatella, Marc. Ibidem.

10.1 Ejemplo N° 3

“Hot house” de Tadd Dameron.

A continuación entonces, la transcripción del solo instrumental improvisado de Dizzy Gillespie sobre el tema “Hot House”.

Dizzy Gillespie's

Improvised solo on *Hot House*

Jazz At Massey Hall
Fantasy 6003
also Prestige 24024

1ST CHORUS

The musical score is presented in six systems, numbered 1 through 6. Each system contains a staff of music with various notes, rests, and accidentals. Above the staves, chord symbols are indicated: A ϕ , D7+9, G-, E ϕ , A7+9, D Δ , A ϕ , D7+9, G-, E ϕ , A7+9, D Δ , D Δ , D-, G7, C Δ , Bb7, and A7. Some notes are marked with a '3' below them, indicating triplets. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests.

7 $A\emptyset$ $D7+9$ $G-$

8 $E\emptyset$ $A7+9$ $D\Delta$

9 2ND CHORUS $A\emptyset$ $D7+9$ $G-$

10 $E\emptyset$ $A7+9$ $D\Delta$

11 $A\emptyset$ $D7-9$ $G-$

12 $E\emptyset$ $A7+9$ $D\Delta$ $D\Delta$

13 BRIDGE $D-$ $G7$ $C\Delta$

14 $Bb7$ $A7$

15 $A\emptyset$ $D7+9$ $G-$

16 $E\emptyset$ $A7+9$ $D\Delta$

3RD CHORUS

17 $A\phi$ $D7+9$ $G-$

18 $E\phi$ $A7+9$ $D\Delta$

19 $A\phi$ $D7+9$

20 $G-$ $G-$ $E\phi$

21 $A7+9$ $D\Delta$ $D\Delta$ BRIDGE $D-$

22 $G7$ $C\Delta$ $Bb7$

23 $A7$ $A\phi$

24 $D7+9$ $G-$

25 $E\phi$ $A7+9$ $D\Delta$

10.2.1 Unidad de análisis: solo improvisado sobre “Hot House”, Dizzy Gillespie.

Variable	Valor de la variable	Indicador
Forma	Sencilla.	A-A-B-A
Armonía	Compleja.	Acordes alterados y extendidos. Sucesiones acórdicas; II-V-I, IImb5/7-V7/+9-Im-IIImb5/7-V7/ +9-I.
Melodía	Compleja.	Cromatismos que las hacen complejas.
Ritmo	Presto (pero la densidad de figuras lo complejiza).	Negra = 184.
Textura	Homofónica.	Línea melódica principal y las demás acompañan.
Improvisación	Compleja.	Relación acorde/escala (con variantes cromáticas).Escalas bebop sobre acordes con 7 ^a dominantes y mayores.

Según el cifrado de los Real Book Vol. 1 y Vol.3, el cifrado de acordes entre el tema original “What is This Thing Called Love” y “Hot House” es modificado recurriendo a la versión be-bop a acordes a veces iguales pero con agregados de disonancias. Por ejemplo la sucesión IIm7/b5-V7-Im por IIm7/b5- V+7-Imb5 (o IIm7/b5-V7+9-Im en la partitura del solo). O se agrega algún acorde como el C+7 en el cuarto compás del tema.

La versión de esta improvisación está ejecutada por el formato quinteto (trompeta, saxo, piano, contrabajo, y batería) que se estableció en esta época, que otorgaba la necesidad de *explayarse* a los instrumentistas para sus interpretaciones y el desarrollo de sus discursos melódicos, ampliando el ajustado solo que se podía hacer dentro de un arreglo para una gran banda.

Donde en el anterior estilo el solo era parte de un arreglo general, en el bebop pasó a ser el motivo principal de la música. Esto conllevó a que sólo los más avezados instrumentistas de la época se volcaran a la participación de las ya mencionadas “*jam sessions*”, en las que se demostraba la habilidad y cantidad de recursos para improvisar (alguna vez, Dizzy Gillespie mencionó la cantidad de veces que fue “vencido” por el entonces número uno en la trompeta, Roy Eldridge, a quien terminó superando y destronando finalmente). Otro de los trompetistas destacados fue Theodore “Fats” Navarro (1923/1950), quien comenzó imitando los solos de Gillespie hasta desarrollar su propio estilo, y que influyó a las generaciones venideras.

En este solo en particular, se puede ver:

-Lo primero a destacar es la complejidad de la melodía del tema original y esta versión, se puede decir que las melodías del anterior estilo eran más cantables mientras que éstas, todo lo contrario, llena de saltos interválicos como no había precedentes.

- El uso del transporte de los motivos en los distintos acordes (patterns, que si bien aparecen como un recurso técnico que empieza a utilizarse en esta época, no es un recurso muy utilizado en este solo), entre los compases 1 y 2 resuelto en los compases 3 y 4, del pentagrama 1, es algo que se perfeccionó durante este período, al perfeccionarse el estudio de la improvisación (no ya el tocar “de oído”), esto también ocurre con el tema original. Vuelve a utilizar ese recurso, esta vez por triplicado, modificando la melodía principal del tema entre los compases 9 y 10, con 11, 12 y 13, 14 y 15, en los pentagramas 3 y 4.

-El uso de tocar en el registro agudo, no sólo como recurso de tensión en el punto culminante del solo, sino durante cualquier momento del mismo, como en los pentagramas 7, 11 y 15, sino también de sobreagudos que se pueden visualizar en los pentagramas 9, 12, 17 y 19, algo que hasta el momento nadie había hecho.

-Es de destacar la no cuadratura a la que se estaba acostumbrado el instrumentista en la resolución de frases, casi siempre de a compases pares acompañando la secuencia de acordes, como lo demuestra en los pentagrama 7 y 8, rompiendo con la lógica con la que un oído aún entrenado de la época podía esperar (Chinese jazz).

-La complejidad y dotes técnicas que demuestra el solista en el pentagrama 19 es parte de lo que sus antecesores nunca lograron y al que los trompetistas venideros trataron de seguir y acoplarse.

-Se pueden ver, generalmente cuando el solista improvisa sobre los acordes con 7^a y sus derivados (con +5 o b5, b9, etc.) el uso de los pasos cromáticos de la séptima mayor

(escala bebop), o del uso de la cuarta aumentada (uso de la escala lidia dominante o también llamada lidia bemol siete), e incluso se detiene en su intervalo característico, como en el compás 3 del pentagrama 6, o 3 del pentagrama 14, haciendo de estos intervalos disonantes parte común de la escucha en los solos que se darían desde esta época en adelante.

Es destacable mencionar dos puntos que no son una regla de este estilo en particular, pero sí aparece como una manera de construcción de la “creatividad” en la improvisación en el jazz y se suele dar más allá de la época.

Una es lo que ocurre en el pentagrama 9, en el que Gillespie toca una frase que se puede escuchar en una presentación en vivo en la televisión norteamericana recibiendo una premiación en el año 1951 junto a su amigo y también mentor del bebop Charlie Parker como el mejor trompetista y saxo alto del año. Se puede escuchar a los 2:17 minutos la misma frase que aparece en este solo. Eso nos ayuda sostener que esta frase, si bien es una repetición de algo hecho, forma parte de lo que se conoce como improvisación, y que es parte del todo asimilado con el correr de las ejecuciones. Esto, si bien se daba anteriormente, las repeticiones eran de toda una estructura melódica tratando de variarla (especialmente Louis Armstrong), pero Gillespie tiene en cuenta estas frases incorporándolas a cualquier solo y en cualquier lugar del desarrollo de los mismos (igual que Charlie Parker), como lo que se denomina así a los *licks*.

Lo segundo de destacar es similar a lo anterior. Entre los pentagramas 21 y 22, y resolviendo la frase en el 23, ejecuta la melodía de “Laura”, una balada compuesta por David Raksin muy ejecutado por los jazzeros de esta época, que le sirve de inspiración y de demostración de elementos que posee para utilizar como variación de su solo.

Gillespie hizo suponer que no había más nada en el desarrollo técnico de la trompeta, pero ese desarrollo técnico no iba a detener la evolución del jazz para quien no lo poseyera, ya que si bien en adelante esa capacidad de dominio del instrumento sería la aspiración de todo trompetista, no todos lo lograrían. Pero el cambio en la improvisación vendría por otra vía, la del desarrollo de sus elementos técnicos y de cómo se usarían para “pintar” las épocas siguientes.

Se puede apreciar entonces, que la influencia de los directores y arregladores de la del anterior estilo, influyo para que los músicos subsiguientes también se perfeccionaran en su preparación musical, y ya no solo ser mejores instrumentistas sino también ellos hacer sus propios temas y arreglos. Esto amplió la riqueza *rizomática* de lo que devino. Tuvieron caminos más amplios por los cuales transitar y esa misma *multiplicidad* se multiplicó. Por otro lado avanzó y se enriqueció también el lenguaje, las *líneas de fuga* fueron desarrollándose hacia nuevas disonancias, las apariciones de patterns, licks y las apariciones aleatorias de todos estos recursos, inclusive el incorporar dentro del discurso improvisatorio frases de otros discursos, propios o de otros discursantes.

Pero todo esto se hubiera quedado en teoría si no hubiesen existido (en este caso Dizzy Gillespie), virtuosos que llevaran a la práctica todos estos recursos. O sea que todo este

crecimiento producto de una necesidad de expresión, obligó a un ser físico el desarrollar habilidades que proponía ese pensamiento *rizomático* de incorporar hasta el límite una cantidad de recursos que ampliaron enormemente el vocabulario de los músicos, listos para ser usados por cualquiera que se adaptara a esta forma de pensamiento.

Hay que destacar, no solo cómo se hizo anteriormente, de mencionar las jam sessions como novedad de esta época, sino se debe destacar la función didáctica que cumplieron. Estas reuniones servían como un importantísimo lugar de transmisión de conocimiento entre los músicos y era la mejor escuela informal en ese momento, algo que hoy en día, en cualquier programa de estudio formal de cualquier lugar de enseñanza del jazz y la improvisación, es una práctica o materia obligatoria.

Por último, aquí se hace evidente que este estilo se desarrolló bajo lo que Samaja menciona como el “Método de la metafísica o de la reflexión”, donde se puede analogar como idea de estado influyente el círculo musical que por este período oficiaba como dictador del camino a seguir, indicando el respectivo camino de los referentes dentro del ámbito cerrado donde se transmitían las innovaciones.

11 Cool Jazz y Hard Bop (1950-1960).

En el año 1949, Miles Davis (1925/1991), comienza a grabar un disco llamado “Birth of The Cool” que le llevará tres sesiones en el lapso de casi un año, que cambiaría el modo conceptual del jazz por esos años. Este disco rompería con lo escuchado hasta el momento, inaugurando lo que se llamaría cool jazz. Como su nombre lo indica, se refiere a una manera de tocar más cálida, en contraste con lo que se venía haciendo con el bebop, no con la rapidez de éste, con armonías complejas pero que no reflejaban la estridencia de las grandes ciudades desde donde el jazz influía. Si bien esto se gestó en New York, la intención fue la de incorporar una nueva sonoridad a las agrupaciones conocidas. Para ello se incorporaron una tuba, un saxo barítono y un corno francés, como novedad en el ambiente jazzero. Esto unido a la manera de arreglar las composiciones, que estuvieron a cargo de Gil Evans (1912/1988), un arreglador canadiense que ya contaba con experiencia en ese tipo de formaciones, y un estilo de hacer tocar los solos improvisados de una manera muy calma, utilizando los registros medios de cada instrumentos, quitando toda estridencia a las ejecuciones y dando un toque más cerebral al resultado, poniéndose énfasis en los arreglos por sobre la libertad del improvisador, que se encontraba limitado por éstos.

Si bien fue un estilo que no desbordaba entusiasmo en la ejecución, alejándose de las raíces negras de los anteriores, éste fue posteriormente desarrollado por músicos principalmente blancos de la costa oeste de los E.E.U.U., por lo que se lo conoció después como el estilo west coast, donde se destacaron el trompetista Chet Baker, los también participantes en el disco citado Gerry Mulligan en saxo barítono y Lee Konitz en saxo alto, Stan Getz y otros.

Gerry Mulligan supo explotar el sonido logrado por Davis en ese grupo en colaboración con Chet Baker, siendo uno de los mayores exponentes del nuevo estilo, en el que se destacó el no uso del piano en sus formaciones, lo que también ayudó a desarrollar una manera más contrapuntística de presentar sus arreglos.

Otro participante del disco de Davis fue John Lewis, pianista que formaría la agrupación The Modern Jazz Quartet, donde profundizaría la experimentación del jazz con las formas musicales típicas de la música clásica.

“Birth of The Cool” fue una especie de disco experimental de Miles Davis, que en conexión con Gil Evans, le daba la posibilidad de aportar su manera de tocar con su sonido no tan brillante como el resto de sus contemporáneos, y donde confluyeron músicos de distintas edades, blancos y negros, con una música de cierta rigidez europea que contrastó con lo conocido hasta entonces.

Si hay algo que siempre caracterizó a Miles Davis fue la constante búsqueda de cambio, unos años antes estaba grabando con el mentor del bebop Charlie Parker y unos pocos años después producía un cambio que arrastró a toda una generación de músicos. Lo curioso de esta grabación, es que como se citó, la grabación fue entre 1949 y 1950, y el

disco apareció a la venta en 1954, cuando Davis ya estaba generando otro cambio en el jazz, el hard bop.

El denominado estilo de jazz west coast, no cambió esencialmente la manera de improvisar, en cuanto al aporte técnico o de elementos técnicos innovadores, sino en el modo expresivo de la ejecución, con improvisaciones emocionalmente controladas y sin la demostración virtuosística que se venía superando en los anteriores estilos. Por ese motivo, es que en este trabajo de investigación no se va a presentar un análisis de alguna improvisación que corresponde al cool Jazz, ya que no hubo en el mismo un aporte significativo que haya hecho producir un cambio que lo amerite.

Si bien no produjo una real revolución en el jazz, el estilo west coast siguió su curso en paralelo con los estilos que le seguirían, alternando los músicos entre todos los existentes, bebop, cool, hard bop.

Llegado el hard bop, ocurrió el esperado cambio por la comunidad negra. Este fue un estilo que justamente viene de las raíces afronorteamericana de los músicos de la costa este, especialmente New York, en respuesta al jazz de la west coast, que parecía traer una especie de amaneramiento que los músicos negros no estaban dispuestos a desarrollar.

Así como el cool jazz fue un estilo más relajado, de timbre opaco y de una emocionalidad manejada, que reflejaba la vida de la Costa Oeste de los E.E.U.U., el hard bop fue el reflejo de la vida urbana del otro lado de la nación, con un timbre más brillante y desenfadado, mucho más agresivo, expresivamente hablando, y de una emocionalidad que necesitaba de un virtuosismo superador aún en las baladas, dejando a los intérpretes liberados y dejándolos sin necesidad de controlarse ni de tener que guardarse nada, desde el punto de vista de la interpretación.

Dos hechos ayudaron a todo esto. Uno fue técnico. La presentación de Columbia del LP de veinte minutos en 1948, y de RCA-Victor con vinilos de 45 r.p.m., y luego a 33 r.p.m., lo que permitía una mayor duración de los temas pudiendo el solista desarrollar más su interpretación, aunque el formato que luego prevaleció fue el LP con una duración de cuarenta y cinco minutos por placa.

El segundo, la decisión de los músicos de grabar las presentaciones en vivo (la idea original fue del baterista Art Blakey grabando "A night at Birdland" en 1954), querían ver reflejado en la grabación la descarga emocional de esas presentaciones, algo que en estudio no era posible.

De uno de los músicos de esa sesión, el trompetista Clifford Brown (1930/1956), será el solo a analizar, dada la importancia de este músico.

En su corta vida, ya que muere de un accidente automovilístico a los veintiséis años, retomando un estilo que cargaba con Miles Davis y Theodore "Fats" Navarro (1923/1950), deja a su vez una influencia reconocida por todos los trompetistas anteriores y posteriores a él. En contraste con la generalidad de la época, donde la gran

mayoría de los músicos se veían influenciados por drogas y alcohol, Clifford Brown era conocido por su entrega y dedicación constante (sin aditivos), a la superación como músico instrumentista (y también compositor), y su práctica continua con la trompeta.

Se podría decir que Clifford Brown es un puro representante del hard bop, ya que su carrera nace cuando también nace ese estilo, y él se encarga de desarrollarlo.

El hard bop tiene entre sus elementos distintivos:

-Como su nombre lo indica, un sonido duro, desenfadado, propio de los ambientes urbanos.

-Emocionalmente extrovertido, no intimista como el cool jazz.

-Armónicamente no es tan complejo como el bebop, no abundan las disonancias en sus acordes como en aquel, y en muchos casos es simplificado.

-Las sucesiones armónicas por quintas son comunes, lo que estaba haciendo metodizar el estudio de la improvisación al formar secuencias de acordes previsibles y estudiables con anticipación.

-Se hace más pragmático el uso de las escalas correspondientes a cada acorde, y en ese sentido el mensaje es más claro.

-Si bien, como elemento técnico el uso de los patterns ya había comenzado en el bebop, aquí definitivamente se establece como parte ineludible del repertorio y se torna evidente que van a ser parte obligatorio del estudio de los instrumentistas.

- Se siguen usando las formas musicales anteriores, o temas también del bebop, pero con otra expresividad.

-Por la posibilidad que dio la tecnología de poder grabar más tiempo, los músicos pudieron demostrar todo su caudal creativo, lo que no hizo que este estilo no sea tan popular, aunque sí bienvenido por los músicos. Esto también ponía a prueba el talento de los solistas y la competencia entre ellos. El tema a analizar es Joy Spring, del propio Clifford Brown, en este caso con el quinteto coliderado con el baterista Max Roach, y que fue también uno de los pilares del estilo.

1.1.1 Ejemplo N° 4

1.1.2 “Joy spring” de Clifford Brown.

CLIFFORD BROWN

Improvised solo on *Joy Spring*

♩ = 176

TLP (Trip) 5540

Chord symbols and other markings in the score include:

- Staff 1: GΔ, A-, D7, GΔ, C-, F7
- Staff 2: B-, E7, A-, D7, GΔ, Bb-, Eb7, Ab
- Staff 3: Bb-, Eb7, Ab, Db-, Gb7, C-, F7
- Staff 4: Bb-, Eb7, Ab, B-, E7, AΔ
- Staff 5: A-, D7, GΔ, G-, C7
- Staff 6: FΔ, Bb-, Eb7, Ab
- Staff 7: A-, D7, GΔ, A-, D7, GΔ
- Staff 8: C-, F7, B-, E7, A-, D7, GΔ, A-, D7

G A- D7 G C- F- B- E7
 A- D7 G Bb- Eb7 Ab Bb- Eb7
 Ab Db- Gb7 C- F7 Bb- Eb7 Ab
 B- E7 LAY BACK - - A - D7 - Gb7 G- C7
 Fb Bb- Eb7 Ab A- D7 G
 A- D7 G C- F7 B- E7
 A- D7 G A- D7 Gb7

11.2.1 Unidad de análisis: solo improvisado sobre “Joy Spring”, Clifford Brown.

Variable	Valor de la variable	Indicador
Forma	Sencilla.	A-A (medio tono abajo) -B-A
Armonía	No compleja.	Sucesiones acórdicas; II-V-I en forma constante.
Melodía	Compleja.	Gran variedad rítmica en la melodía.
Ritmo	Presto (al poseer corcheas, semicorcheas, tresillos, etc. es compleja de ejecutar).	Negra = 168.
Textura	Homofónica.	Línea melódica principal y demás acompañan.
Improvisación	Compleja.	Relación acorde/escala lógica (con excepción los primeros tres compases del segundo coro improvisado, donde juega <i>ad libitum</i>). Uso recurrente de patterns.

El solo de Clifford Brown sobre Joy Spring describe la realidad del establecimiento como norma las reglas básicas de la improvisación (en realidad es uno de los tantos ejemplos, pero es sustancialmente ejemplificador).

La corta vida de Brown, siendo de una vida atípica para el común de los músicos de esa época, se centró en un constante interés por desarrollar la improvisación con su instrumento. Esto le dio un nivel técnico con la trompeta no común en toda la historia del jazz, pero dotado de un lirismo natural para crear melodías constantemente (aún en segundas tomas de grabación lograba crear improvisaciones diferentes, solos totalmente distintos), asombrosamente siempre sobre cada acorde del tema, lo que llevó a crear “patterns” que después fueron estudiados y aparecían en los libros que posteriormente fueron surgiendo sobre improvisación.

En este solo aparecen:

-Elementos técnicos sencillos, rítmicos y melódicos, pero que puestos al servicio de la creatividad e hilvanando un discurso melódico que lo hace coherente, eficaz, lógico y “entendible” al solo de principio a fin (características generales de todos sus solos).

-Los arpeggios son una constante que nos hace saber que conoce en profundidad la armonía del tema (tercer compás del primer pentagrama, segundo del tercer pentagrama que repite en el segundo compás del cuarto pentagrama, etc.).

-Aparecen patterns muy conocidos (posteriormente estudiados por los improvisadores), como la secuencia 1-2-3-5 (cuarto compás del segundo pentagrama de la página dos) y su inversión 5-3-2-1 en el tercer compás del pentagrama quinto de la misma página.

-El uso de “licks” o frases que las va transportando a las diversas sucesiones sobre los grados II-V en distintas tonalidades (en los cuatro primeros compases de la parte B del primer coro, en la última parte A del mismo coro, y la última A del segundo coro improvisado).

En definitiva, como se citó anteriormente, toda la improvisación termina siendo coherente por el sucesivo uso de las notas de los acordes, empleadas de muchas maneras y con diversas variantes, junto con el uso de las escalas correspondientes a cada acorde, sin añadir en este estilo recursos externos a los nombrados. Sí se produce una excepción en el inicio del segundo coro improvisado, en el que no respeta la coherencia del resto de la improvisación, pero que es notorio que se debe a una necesidad creativa y no a la incorporación de algún elemento técnico innovador.

Hasta aquí, la improvisación llega a ser algo que es perfectamente entendible musicalmente desde el punto de vista de qué estudiar para lograr un discurso improvisado coherente a la hora de pretender ser creativo. Pero también en este punto se encuentra en una disyuntiva de cumplir con ciertos “clichés” y para no caer en ellos es que la complejidad seguiría su curso. El tema pasaba por qué modificar para marcar la evolución, qué podría hacerlo, por dónde pasarían los cambios para que esto sucediera. En todo esto estaría Miles Davis.

Habiendo llegado a esta instancia, se puede decir que en un solo improvisado o *agenciamiento maquínico*, si bien no se puede predecir en qué momento se va a utilizar determinado elemento técnico, si ya se sabe que hay un caudal de ellos que todos los grandes improvisadores dominan, y que seguramente en algún instante aparecen. La *totalidad significativa* va a estar dada por el criterio de cada improvisador, pero a esta altura de la historia del jazz, se podría afirmar que los músicos estudiarían metódicamente para llegar a improvisar, nutriéndose de todos los elementos técnicos que fueron utilizando los predecesores, por lo que se valorizaba el conocer otros *agenciamientos maquínicos* u otros *cuerpos sin órgano* de otros improvisadores.

12 Jazz Modal (60s).

Si bien se suele citar la década del '60 como la del nacimiento del jazz modal, se podría decir que su fecha original se remonta al 17 de agosto de 1959, siendo el día de su salida a la venta del disco "Kind of Blue" del ya nombrado trompetista Miles Davis, al ser el primer disco ejecutado con ese concepto. Pero se podría también debatir sobre el origen del jazz modal pensando no en el día de su salida al conocimiento público, sino teniendo en cuenta las sesiones de grabación, que fueron tan solo dos, el 2 de marzo y el 22 de abril de ese mismo año, que es cuando realmente se creó esa música. Otra opción sería tomar como fecha de nacimiento de este estilo el momento o a partir de qué momento se gestó la idea del jazz modal, y en ese caso se tendría que ir hacia más atrás en el tiempo, que a su vez podría llegar a ser con el día de la publicación del primer libro con fundamento científico acerca de la improvisación; *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization. Volume 1: The art and Science of Tonal Gravity* (1953, rev. 2001), escrito por el compositor George Russell (1923/2009).

Miles Davis se ha caracterizado por ser un innovador en la música, de hecho ya fue nombrado como el precursor del cool jazz tratado en el capítulo anterior, y cuando estaba en auge este estilo, lo fue también del hard bop, y en la cresta de la ola de este otro estilo, aparece innovando con el jazz modal.

Russell narra en algún momento que le pregunta a Miles Davis qué era lo que buscaba (cuando improvisaba), y éste le contestó: "todas las variantes que podría tocar sobre un acorde". Sobre esta idea, Russell ideó su libro en el cuál se basa en la improvisación sobre las escalas y no sobre los acordes, tal como se venía dando hasta el momento. Por ese entonces, la improvisación se había complejizado al tener que seguir cantidades de acordes que guiaban al improvisador y que debía resolver su creación teniendo en cuenta esos acordes que le dictaban la línea melódica. En este concepto, Russell propone guiarse por las escalas (teniendo como base la escala lidia suplantando a la escala mayor, y de ella sus derivadas), de esa manera la creación en base a este concepto sería más melódica. De esta manera se podría tocar una pieza con menos acordes pero con más variantes melódicas a través de varias escalas.

Russell escribe su libro en momentos en que contrae tuberculosis y pasa quince meses internado en un hospital desarrollando su concepto dando como resultado otro enfoque de improvisación que influiría varias corrientes posteriores y a grandes músicos que produjeron obras maestras que fueron a su vez influyentes con las generaciones posteriores (y hasta el día de hoy), como el mismo *Kind of Blue* de Davis, *Giant Steps* de John Coltrane y *Maiden Voyage* de Herbie Hancock.

El disco de Miles Davis pasó a ser el más vendido en la historia del jazz, y no sólo eso, sino un álbum que quedaría en la historia del género (y de la música) por las innovaciones que introdujo.

Como se mencionó, la primera sesión de grabación fue el 2 de marzo de 1959 y la segunda el 22 de abril del mismo año, en los estudios del 39th Street Studio de Columbia, en New York. En las sesiones de grabación participaron el propio Miles en trompeta, Julian “Cannonball” Adderley en saxo alto, John Coltrane en saxo tenor, Paul Chambers en contrabajo, Jimmy Cobb en batería y en piano Wynton Kelly y Bill Evans.

Miles Davis venía de grabar dos álbumes atípicos para la época, *Miles Ahead* y *Porgy and Bess* (1958), ambos con la colaboración del arreglador Gil Evans, donde ya estaba experimentando las improvisaciones pensadas desde las escalas y no desde los acordes.

Antes de *Kind of Blue*, Miles grabó “Milestones” bajo este mismo concepto modal (según David Baker)³⁶, inspirado en una anterior grabación de Davis sobre “Dear Old Stockholm”, donde agrega ocho compases modales entre cada coro.

Como primera característica distintiva del jazz modal es el escaso peso armónico de las piezas, pasando de tener dos o cuatro acordes por compás a uno cada ocho o dieciséis compases (como el ejemplo que se verá a continuación). Esto hacía necesario buscar otros recursos para no volver monótona la improvisación, y en esa búsqueda de variantes es que aparecerían nuevos recursos técnicos que serían típicos de este estilo y quedarían para los posteriores.

Un elemento técnico que se agregó es el llamado non-terminal pattern, figuras melódicas progresivas que antes eran de uno o dos compases debido a las modulaciones constantes y ahora al haber un acorde cada 8 o 16 compases tenían mayor duración. De hecho, antes se tenía que pensar en los cambios rápidos de acordes y ahora había más tiempo de pensar creativamente, y no como se citó anteriormente, dejando que la armonía condujera a la melodía. También, con el adecuado acompañamiento, el solista tenía una mayor oportunidad de construir sobre su solo con una cada vez mayor intensidad, tanto por volumen de notas como la densidad de la sonoridad con las sustituciones que elegía en el momento de improvisar.

37




³⁶ Cocker, Jerry. Op. cit. p 47.

³⁷ Op. cit. p. 48.


De acuerdo a la sucesión de intervallos propuestos, se puede llegar a intervallos disonantes propios de escalas propuestas por G. Russell.

38


MAJOR SCALE (C)



LYDIAN AUGMENTED SCALE (C)



DIMINISHED SCALE (C#)



Otro elemento típico de la improvisación modal es el uso de escalas pentatónicas. Tal vez la escala más utilizada sea el modo dórico, por lo que teniendo como base el acorde $\text{rem}7$, lleva a utilizar una escala pentatónica menor comenzando en re o su relativa de Fa mayor y también las escalas pentatónicas que lleven las notas de re dórico, como la escala pentatónica de Do y la de Sol. Si se utiliza la de Do obtendría las tensiones de la 7^{ma}, 9^a y la 11^a y a la de Sol se suma la 13^a, lo que da sonoridades de distintas tensiones armónicamente ricas (sobre la relación escala-acorde y sus usos, la bibliografía más utilizada es la siguiente: *Improvising Jazz*, Jerry Cocker, Prentice-Hall Inc, *Scales for Jazz Improvisation*, Dan Haerle, Alfred Publishin Co, Inc, *The Lydian Chromatic Concept*, George Russell, Concept Publishing Company, *The Jazz Chord/Scale Handbook*, Gary Keller, Advance Music, y todos los libros de Jamey Aebersold, entre otros).

Un dato importante y característico es la incorporación de intervallos de cuartas tanto a las melodías como a las armonías. La manera de ejecutar los acordes en el piano era con las notas del modo en disposición de cuartas (re-sol do, mi-la-re, fa-si-re, etc. sobre re dórico) y hasta la disposición llamada “So What”(ver partitura), formada por las notas de la escala pentatónica del modo dórico con tres cuartas y una tercera superpuestas (mi-la-re-sol-si, re-sol-do-fa-la, la-re-sol-do-mi, etc. para el mismo modo dórico).

³⁸ Op. cit. p. 54.

Evans
Dm7
Dr. play Time

En la improvisación modal, queda claro que los músicos no quedaban restringidos a la escala modal pertinente para crear melodías, otro elemento típico del estilo es el llamado “sideslipping”, el cual consiste en tocar una melodía “side-slip up” (medio tono arriba del modo) o “side-slip down” (medio tono abajo del modo) y volver al modo original, lo que llevaba por ende a tocar sobre una escala arriba o abajo a distancia de medio tono cualquiera que se elija para crear tensiones a resolver. También el uso de cromatismo para pasar de una nota a otra de la misma escala modal, y darle más variedad a la ejecución.

40

D DORIAN
SIDE-SLIP UP 1/2 STEP
SIDE-SLIP DOWN 1/2 STEP
etc.

A su vez, si se está tocando sobre una escala pentatónica de re menor, se puede alternar con la escala dominante asociada, en este caso La7 y las escalas derivadas de otro

³⁹ DuBolf, Rob; Vinci, Mark; Davis, Mark y Davis, Josh. 2.000. Kind of Blue Transcription. Hald Leonard Corporation. Transcripción de dicha edición con Musescore 2.0.3 por quién escribe.

⁴⁰ Op. cit. p. 50.

acorde derivado, Ab9 b5 o cualquier otra que cree tensión a resolver sobre el modo dórico original.

Las características principales del jazz modal son:

-La densidad armónica es minimalista, un acorde por varios compases (8, 16 y más compases).

-El cambio de acorde no se da por secuencias determinadas, ni por relación interválica como en los estilos anteriores.

-Los cambios armónicos se dan por contrastes unos con otros.

-Al ser los acordes menores usados muy frecuentemente, es el modo dórico al que también más se recurre.

-Dada la monotonía armónica, se incorporan recursos técnicos antes no utilizados;

* Escalas relacionadas de alguna manera a la más cercana del acorde en cuestión.

* Uso de escalas alejadas a la más cercana del acorde en cuestión.

* Uso de escalas pentatónicas, aunque no como para reafirmar una tonalidad sino en sentido de ambigüedad tonal.

* Uso de los mencionados “non terminal pattern” (dado el poco ritmo armónico, el músico contaba con tiempo para desarrollarlos).

* Uso de “side-slip”.

* Uso de cuartas (que también otorgan mayor ambigüedad al centro tonal) tanto en las melodías como en las armonías (en este último caso ayudan al solista a una más libre exploración de recursos).

-La creación de cualquier tipo de patterns sobre cualquier escala o secuencia de intervalos, es soportado por el hecho de haber una armonía escasa, siempre que se la resuelva en la lógica de su estructura.

-Las improvisaciones tienden a crear un mayor “climax” dado los recursos técnicos, que producirán tensiones más allá de la densidad de notas.

12.1 Ejemplo Nº 5

“So what” de Miles Davis.

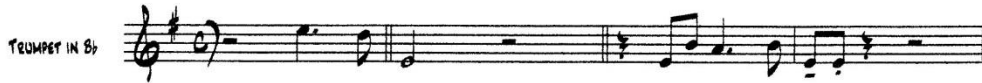
El siguiente solo que se expone, es del trompetista Miles Davis, también autor del tema, “So What”, que corresponde al LP “Kind of Blue”.

MILES DAVIS' TRUMPET SOLO ON "SO WHAT"

FROM MILES DAVIS - "KINDA OF BLUE"
COLUMBIA CK 40579

TRANSCRIBED BY JOHN KEADY

E-7



WWW.SAZZTRUMPETSOLOS.COM

29

E-7

35

37

41

45

F-7

49

53

E-7

58

65

12.2.1 Unidad de análisis: solo improvisado sobre “So What”, Miles Davis.

Variable	Valor de la variable	Indicador
Forma	Sencilla.	A-A-B-A
Armonía	Simple.	Sólo dos acordes que contrastan entre sí: E-7 (las tresA, 24 compases en total) y F-7 (B, 8 compases). No presenta secuencias acordales
Melodía	No presenta.	El tema no posee una melodía original.
Ritmo	Allegro.	Negra = 126.
Textura	Homofónica.	Una melodía principal y las demás acompañan.
Improvisación	Compleja (de acuerdo al intérprete).	Escalas modales (modo dórico). Escalas pentatónicas. No presenta Side-slip. Presenta non terminal pattern.

Miles Davis fue precursor de varios estilos en el jazz, por lo que su intuición o lectura predictiva o captativa le hacía estar adelante del resto de los músicos de su tiempo, esperando éstos, saber de su obra como para tener referencia hacia dónde se dirigiría la música de su época.

Bajo estos conceptos en los que la armonía y las melodías se volvían un tanto oscuras (basta solo escuchar la disposición de cuartas del piano en esta grabación para darse

cuenta de la invitación que produce a explorar escalas más complejas, los libros citados sirven de guía para profundizar en el tema), por las sonoridades de disonancias y disposiciones de cuartas en los elementos de la música, en todo el LP *Kind of Blue* se mantiene esta atmósfera. Seguramente el tema emblemático de la grabación y del jazz modal es la composición de Miles Davis “So What”, pieza construida sobre la forma A-A-B-A, con un solo acorde en las partes A, Em7, y en la parte B, Fm7. La oscuridad del tema lo da desde el comienzo la introducción, que a primera audición no se entiende ni de dónde viene ni hacia a dónde se dirige, hasta que aparece la línea del contrabajo, que anuncia la entrada del tema en sí, ya que la composición no tiene una melodía tal como se hacía hasta esa fecha. La batería solo se incorpora cuando comienza la improvisación de Davis.

La disposición de cuartas de la armonía (genialidad de Bill Evans) da la posibilidad de la oscuridad antes mencionada, aunque el solo de Davis es completamente limpio, casi minimalista (al referirse a la palabra “limpieza” del solo, no se refiere que la obra se basa en la oposición “claridad-obscuridad”, sino que apela a una sencillez de elementos técnicos, en este caso las escalas para improvisar, que no están cargadas de tensiones o disonancias, no hay escalas alteradas ni sustitutas ni cromatismos como los que se suelen utilizar para crear inestabilidades de resolución obligatoria), donde insiste sobre la escala pentatónica de re menor, algunas apoyaturas o notas de paso o la respectiva escala de mi dórico en la sección A, y la de fa dórico en la sección B. Solo en la improvisación del segundo coro aparece la escala pentatónica de Do mayor, en las secciones A, que da más tensión incorporando otras disonancias. El manejo que hace entre tensión y relajación con este único elemento técnico, sumado a las blue notes, y sus efectos con medio pistón de la trompeta descendido, es resuelto hacia el final del solo dejando con una claridad de sonidos en un total contraste a lo escuchado hasta el momento en el jazz.

Es destacable que la simplicidad de este solo de Miles Davis no se iba a mantener en cada una de sus interpretaciones, es importante escuchar las distintas posteriores improvisaciones, que se fueron complejizando con el correr de las ejecuciones, justamente, partiendo de esa simplicidad como punto de inicio, para algo que se transformaría en improvisaciones cada vez más exigentes (alcanza con escuchar el solo de este tema descrito de la grabación “Complete Live at The Plugged Nickel”, grabado en Chicago entre el 22 y 23 de diciembre de 1965).

Según los comentarios de los otros solistas (de características técnicas y estilísticas distintas, algo que Davis siempre supo manejar en sus agrupaciones), Miles Davis llevaba al estudio de grabación ideas y bocetos de lo que quería, y se centraba en el trabajo de lo que no quería que se hiciera en las ejecuciones, nunca diciendo lo que se tenía que hacer. Por otro lado, quiso resaltar en las grabaciones la espontaneidad y la frescura de los solistas, siendo en casi todos los casos las definitivas, casi todas primeras tomas, lo que hace que el músico quede expuesto como instrumentista, como artista y como ser humano, con sus errores y aciertos plasmados en un instante de inspiración como ser vivo imperfecto pero perfectible, dejándose llevar y entregado a los caminos

del *pensamiento rizomático* que las infinitas *líneas de fuga*, con la idea central de Davis, ahora se proponían.

El disco se completa con el blues “Freddie Freeloader”, que mantiene el mismo clima, sin estridencias. “Blue in Green” es compleja armónicamente, sumada a la forma del tema, melodía de diez compases con repetición y tres compases más como final, el sonido de su sordina “Harmon” ayuda al concepto del álbum.

La siguiente pieza es otro blues, “All Blues”, de la simplicidad de los primeros ocho compases en su armonía, en los últimos cuatro, con los acordes de Re7(#9)/ Eb7(#9) y Re7(#9/b13) y la resolución a Sol, claramente un blues modal escrito en el modo mixolidio sobre esa nota, lo que invita a todo tipo de exploración escalística, a esto se le suma otro rareza, el ritmo es de 6/8 como novedad en un blues.

El final de la grabación está reservado para la pieza “Flamenco Sketches”, donde realiza otra innovación. No es un tema de forma corriente con los parámetros antes escuchados, de hecho lo que determina su forma es solamente el orden de escalas modales sobre las que el solista libremente improvisa y no tiene el límite de cantidad de compases para hacerlo, donde la empatía y sensibilidad para cambiar de escala debe ir en conjunto con la base rítmica.

El orden de las escalas es el siguiente:

-C jónico.

-Ab mixolidio

-Bb eólico

-G menor armónico

-G dórico.

Ahora centrándonos en el solo de “So What”, encontramos detalladamente las siguientes características que en el análisis nos hacen ver que efectivamente se trata de una improvisación del estilo “modal”:

-Su armonía contiene solo dos acordes sobre un tema de treinta y dos compases (E-7 y F-7).

-Estos acordes no tienen una relación interválica de quintas o cuartas como se venía dando en la historia precedente del jazz, son sólo dos acordes que manifiestan un contraste y hasta casi una excusa para crear improvisaciones sobre ellos.

-Las escalas fundamentales sobre las que se basa la improvisación son los correspondientes modos dórico de ambos acordes.

-Utiliza escalas pentatónicas propias de los acordes (como la escala pentatónica de “mi” menor en los primeros 16 compases, sólo interrumpida por la escala menor melódica

que vuelve a aparecer en varios pasajes del solo, tal vez conceptualmente viniendo del aporte lidio cromático de Russell).

-Utiliza también otras escalas pentatónicas que también incluyen las notas del modo dórico, como “re” pentatónica en el segundo coro improvisado, que si bien contiene las mismas notas del modo dórico en cuestión, la da una sensación de ambigüedad e inestabilidad que hacen impredecible su conclusión o su dirección.

-Aparece un non terminal pattern en el compás 54.

-El pequeño ensamble es también una característica propia de este estilo, ya que facilita la empatía entre músicos a la hora de explorar nuevas sonoridades.

Obviamente el jazz no se detendría aquí, pero este período influyó notoriamente en los músicos posteriores, sobre todo divulgado especialmente por los que tocaron con Miles Davis, y a su vez influyeron a siguientes generaciones.

En el jazz, como en otras artes del Siglo XX, los diversos estilos que fueron surgiendo, se dieron conjuntamente con los precedentes y convivieron en paralelo, siendo los cambios cada vez menos duraderos, y que hacía a los músicos verse influenciados por todos ellos.

Si bien la creatividad y espontaneidad es algo que siempre sobresale en todos los intérpretes estudiados hasta aquí, siendo todos tal como se planteó, estilistas innovadores, llegado este punto el caudal de caminos *rizomáticos* que podía llevar a una improvisación, es sobremanera complejo, no sólo por la cantidad de elementos técnicos que podían direccionar determinada salida de un discurso improvisado, sino ya por lo complejos que se volvían dichos elementos. Ahora las *líneas de fuga* proponen una *desterritorialidad* más diversa y dificultosa de resolver, y hacía de alguna manera romper con algunas fórmulas o clichés, porque ya solo eso no resuelve el problema, para darle al músico una mayor inseguridad de lo que sería el devenir del solo, y desde ese punto de vista los solos son más osados y atrevidos, debiendo a esta altura demostrar el intérprete sólidos conocimientos de los nuevos elementos técnicos que lo harían salir airoso de la incertidumbre del curso que tomara su propuesta discursiva.

13 Freddie Hubbard (más allá de los '60).

El siguiente paso pudo haberse dado por el estudio de la tradición en el jazz, o estudiar la evolución de la improvisación a través de sus improvisadores y sus respectivas obras, que produce una asimilación viva del lenguaje.

El estilo de estos años fue denominado post bop, es decir, una continuación o mejor dicho una evolución que resumiría todos los elementos técnicos recogidos hasta el momento por el jazz, volcados tanto hacia nuevas composiciones como a las tradicionales, con improvisaciones que contenían los conocimientos conocidos hasta entonces.

Si bien aparecieron otros estilos como el free jazz (la otra corriente en importancia de esa década), es de suponer que la aparición de algo así (eminente libre, donde el típico fraseo, swing y otras características se encontraban diluidas hasta el punto que muchos no lo consideraban jazz), es la consecuencia del agotamiento de los recursos técnicos del lenguaje y esto sería la última superación del jazz. Pero se dice que tuvo componentes políticos (años de luchas raciales), más que superaciones musicales, de hecho antes de finalizar la década, el free jazz perdió importancia. Y esto no quiere decir que no haya sido influencia de muchos de los que surgían en esa época, pero esa rápida declinación se dio también porque realmente no se habían agotado los recursos del lenguaje. Realmente la adaptación y el desafío de tocar jazz con todo el peso de su historia y sus componentes técnicos dominados, es algo que se consigue sumando años de estudio para poder conseguir la libertad de su uso.

El siguiente trompetista es el ejemplo de estos años, Frederick Dewayne Hubbard (1938/2008) o Freddie Hubbard. De joven participó en discos dentro del estilo “free jazz” con Eric Dolphy y luego con Ornette Coleman (justamente en el disco titulado Free Jazz, en el año 1960) y con John Coltrane, todos referentes de la corriente llamada avant garde. Tanto el free jazz como el avant garde, *“fueron corrientes en las que varios músicos tomaron al jazz en más direcciones exploratorias...en las cuales las formas, la armonía, la melodía, y el ritmo fueron considerablemente extendidas o incluso abandonadas”*⁴¹. Pero integró agrupaciones como la de Art Blakey & The Jazz Messengers, tal vez el mayor representante del hard bop. También con Herbie Hancock, que se acerca al jazz modal, hasta grabar sus propios discos, demostrando saltar de un estilo al otro con una versatilidad solo atribuida a Miles Davis en su momento (solo que Davis cambiaba de estilo para no volver a él). La fusión con el rock fue otra de sus adaptaciones (algo que se debe también a la innovación de Miles Davis).

Se lo considera a Freddie Hubbard un referente como trompetista (que sigue influyendo a éstos) justamente por su dominio de todos los elementos técnicos absorbidos de diferentes estilos que por la década de los '60 convivían, pudiéndose adaptar a ellos

⁴¹ Marc Sabatella. op. cit. p. 10

como si fuera un especialista en cada una de esas corrientes, siempre con un sonido propio, un nivel técnico excelso y una entrega total en cada una de sus ejecuciones, tanto en vivo como en estudio de grabación.

Recorrer la obra de este músico demandaría un complejo número de estudios para alguien de tal referencia (como así con todos los que ha ocupado el presente trabajo), por la evolución de su trayectoria y lo abarcativa de la misma. Como lo que ocupa a esta tesis es marcar la evolución de la improvisación, la manera en que se fueron incorporando al lenguaje del jazz los nuevos elementos técnicos que fueron absorbidos por los nuevos improvisadores y volcados con decisiones repentinas casi inconscientemente en el discurso musical improvisado, se analizarán dos solos de distintos estilos y los contenidos de los mismos. La razón de ellos es ver como Freddie Hubbard se adapta a dos estilos diferentes no por la evolución misma de éstos (tal como lo hacía Miles Davis, para dejar uno y pasar a otro movimiento o estilo), sino para ver la mimetización con los mismos, adaptándose según lo requería la interpretación, pero demostrando utilizar características apropiadas en cada uno de dichos estilos abordados.

Con la premisa de poder ver cómo evolucionó la improvisación por los años ´60 es que se pone en consideración en primera instancia un solo improvisado de Freddie Hubbard sobre un tema del saxofonista Wayne Shorter (1933-) llamado “Witch Hunt” grabado en el año 1964 en un disco denominado “Speak No Evil”. Por estos años este saxofonista estaba tocando con Miles Davis, influencia que se puede ver en este tipo de composición *modal*. No se vuelven a dar las características del *jazz modal*, como se venía haciendo como previo paso metodológico para abordar el solo improvisado, ya que las mismas se abordaron en el capítulo anterior, por lo que en este caso directamente se expondrá al solo en cuestión y desde allí se intentará verificar con las reglas de este estilo su abordaje.

13.1Ejemplo Nº 6

“Witch hunt” de Freddie Hubbard.

WITCH HUNT

(FREDDIE HUBBARD SOLO)

Transcribed by Jeff Helgesen (jmh@shout.net)
<http://www.shout.net/~jmh>

11
18
19
22
26
29
32
35

FROM THE WAYNE SHORTER CD "SPEAK NO EVIL"

V.S.

FREDDIE HUBBARD SOLO ON "WITCH HUNT", PAGE 2



Transcribed by Jeff Helgesen (jmh@shout.net)
<http://www.shout.net/~jmh>

13.1.1 Unidad de análisis, solo improvisado sobre “Witch Hunt”, Freddie Hubbard.

Variable	Valor de la variable	Indicador
Forma	Compleja.	Intro A-A-B-C-D
Armonía	Simple.	Modal (un acorde cada cuatro compases, excepto en D, donde hay armonía por paso cromático).

Melodía	Simple.	Dentro de la simpleza abundan los intervalos de cuartas.
Ritmo	Allegro.	Negra = 138.
Textura	Homofónica	Una melodía principal y las demás acompañan.
Improvisación	Compleja.	Uso de escalas modales, arpeggios de sonoridad ambigua. Uso de patterns.

Es de destacar que esta pieza pertenece a un álbum integrado por músicos que por ese entonces conformaban el quinteto de Miles Davis, a excepción del baterista. Por lo que aquí da rienda suelta Shorter con su composición modal al estilo que venía haciendo con Davis.

La incorporación de Hubbard a esta improvisación le da un estilo más virtuosístico con sello propio. El comienzo de la improvisación hasta la parte D del tema, respeta la regla del uso del modo dórico, luego comienza a elegir elementos técnicos propios. Como por ejemplo esa especie de anticipación melódica de los acordes que se van a suceder, como en el compás 16 (anticipando el acorde Ab7) y el compás 17(anticipando el acorde G7). Lo mismo parece ocurrir en el compás 20 (al acorde Bbm), lo que da a pensar que es algo premeditado y no casual y que forma parte de su repertorio expresivo.

También juega con algo muy típico de este estilo que es la ambigüedad sonora el intercalar en los solos melodías o acordes de otra tonalidad o modalidad en acordes sobre los cuales corresponde otra cosa. Como el uso de la escala de Fa mayor sobre el acorde de Fam, en la parte B del segundo coro improvisado (compases 33, 34, 35 y 36), o el acorde semidisminuído invertido sobre Do en el compás 22 sobre BMaj7, o el mismo efecto en el compás 41 haciendo un arpeggio de Dom7 sobre Ab7.

Se podría decir que Freddie Hubbard es un especialista en el jazz modal y que se habría dedicado toda su vida a cultivar este estilo, pero esto es solo a modo de ejemplo, ya que se va a pasar a analizar otro solo del mismo autor donde el estilo es muy distinto, con el atenuante que va a ser el compositor del tema, además del protagonista del solo improvisado.

Como se citó anteriormente, Freddie Hubbard había grabado en sus comienzos con los saxofonistas John Coltrane y Ornette Coleman, discos pertenecientes a la denominada corriente *Avant Garde* y *Free Jazz*, por lo que conocía muy bien acerca de las vanguardias del jazz de esa época. En especial John Coltrane, que desarrolló un estilo que cambió las secuencias de los acordes hasta entonces más comunes, los denominados II-V-I, por una secuencia que se llamó “Coltrane changes”, en oposición a los conocidos

“Rythm changes”, tomados de una secuencia pertenecientes a un tema de George Gershwin “I got rythm”. Se sabe que John Coltrane tomó esta secuencia de un director que escribió un libro al respecto llamado Nicolás Slonimsky⁴².

Básicamente, en los rythm changes, la secuencia de acordes se da por relaciones interválicas de cuartas y quintas, mientras que en los Coltrane changes se dan por terceras mayores. John Coltrane, bajo este concepto, modificó un tema de Miles Davis denominado “Tune Up”, reconvirtiéndolo en otro propio llamado “Countdown”, y luego siguió experimentando esta secuencia en otras composiciones.

Freddie Hubbard, influenciado por Coltrane y a modo de dedicatoria, compone un tema llamado “Dear John”, que será analizado a continuación a modo de ejemplo, como confirmación de otra corriente del jazz dominada por el trompetista que ocupa este capítulo. De esta manera, se presenta el solo instrumental improvisado sobre el tema “Dear John”, compuesto por Freddie Hubbard, y de quien es el solo a analizar.

⁴² Slonimsky, Nicolás. 1947. Thesaurus of Scales and Melodic Patterns. Music sales Corporation. New York, U.S.A.

13.2 Ejemplo N° 7

“Dear Jhon” de Freddie Hubbard.

WITCH HUNT

(FREDDIE HUBBARD GATO)

Transcribed by Jeff Helgesen (jmh@shout.net)
http://www.shout.net/~jmh

6
11
16
19
22
26
29
32
35

FROM THE WAYNE SHORTER CD "SPEAK NO EVIL"

V.5.

FREDDIE HUBBARD SOLO ON "WITCH HUNT", PAGE 2

Transcribed by Jeff Helgesen (jmh@shout.net)
<http://www.shout.net/~jmh>

13.2.1 Unidad de Análisis, solo improvisado sobre "Dear John" de Freddie Hubbard.

Variable	Valor de la variable	Indicador
Forma	Sencilla.	Intro- A-A-Coda (igual a intro).
Armonía	Compleja.	Secuencias II-V (I) alternadas

con las progresiones armónicas
por terceras menores.

Melodía	Compleja.	Está basada en la secuencia de acordes.
Ritmo	Prestissimo.	Negra = 208.
Textura	Homofónica	Una melodía principal y las de- más acompañan.
Improvisación	Compleja.	Estrictamente circunscripta a la secuencia de acordes. Arpeggios y escalas rigurosa- mente atadas a la armonía. Presenta patterns. No presenta side-slip.

La improvisación de este tema, tal como especifica el análisis, se ajusta a la armonía de manera severa, dada la complejidad de las secuencias de los acordes, ya que es muy difícil improvisar sobre las mismas y con dos acordes por compás a ese tempo. De por sí, es dificultoso poder pasar por todos los acordes de manera tan clara como lo hace Hubbard, aunque siempre el desafío más allá de lo técnico es el poder hacer algo artístico dentro de esa dificultad.

El trompetista se vale de su repertorio de conocimientos del lenguaje para poder armar su discurso improvisado, valiéndose de patterns que repite (1-2-3-5 sobre el acorde de Fa en el compás 10 y que repite doblando la figura en el 26 en el mismo acorde), o el arpeggio en el compás 22 sobre C7, vuelto a hacer sobre F en el compás 39. De la misma manera demuestra tener preparada la secuencia II-V del compás 25 (G-7 C7), que repite su solución, aunque con distinto consecuente en el compás 41.

De esta manera, se podrían abordar más solos improvisados de Freddie Hubbard que abarcan distintos estilos y corrientes que el trompetista demuestra sus distintas adaptaciones a los mismos, contraponiéndose al repertorio de toda una carrera de cualquier otro trompetista que toda su vida se dedicó a solo uno de ellos. El motivo que parece tener más peso (por eso la cita del mismo), es el hecho de convivir en una época donde todos estos estilos eran de ejecución corriente y como se mencionó, convivían unos con otros. Esto no quiere decir que a partir de aquí esto sería una constante en todos los venideros, pero sí pasó a ser una de las líneas a seguir, inaugurando esta manera de presentarse ante la sociedad musical de tal forma que antes no se había visto (u oído), motivo por el cual se cita a Freddie Hubbard como uno de los más influyentes trompetistas de jazz, que abarcó todos los estilos modernos demostrando tener un repertorio de elementos técnicos que supo adaptar a cada uno de ellos según su necesidad expresiva.

Se pone en evidencia entonces en Freddie Hubbard, el carácter *rizomático* tal vez más que en otro intérprete, ya que dentro de sus *desterritorialidades* aparecen todos los recursos que se conocían hasta el momento, que, para abordar cualquier estilo como él lo hacía, evidentemente conocía todos los recursos técnicos aparecidos en la historia del jazz, poniendo de manifiesto un elevadísimo nivel intelectual por el cúmulo de conocimientos (algo que normalmente pocos pueden lograr, no es un saber ordinario o común a todos los improvisadores), unidos a una intuición que le proporcionaba una rapidez mental y de reflejos para llevarlo a cabo con su instrumento, que expone un altísimo grado de capacidad de pensar *rizomaticamente*, resolviendo su discurso musical de manera impredecible disparando ideas en cualquier dirección con muestras de saberes adquiridos. Por tal razón es que se ha empleado esta analogía con la obra de Deleuze y Guattari como una manera apropiada de tratar de explicar estos estados de creación.

13.3 Ejemplo N° 8

“There will never be another you” por Woody Shaw.

ANOTHER U

- WOODY SHAW'S SOLO -
Transcribed by Rafael Hernandez
(www.equinoxensemble.com)

A CHORUS 1

5 9 13 17 21 25 29

--- BREAK --- / F Maj7 Em7(b5) A7(b9)

Dmin Cmin7 F7

Bb Maj7 Eb7 F Maj7 Dmin7

G7(#11) Gmin7 C7

F Maj7 Em7(b5) A7(b9)

Dmin Cmin7 F7

Bb Maj7 Eb7 F Maj7 Bb7(b5)

F Maj7 Bb7 Amin7 D7 Gmin7 C7 F Maj7 C7(b9)

ANOTHER U

(WOODY SHAW'S SOLO - P. 2)

CHORUS 2

B

33 F^{Maj}7 E^m7(♭5) A7(♭9)

37 D^{min}7 C^{min}7 F7

41 B^bMaj7 E^b7 F^{Maj}7 D^{min}7

45 G7(♯11) G^{min}7 C7(♯9)

49 F^{Maj}7 E^m7(♭5) A7(♭9)

53 D^{min}7 C^{min}7 F7(♯9)

57 B^bMaj7 E^b7 F^{Maj}7 B^m7(♭5) F^{Maj}7 B^b7

62 A^{min}7 D7(♯9) G^{min}7 C7(♭9) F C7 F^{Maj}7

13.3.1 Unidad de Análisis, solo improvisado sobre “There Will Never Be Another You”, de Woody Shaw.

Variable	Valor de la variable	Indicador
Forma	Sencilla.	A-A con consecuente variado.
Armonía	Sencilla.	Standard, con secuencias II-V-I.
Melodía	Sencilla.	Melodía de una canción.
Ritmo	Prestissimo	Negra = 208.
Textura	Homofónica	Una melodía principal y las demás acompañan.
Improvisación	Compleja.	Lógica relación escala-acorde, con incorporación del modo lidio, arpeggios de acordes sustitutos. Presenta patterns y side-slip frecuentemente.

También del movimiento post bop va a surgir otro gran trompetista que tendría algo más para sumar al repertorio técnico a la hora de improvisar jazz y que se ve en el solo expuesto.

Casi contemporáneo con Freddie Hubbard aparece Woody Shaw (1944-1989), que a pesar de nacer seis años después de Hubbard, muere trágicamente diecinueve años antes que éste. Pero le bastó para ser tenido en cuenta por su calidad innovadora como uno de los referentes de la improvisación de la trompeta en el jazz. Como el anterior y los venideros trompetistas, Shaw abordó temas y composiciones de todos los estilos

posibles, pero le agregó elementos que serían incorporados por sus posteriores colegas, y eso es lo que se tratará de ver en el solo improvisado.

Este solo de Woody Shaw es por demás representativo de lo innovador e influyente que ha sido y que continúa siéndolo. Pertenece a una línea de improvisación que ha seguido la escuela de George Russell (ya citado), quien formuló un concepto basado en el modo lidio y sus diferentes usos sobre distintos tipos de acordes. Shaw impone este concepto sin dejar dudas al comienzo cuando comienza, en forma anticipatoria y cada vez que aparece el acorde FM7.

Es llamativo lo moderno y creativo que se deja escuchar el solo, a pesar de repeticiones fácilmente identificables. Para ordenarlos y visualizarlo mejor podemos mencionarlos de la siguiente manera. Por ejemplo, el sencillo pattern de dos notas del cuarto compás sobre el acorde A7 (b9), cuando aparece el mismo acorde en el compás 20 (una octava abajo) y en el acorde Eb7 del compás 42.

Pattern 1 (do-sib-do-sib).

Compases 4 y 20 (a diferencia de octava y en el mismo acorde, A7 (b9), y compás 42 (sobre EbM7).

Pattern 2 (la-fa-mi-re descendente).

Compases 5 (sobre Dm), 11 (sobre FM7) y 35 (Em7 b5).

Pattern 3 (la-do-re-mi).

Compases 17 y 27 (ambos sobre FM7).

Pattern 4 (fa-reb-do-sib).

Compases 10 y 58 (ambos sobre Eb7).

Repite también dibujos melódicos que tienen similares relaciones interválicas como la secuencia fa-sol-la-do del compás 25 y sib-do-re-fa del compás 47. O Los similares dibujos entre los compases 30, 31, 32 y 33 finalizando el primer coro, como así también en la finalización del segundo coro, con la particularidad que incorpora a estos dibujos los denominados side-slip, medio tono arriba de la resolución sobre el acorde de tónica, algo que Shaw dominaba siendo un recurso característico en él.

También se dirige desde intervalos del tipo side-slip desde el compás 8 al 9, desde el 16 al 17, desde el 40 al 41, la no resolución del compás 48 al 49 y desde el 56 al 57.

Estos denominados side-slip funcionan como respuesta a sustituciones de acordes típicas del jazz moderno denominados sustitutos tritonales, que se realizan sobre el acorde ubicado una quinta bemol arriba del acorde de dominante o una segunda menor arriba de la tónica, con sus respectivas escalas, que producen una mayor tensión y necesidad de resolución hacia la tónica.

Finalmente, es notorio como finaliza en dos oportunidades una frase con el mismo intervalo, una quinta, en el compás 9 (en negras) y en el compás 57 (en corcheas), con las mismas notas, fa y do y en el mismo acorde, BbM7. También usa las mismas notas en el mismo acorde del compás 41, aunque la frase en ese caso sigue. Con el mismo intervalo de quinta cierra otra frase en el compás 21, esta vez las notas son la y mi, y en otro acorde Dm.

Seguramente el mayor aporte de Shaw sean sus *desterritorialidades* provenientes del concepto “lidio cromático” que propone cierta ambigüedad en la escucha, y de su capacidad de tocar aleatoriamente (o *rizomaticamente*) sobre otra tonalidad (generalmente un semitono arriba o debajo de la secuencia acórdica del momento elegido) y poder cargar ese momento de tensiones que son resueltas de una manera lógica, auditivamente hablando.

14 Conclusión.

Finalizada la exposición de las pruebas sobre los motivos por los cuales fueron expuestos los anteriores documentos de los trompetistas citados, es posible que desde otra u otras ópticas se considere que otros trompetistas merecían ser expuestos de la manera en que lo fueron los aquí nombrados. Por otro lado es innegable la cantidad de esos que se podrían haber sumado por el legado artístico que han dejado y lo que han influido e inspirado a otros. Pero se ha priorizado la idea original de citar a los que, bajo un criterio de originalidad e innovación cambiaron la manera de tocar e improvisar, los que aportaron algo nuevo al lenguaje improvisador y que merecieron ser imitados posteriormente, además de ser, como los mejores trompetistas, los que cualquier músico o audiófilo los puede identificar por su sonido y estilo de ejecución, que se ajusta a un lenguaje propio.

Es necesario separar entre los que, como se suele decir en el mundo de la improvisación, los “estilistas”, o sea, los que han dominado su instrumento, el lenguaje musical, la improvisación y su técnica, y los “estilistas innovadores”, los que además de todo eso, tuvieron un sonido propio, los que fueron superiormente creativos, los que provocaron un cambio en el rumbo del lenguaje, los que supieron escuchar lo que venía como innovación y se adelantaron al resto.

Planteado esto, se tratará a continuación explicar el por qué se puede llegar a considerar el corroborar la tesis que se propuso, o sea, la idea del “pensamiento rizomático” (Deleuze y Guattari), como la mejor manera de explicar el proceso creativo del improvisador de jazz.

15 Las formas de inferencias y el análisis de los solos improvisados.

En cada capítulo de este estudio se ha tratado un estilo diferente dentro del jazz, tomando un solista destacado como referente de cada estilo, acotando la búsqueda y la investigación tomando un instrumento como referente, que es la trompeta. Se trató de mantener la coherencia de hacer una ubicación histórica de cada época afectada por los diferentes estilos musicales, de destacar los rasgos técnicos de los mismos y lo que los hace diferentes a los otros. También hay menciones de situaciones particulares de cada solista con su época, que llevan a un mayor entendimiento del porqué desembocó en un estilista innovador y de alguna manera sus influencias educativas (formales o no) que lo llevaron a ser un referente.

Posteriormente se han presentado de cada uno de estos referentes una transcripción de un solo instrumental improvisado donde se pueden hallar las referencias y los elementos técnicos previamente descriptos de cada estilo, identificándolas en un cuadro, común a todos ellos, donde se describen los cambios y o aportes de los solistas, tomando como eje los elementos más importantes de la música para poder identificar las distintas evoluciones históricas (la forma, la melodía, la armonía, el ritmo, la textura y algunas referencias desde donde partir para analizar la improvisación en sí). Finalmente se hizo un análisis conclusivo de lo encontrado en cada solo que nos ubica en el por qué cada uno de ellos desde el análisis sobre el “papel” nos lleva a definir ese solo estudiado, como perteneciente a determinado estilo por sus características encontradas en él.

15.2 La deducción.

En esta inferencia se afirma una Regla (R) y un Caso (C) de esa Regla llegando a un resultado (r).

$$R + C \rightarrow r$$

Por consiguiente, como modelo, en el primer ejemplo expuesto, el solo de King Oliver sobre “Dippermouth Blues”, se establecieron las Reglas características del estilo del jazz de New Orleans (formación instrumental, forma musical, características de la melodía, la armonía, el ritmo, la textura y de la improvisación misma), se pueden luego ver esas características en la transcripción, o sea en el Caso correspondiente, que responde a las Reglas enunciadas, de lo que se puede deducir entonces el resultado,

dando como afirmativo que ese solo instrumental por las características que posee, pertenece al estilo de jazz descripto.

15.3 La inducción.

En el caso de la inducción, en oposición a la deducción, se va de lo particular a lo general. O sea, pasando de particularidades o características de un subconjunto para llegar a particularidades o características de un conjunto tratando de llegar a una conclusión universal.

$$C + r \rightarrow R$$

Se expone un ejemplo del estilo de New Orleans, el ejemplo antes citado “Dippermouth Blues” (un Caso), que como vimos cumple con determinadas Reglas o características de estilo citado. Pero si partimos de este Caso (o solo improvisado) y vemos sus características, podríamos llegar a concluir que este solo del estilo de New Orleans cumple con determinadas Reglas para ser considerado como tal, y de allí sabremos que para ser considerado un solo improvisado perteneciente a ese estilo deberá cumplir con esas Reglas.

15.4 La abducción.

Tal como lo señala el Dr Samaja () *La abducción avanza desde un accidente aislado a la sustancia singular, desde el atributo a la esencia o configuración de atributos. Se puede decir, ahora en un sentido estricto, que la Abducción va de la Parte al Todo, pero no por generalización, sino como identificación del sustrato (sustancial, procesual o comunicacional) al que pertenece la parte (accidente, efecto o signifiante).*

$$r + R \rightarrow C$$

De esta manera, si estaríamos en presencia de una partitura de un solo improvisado del estilo Jazz Modal de, por ejemplo Miles Davis, y vemos (o percibimos auditivamente) que en el acompañamiento escuchamos que se suceden los acordes cada ocho o más compases (r), podríamos hipotetizar que esa es una Regla característica del Jazz Modal, y decir que ese es un solo (Caso) de ese estilo. O sea, fuimos de una parte a un todo, pero no por generalización como la inducción, esta parte es una parte de ese todo, al todo en sentido estricto.

15.5 La analogía.

En esta inferencia, se da cuando tenemos un rasgo (r) que se nos presenta de manera cercana o familiar y que percibimos como conocido porque nos parece que se ha dado anteriormente, por lo tanto su justificación se va a dar hipotéticamente por una Regla del caso que nos recuerda o caso análogo, y que si explica nuestro caso conocido, por ende explicaría este nuevo Caso.

$r + R \text{ (hipotética)} \rightarrow C \text{ (propio)}$

Suponiendo que escuchamos o vemos una partitura de un solo improvisado de un intérprete desconocido, que contiene en su discurso instrumental elementos técnicos como escalas pentatónicas outside, podemos inferir de manera análoga que ese es un elemento técnico que por ejemplo han utilizado trompetistas como Freddie Hubbard o Woody Shaw, por lo tanto nos vemos en necesidad de hipotetizar (por analogía de un caso conocido), que ese solo improvisado corresponde al Jazz Contemporáneo, de esa manera con esa Regla hipotética resolvemos el nuevo Caso.

16 Los métodos de fijar creencias en la historia de la improvisación en el jazz.

Si bien la tesis original del presente trabajo ha sido el desarrollo de la idea acerca del *pensamiento rizomático* como la mejor manera de explicación de la creatividad en la improvisación musical dentro del jazz, el curso de la investigación nos permite ver la concordancia entre los métodos de fijar creencias, citados oportunamente por Samaja tomando una idea original de Charles Pierce (*The fixation of believe*, 1877), y los diversos períodos que marcaron la evolución del jazz, ya no vistos desde la óptica de períodos históricos, sino como el modo o la manera de asimilar la improvisación en el jazz en cuanto a la transmisión y la comunicación del lenguaje entre pares y la aceptación entre la sociedad musical.

Estos métodos, según Samaja, nos otorgan diversos modos de ver el conocimiento o más bien, de la aceptación de diversos métodos por parte de la sociedad y sus aceptaciones. Se fueron dando (y lo siguen siendo) en un orden de complejidad, que van necesitando cada uno de ellos, de un mayor grado de rigurosidad para ser convalidados por sociedades cada vez más complejas, y a su vez, más complejos los métodos. Aunque esto no invalida los métodos más sencillos, todos estos se complementan y conviven, ya que todos pueden ser utilizados en algún momento por cualquier investigador.

En el caso en particular que nos atañe, la música, mucho de lo que va a producir el improvisador se basa en su intuición, su inmediata resolución y utilización de, no solo sus instintos, sino también que demuestra un gran nivel de conocimiento, de entrenamientos técnicos previos que hacen posible su creación, y de la “caída en la inmediatez”, término utilizado por Hegel, donde nos indica que lo que en algún momento, eso que nos significa un esfuerzo termina siendo algo incorporado, inmediato y propio.

En el caso de la música, es necesario también, tener en cuenta lo siguiente. El ser humano es el único de los animales vivientes que transmite conocimiento por vía oral, o por un lenguaje escrito que represente lo que quiere decir, además de hacerlo por imitación, como lo hacen animales superiores, más allá de lo obtenido instintivamente y congénitamente. Por lo que la transición del conocimiento, más allá de hacerlo por su escritura, lo hace por reconocimiento e incorporación por lo escuchado.

Los sentidos fueron desarrollados por el hombre (animal) como medio o herramienta para conocer el entorno, reconocerlo y tratar de sobrevivir a él. El hombre no desarrolló complejidades como cambiar de color para salvaguardarse, como el pulpo o el camaleón, ni otras habilidades que abundan en el reino animal. Se valió de los sentidos para salir airoso a todas las épocas. Y los mismos fueron teniendo distintos usos por el

hombre según los momentos históricos y de ahí su variación. Si el sentido de audición en el hombre primitivo fue desarrollado para estar activo las veinticuatro horas, aun pudiendo accionarse cuando éste dormía para su mayor protección, en el auge de la civilización griega pasó a ser parte de la distracción y el descubrimiento de la actividad musical como expresión artística, tal como lo hacemos hoy en día.

Por eso, en el caso de estudio que nos ocupa, siendo el estudio sobre música improvisada, el desarrollo del oído, se podría decir que en este estilo, el jazz, y por el uso que el músico necesita darle toma niveles superlativos, ya que de eso depende del reconocimiento de todos los elementos técnicos necesarios para poder desarrollar su discurso musical.

16.1 El Método de la Tenacidad.

Este método es definido como el desarrollado por el hombre para dar respuesta a cierta circunstancia con lo primero que se nos viene a la mente para resolverla, entra en juego nuestra intuición y es algo que decidimos por nosotros mismos sin intervención de otro dando lugar solo a nuestros instintos, de acuerdo a nuestro propios conocimientos o cultura que nos rodea. Es de características muy simples ya que tienen una gran carga de emotividad y no de razonamientos ni de respuestas socializadas.

Tal método se supone que da inicio al jazz. O sea una conjunción de ritmos, de melodías, de mezclas de culturas en el siglo XIX en New Orleans, donde aparecen tocándose melodías de manera intuitiva, con una rítmica que aparece como la combinación de todas las existentes en el lugar, y donde alguien (se le adjudica a Boddie Bolden) las ejecuta improvisando sobre ellas. Todo esto, en sus inicios, se transmite oralmente (o mejor dicho, transmitido de oído a oído), se repiten los patrones de músico a músico dando inicio a una manera de hacer música como no se había visto o escuchado antes. Todo esto termina siendo algo que da respuesta a una manera de hacer música de forma intuitiva, que no es escrita, ya que pocos escribían música en ese momento y que la novedad es, justamente, el variar o improvisar sobre la melodía conocida, por lo que pierde sentido el hacerlo.

Se podría decir entonces que el método de la tenacidad perdura hasta el día de hoy, pero con elementos más complejos, con conocimientos más acabados, combinándose con los siguientes que se seguirán viendo, pero que en los orígenes del jazz era el único con el que se podía hacer frente a la necesidad de ese nacimiento.

16.2 El Método de la Autoridad.

El método de la autoridad se da cuando aparecen otros individuos que nos hacen suponer, ante otros puntos de vista, que nuestras creencias no son las únicas existentes y quienes las confrontan con las nuestras tiene algún peso o grado de autoridad en el ámbito social en el que nos movemos. De esta manera aparece dentro de una confrontación social de ideas distintas, y ya no podemos asegurar que nuestras propias ideas son definitivas, por ende, entonces, surgen de la vida comunitaria y del encuentro de formas de pensar diferentes. De esta forma, las resoluciones de problemas van a ser resueltas por una idea superadora a la nuestra o al menos confrontada.

Esto es posible que se haya dado en el jazz no solo cuando su popularidad fue creciendo (popularidad que hizo que la comunidad musical fuera creciendo y por ende también, la multiplicidad de ideas confrontadas ante el desafío de la improvisación).

Parece lógico aceptar que este tipo de método apareciera fuertemente cuando aparece el estilo denominado Chicago. Tal como se describió en el capítulo pertinente, al cerrarse Storyville, la gran mayoría de músicos se mudó a esa ciudad del norte de los Estados Unidos, lo que creó una gran competencia entre ellos, de alguna manera se profesionalizó el trabajo y solo los más aptos podrían trabajar para poder vivir de la música. Esta exigencia hizo no solo que a la falta de un músico existiera reemplazante por la cantidad de oferta, sino que los trabajos necesitaban músicos más competentes. Una corriente que hasta no hace poco persistía, apuntaba que el estudio sistemático de la música y de la improvisación en particular, le quitaba frescura a la misma y que era mejor tocar lo que se denomina “de oído”(o sea no es necesario conocer acerca del lenguaje musical, de su escritura y de los conocimientos teóricos que implican).

En Chicago comenzaron a aparecer los compositores y arregladores como antes no habían aparecido, lo que obligaba a los músicos a leer fluidamente los arreglos musicales. Se ha puesto como ejemplo de este estilo a Louis Armstrong, que como se citó oportunamente, comenzó aprendiendo a tocar en el orfanato, trabajó en los “riverboats” donde Fate Marable dirigía las bandas que tocaban yendo río arriba por el Mississippi desde Saint Louis y llevando esa música hasta Chicago. Allí muchos músicos que participaron de esos encuentros aprendieron a leer música y los arreglos que Marable escribía, lo que los prepararía para futuros trabajos profesionales. De esos trayectos laborales surgieron músicos que serían de vital importancia en Chicago.

Definitivamente, en Chicago entonces, se terminarían de definir las herramientas para poder determinar lo necesario para llegar a ser un músico profesional del jazz, producto de la gran confluencia de ideas que desembocan en el resultado que diseñó ese estilo y fue base para los siguientes. Si bien al principio los arreglos eran más bien sencillos, esto se complejizó en la época de las grandes bandas, donde ya los directores tenían una formación más sólida y algunos al tanto de las últimas corrientes europeas, en especial el Impresionismo Francés, del que el jazz de los años posteriores se nutrió y se vio influenciado.

16.3 El Método de la Metafísica (o de la reflexión).

Según la idea de Samaja como superadora de la original de Ch. Pierce, este método aparece como muy similar al de la autoridad, solo que éste aparece partiendo de la autoridad comunitaria y el de la metafísica de parte del Estado. Ahora bien, nos deberíamos preguntar que sería el Estado en la comunidad musical. Así como en la sociedad, las personas gobiernan no ellas directamente sino a través de sus representantes, en la sociedad musical los que deliberan son los “elegidos” por elecciones de hecho aceptadas por la comunidad musical a los que todos reconocen por sus conocimientos, sus habilidades demostradas y sus confirmados aportes que les dan una autoridad implícita a los que los demás miembros se rinden. Sus cambios de rumbos, sus innovaciones, sus aportes, son respetados porque se sabe de sus conocimientos y su capacidad de reflexión para llegar a conclusiones que los demás miembros de la comunidad aceptan de alguna manera, que son los que han demostrado el porqué del lugar que ocupan.

Todo músico de jazz, por más mínimos conocimientos que tenga sobre el estilo (de hecho, obviamente también todos los historiadores), reconocen el nacimiento del jazz moderno con el bebop. Tal estilo fue liderado por Charlie Parker (saxofonista) y Dizzy Gillespie (trompetista), como ya se los mencionara en el desarrollo de dicho estilo. Ambos fueron dos músicos (entre otros de su época que desarrollaron el mismo estilo), que llevaron al límite el conocimiento de sus instrumentos, una condición necesaria para su expresión, pero también acerca de la armonía, del ritmo y de la evolución misma de la improvisación.

Es así que, en la analogía que se pretende desarrollar, la misma deja ver como estos representantes del “Estado” se salen del camino de la tenacidad y la simple decisión de tomar un camino individual que responde a un acto impulsivo en solitario, tampoco siguen la tradición que los encuadra en determinado círculo de repetición de patrones, y tomaron decisiones en actos reflexivos basados en un demostrado conocimiento acerca de la música y la improvisación. Existió, a la manera de la convivencia de la sociedad musical, una toma de decisiones producto del compartir y reflexionar acerca de las mejores teorías y sus fundamentaciones que llevaron a este grupo de músicos, los innovadores y los adherentes, a seguir por un camino hasta entonces no transitado.

Veamos como cita Samaja a Ch. Pierce acerca de este tema:

Tiene por consiguiente que abandonarse la adhesión entusiasmada a una creencia (tenacidad) y su imposición arbitraria a otros (autoridad). Hay que adoptar un método nuevo y diferente de establecer opiniones, que no sólo produzca un impulso de creer, sino que decida también cuál es la proposición a creer. Liberemos pues de impedimentos la acción de las preferencias naturales, y que los hombres, bajo la influencia de éstas, conversando unos con otros, y considerando las cuestiones bajo

perspectivas diferentes. Este método se parece a aquél mediante el cual han madurado las concepciones artísticas. (1988: 190)

Y el mismo Samaja reflexiona de esta manera:

En síntesis, así como el método de la tenacidad encuentra su límite insuperable en la necesidad de los acuerdos interindividuales (es decir, comunitarios), y el método de la autoridad, en los límites de la tradición para acompañar las transformaciones en las relaciones de apropiación conforme a la evolución de los sistemas productivos, el método de la metafísica encuentra sus fronteras insuperables en el hecho de que sus “catedrales” conceptuales, destinadas a albergar *a todos los espíritus de buena voluntad*, hundan sus cimientos, pese a todo, en fundamentos particulares (las ideas o las ideologías que mueven a las voluntades de sus seguidores), inmersos en la historia de las diversas formaciones estatales. Esto torna al método de la metafísica en un método impotente para alcanzar acuerdos estables y *genuinamente universales*. Es decir, acuerdos en torno a creencias que pueden ser compartidas con independencia de las ideologías de los sujetos y de sus comunidades o filosofías de origen.

16.4 El método de la ciencia o de la eficacia.

Como una instancia superadora de los anteriores tres métodos, aparece el método de la ciencia, que no va a ser algo totalmente distinto a sus predecesores, sino que de alguna manera va a contenerlos en su esencia, aunque de distinto modo.

De acuerdo a lo visto, los límites de la duda fueron corriendo sus fronteras. Primero limitándose al individuo, siendo el impulso de una persona lo que resolvía el problema. Luego pasa a ser la comunidad a través de sus tradiciones que como autoridad pasa a ser el límite de las resoluciones, y por último también es la comunidad pero por medio de acuerdos conformados por el Estado.

Los tres métodos citados siempre se encuentran con el hecho de enfrentarse con otras ideas o multiplicidad de ideas según los integrantes de las respectivas comunidades, pero todos carecen de una posición objetiva, y en esto es que se pone en juego el método o procedimiento por el cual se llega a determinada conclusión, debiéndose optar por uno que no solo no pierda objetividad, sino que cualquier otra persona que elija rehacer lo hecho por medio del método elegido llegue a las mismas conclusiones.

Para llegar a estas conclusiones a las que llegan los individuos utilizando el mismo método, solo lo hacen los que manejan los mismos códigos y conocimientos que el primer hacedor, o sea que son individuos que han pasado por el filtro de cierta educación y conocimientos que de alguna manera los habilita para poder llegar al mismo fin, conocen perfectamente el lenguaje de lo que se está hablando o investigando.

El método de la ciencia se basa en la formulación de una hipótesis, de acuerdo a la experiencia y conocimientos del investigador y su posterior contrastación empírica para demostrar la confirmación o refutación de esa hipótesis. En el trayecto aparecen operaciones complejas propias del campo de la especialidad que está en cuestión, y que son miradas desde la objetividad externa a opiniones propias, de una comunidad o de una nación o Estado, y que tiene validez pública en cualquier lugar y para todo individuo.

Situados en este punto, nos cabe poder develar la relación con la improvisación y de cómo la podemos justificar como un hecho científico, no la improvisación misma, sino el procedimiento por el cual se vale el improvisador para poder hacerlo, y que deberíamos de alguna manera encontrar una “fórmula” para ello.

Después de aparecer el jazz moderno con el bebop, donde sus representantes llegaron a complejizar los elementos técnicos de la música con la autoridad implícita del tipo estatal, como se ha dado en el método de la metafísica o de la reflexión (justamente, esta última palabra le cabe perfectamente a la situación), no existió en su momento el planteo de encontrar la búsqueda de una hipótesis que diera pie a encontrar una confirmación, por medio de una contrastación empírica, utilizando el método de la ciencia, es decir, demostrar por medio de alguna operación propia del lenguaje de la música, en este caso, y transformar esa operación en una conclusión a la que llegue cualquier músico, para poder justificar el porqué del uso de determinados elementos técnicos certeros a la hora de resolver cuál de ellos utilizar para poder llegar a una improvisación que responda a determinados cánones estéticos.

En el año 1953, el pianista y compositor George Russell edita *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, teorizando acerca de un método a seguir para encontrar una manera de improvisar, basándose en una escala (escala lidia) y en un intervalo (la quinta justa) y su superposición para formar esa escala para resolver cuál o cuáles de ellas utilizar en cada acorde que se la presenta al improvisador.

Cuando se habla de intervalo en música, se refiere a un fenómeno acústico, a un sonido, algo medible científicamente, que puede resultar consonante (agradable al oído) o disonante (desagradable al oído), y que el músico improvisador debe conocerlos y optar por cuales utilizar para la creación de su discurso musical. El planteo de Russell nos da un camino del porqué la justificación de unos y otros.

Es un método, otros eligieron otros, como el conocimiento de otras escalas utilizables, aproximaciones cromáticas, o simplemente el concepto de prueba-error para ver cuáles suenan mejor que otros, pero Russell lo justificó y mostró el camino para llegar a ello.

Es de destacar que este método fue seguido por grandes músicos que a su vez revolucionaron o influyeron en las generaciones posteriores, como Miles Davis, Jhon Coltrane, Bill Evans y muchos más. Si bien como se citó, el libro fue escrito en 1953, es

posible plantear que el año de la confirmación de ese concepto fue 1959, en el cual Miles Davis graba el disco “Kind of Blue”, donde pone en práctica dichos conceptos y los termina consagrando.

Como se estableció, éste fue uno de los caminos utilizados por los improvisadores. El siguiente más utilizado es el camino de basarse en las notas de los acordes y sus aproximaciones por tonos o semitonos. De cualquier manera sea que el músico elija esta vía, sería algo así como un reconocimiento auditivo implícito que estaría admitiendo aunque sea por intuición, que básicamente se toma de las notas de los acordes como método certero y saber que lo que va a tocar o improvisar va a sonar bien por la afinidad de las melodías creadas con la armonía de base, tomando el oído el grupo de notas elegidas como un ámbito sonoro que se regodea en la armonía y que lo termina reconociendo como valedero.

Es, seguramente esta hipótesis, motivo para la realización de un trabajo más profundo a desarrollar, pero no es ese el motivo principal de esta tesis, pero los elementos encontrados hacen suponer que podría fundamentarse. Cabe destacar la concordancia en el desarrollo que hace Samaja sobre los distintos tipos de métodos desarrollados por el hombre para llegar a la verdad, en este caso, para llegar a lo verdaderamente bello, de acuerdo al ámbito cultural donde está inmersa esa verdad.

17 El pensamiento rizomático y la improvisación en el jazz.

Los autores Deleuze y Guattari desarrollan en su libro *Rizoma* la idea del *pensamiento rizomático* ejemplificando la idea con un libro, y con ello tratar de hacernos entender o ver de esta manera cómo se gesta o se construye el mismo. Esta misma idea resulta en su análisis perfecta para poder de alguna manera entender la improvisación en el jazz, o la creatividad espontánea que resulta del hecho de improvisar. No se trata de transpolar exactamente cada uno de sus conceptos y definiciones con el solo de jazz, en cuanto a la definición de sus términos empleados (*exterioridades, relaciones, multiplicidades, etc.*), hacia los distintos componentes de los elementos técnicos que se emplean en el jazz, tal como se fueron describiendo en cada uno de los capítulos que preceden a esta conclusión, aunque muchos de ellos se podrían encuadrar perfectamente, tal como se suele hacer con los términos del lenguaje hablado y escrito (frase, semifrase, pregunta y respuesta, etc.).

Si bien a esa analogía apunta esta conclusión, es necesario tener en cuenta que si un libro puede ser de tipo informativo, instructivo, ser concebido como una obra de arte, o con el fin que determine quien se preste a darle nacimiento, el arte de la improvisación es algo hecho en un determinado momento y resuelto en cierto instante, y no puede ser sujeto a revisión alguna como el libro, resulta ser lo que es como resultado de la destreza, el conocimiento, la necesidad de expresión y el momento en que se encuentre el intérprete. Por lo tanto, es la sumatoria de éstas y otras cosas plasmadas en un instante en el cual lo que se dice (musicalmente hablando), es lo que queda definitivamente.

Así como los autores de *Rizoma* suponen que un libro no tiene sujeto, definitivamente, el solo improvisado tampoco lo tiene, y en la creencia de una adjudicación a un determinado intérprete, se olvida que un solo improvisado se compone de otras "*materias y la exterioridad de sus relaciones*". Tal es lo que se estuvo analizando en los pasajes previos, el hecho de la construcción de los solos a partir de elementos ya utilizados de los cuales se parte para la construcción de nuevos solos o discursos musicales improvisados.

Entonces se podría decir que el solo improvisado también es una "*multiplicidad*", compuesta por todo lo que el instrumentista ha recorrido y lo que fue asimilando a lo largo de la recopilación de datos, que fue estudiando, copiando de otro intérprete u otros solos y que hizo que fuera nutriendo su lenguaje y sus posibilidades de transmisión de ideas y órdenes musicales, que transita por una "*territorialidad*" musical, y que a su vez tiene sus "*líneas de fuga*" o elementos técnicos diversos que son utilizados repentinamente en el acto creativo para resolver su discurso y que en esa impronta aparece la "*desterritorialidad*", o los elementos que no podrían ser tenidos en cuenta originalmente en el discurso, pero que resultan idóneos a la hora de contar esa historia momentánea que se pretende transmitir.

La obra musical entonces, es un “*agenciamiento maquínico*”, un organismo en sí mismo, a su vez, una totalidad significativa o “*cuerpo sin órganos*”. Y es aquí donde, haciendo esta analogía, que se puede ver este concepto cómo queda en evidencia después de los análisis que se fueron haciendo con cada uno de los referentes de la historia del jazz, teniendo a los trompetistas como protagonistas.

Se puede verificar entonces, con cada “*agenciamiento maquínico*” (solo), como están conectados con otros “*agenciamientos maquínicos*” (otros solos), y también la retroalimentación que produce el conocer al antecesor y a su vez de qué manera influyó en su discurso, como para asegurar que nadie es en su totalidad artífice de su discurso musical, sino que es el resultado de una historia, y cada intérprete pasa a ser la suma de todos los solos que asimiló, añadiéndole sus propios aportes creativos.

Por eso, si cada libro es una “*multiplicidad*”, el solo improvisado también lo es, ya que esa “*totalidad significativa*” que se le puede atribuir en un principio a un solista, es parte de ese “*cuerpo sin órganos*” en conexión con otros. Siendo el solo una “*pequeña máquina*”, pasa a estar conectado a otras “*pequeñas máquinas*” como parte de la “*multiplicidad*” que supone la conexión que hay entre cada discurso musical improvisado.

Los distintos tipos de libros que son descriptos por Deleuze y Guattari pueden ayudarnos a describir también distintos tipos de composiciones musicales.

En primer lugar, el *libro-raíz* puede ser asociado a las composiciones más sencillas, compuestas por un solo tema (composición monotemática) o de más de uno (bitemático, politemático, etc.), pero sin importar de cuántos temas está compuesto, éstos serían derivados o añadidos del primero, con lo cual cada uno se expande y deriva del anterior, como la raíz hacia el árbol. De ese modo se cumple lo expuesto en Rizoma, “*lo Uno deviene Dos*”, según los autores “el pensamiento más clásico y razonable”. Este tipo de composición (o composiciones) funciona como raíz pivotante, crece linealmente, no hay “*multiplicidad*” en ellas.

Y en lo que se refiere al objeto, según el método natural, se puede pasar directamente de lo Uno a tres, cuatro, o cinco, pero siempre que se pueda disponer de una fuerte unidad principal, la del pivote que soporta las raíces secundarias. Pág.13.

Esa “*lógica binaria*” es la que ha estado en la música desde sus orígenes, en las composiciones más sencillas y perdura en la música popular hasta el día de hoy.

En segundo lugar, el *sistema-raicilla*, o *raíz fasciculada*, que es cuando nuevas raíces nacen de la principal, y que al contrario de la que sería *el libro-raíz*, no tiene un crecimiento lineal. Este sistema hace que aumente la complejidad del mismo, aunque no deje de depender de la raíz principal y hace que las raíces “adquieran un gran desarrollo”. Los autores utilizan esta metáfora para mostrar una superación de la

anterior y rompe con la previa linealidad para mostrar una fragmentariedad que es más enriquecedora y otorga mayor variedad.

Siempre que una multiplicidad está incluida en una estructura, su crecimiento queda compensado por una reducción de las leyes de la combinación. Pág.15.

En referencia a ello, y relacionándolo con la música, ésta experimenta un desarrollo cambiante en las composiciones en las que apareció el desarrollo de una composición. El ejemplo más evidente es la forma “sonata”, que a partir del Clasicismo, período musical que se da entre 1750 y 1820 en Europa, es el momento en que se impone esta forma musical.

La forma sonata suele poseer una introducción (no siempre), una exposición, conformada por dos temas (A y B) entrelazadas por un denominado puente, para pasar al desarrollo, en el que aparecen las variaciones sobre los temas presentados, y le sucede la reexposición de los temas originales con variantes modulatorias. Por consiguiente, la parte original sería el desarrollo, sección que nos recuerda al sistema-raicilla de los autores de Rizoma, que como es descrita por ellos, derivan de una raíz principal (los primeros temas A y B de la exposición), que dan variedad a la obra (en este caso musical), que no sigue planteamientos lineales y que muestra esa “*fragmentariedad*” del sistema.

El tercer tipo de libro que proponen los autores es el libro Rizoma. Este tipo de pensamiento es el que se expone como análogo a la improvisación en el jazz en su acto creativo. Ya no un tema del cuál puede derivar en uno, dos o más. Tampoco el grado de creatividad que hay que sostener para realizar un discurso musical que la complejidad de las variaciones que derivan de los temas plasmados supone. Se llega a una instancia (tal vez) superior, la creatividad del momento, la composición instantánea, la puesta en juego de un discurso musical que nace de lo que seguramente el músico conoce pero que debe dar lógica a ese discurso con el devenir inmediato de éste pudiendo disparar ideas en cualquier sentido manteniendo su coherencia discursiva. De esa manera, el rizoma, con su característica de no raíz, la del tallo subterráneo que puede tomar direcciones imprevisibles en cualquier dirección, ya sea pasando a ser una planta si sale a la superficie en lugares impredecibles, trazando redes sobre la superficie o de manera subterránea sin dar pistas de la dirección que tomará, es la que representa cabalmente a la improvisación en el jazz.

Es necesario, llegado a este punto, ver las características que enumeran los autores de Rizoma que se conectan con los análisis de los solos propuestos a lo largo del cuerpo de este trabajo.

1º y 2º Principio de conexión y heterogeneidad: *cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden. Pág.17.*

Lo plasmado en los análisis de los solos instrumentales nos deja ver como el tipo de pensamiento rizomático característico de nuestra era moderna también se puede corroborar en el discurso artístico musical, absorbiendo, o mejor dicho, en este caso, produciendo un *agenciamiento* como se da en el lenguaje hablado, que incorpora palabras, modismos, y aparecen espontáneamente, tal como lo hacen las bifurcaciones del rizoma. Podemos ver como cada uno de los solos expuestos fueron incorporando esos modismos (elementos técnicos), que se fueron sumando al ya instalado. Si bien en el lenguaje hablado esas incorporaciones se producen para transmitir y reflejar nuevas maneras de expresar algo, en la evolución de los solos (y aquí está claro el término evolución), dichas incorporaciones de elementos técnicos nuevos produjeron un cambio superador en cuanto a que éstos han mostrado nuevas sumatorias al lenguaje relacionadas con la complejidad acústica, añadiendo disonancias que van de la mano del análisis del sonido que se puede realizar.

En cada uno de los estilos de las diversas épocas que se han expuesto, se ve reflejado la estabilidad del lenguaje improvisatorio, que se ve renovado cuando aparecen los que marcan una evolución, o sea cada uno de los intérpretes que se han analizado, y, subterráneamente, se incorporan estos nuevos elementos y en algún momento alguien produce la revolución, o sea el nacimiento de un nuevo estilo representado por algún virtuoso que puede plasmar esos movimientos internos que de alguna manera explotan marcando un claro cambio en referencia a lo anteriormente establecido.

3° Principio de multiplicidad: *sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto y como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo, Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. Pág.19.*

El jazz se ha alimentado de lo múltiple desde sus orígenes, con la combinación de varios estilos y culturas, y a medida que se fueron produciendo los *agenciamientos* que marcaron los cambios, y que con sus continuas *líneas de fuga* que producen la *desterritorialización* (frases de otro intérprete, uso de escalas nuevas, sustituciones de acordes, etc.), y que luego esos *agenciamientos maquínicos* producen otros. Esa multiplicidad que produce, como dicen los autores, que *las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad*, colabora para que cada solo se transforme en único por la cantidad de variantes que se le ofrecen al intérprete.

Así como los autores de Rizoma hacen la diferenciación entre el libro-máquina de guerra (de características rizomáticas), y el libro-aparato del Estado (de tipo clásico o libro-raíz), sucede lo mismo con el jazz a diferencia de la música escrita y no improvisada, que responde a determinados cánones que son respetados estructuralmente y que no nacen de la impronta o del pensamiento tipo rizomático no reflexivo.

4° Principio de ruptura asignificante: *frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una. Pág. 22.*

Se podría decir que este punto también se cumple severamente en la improvisación en el jazz. Partiendo generalmente de un esquema que propone la forma de la composición, y teniendo como base la sucesión armónica para improvisar sobre ella, cualquier punto de la improvisación puede seguir por otro u otros no previstos y no previsibles, cambiando su rumbo pero no perdiendo su *significante*. Pueden aparecer de golpe ideas transportadas de otra improvisación a la improvisación en curso, puede proseguir la misma con escalas que no habían sido previstas, sobre sustituciones programadas o no, pero esas rupturas producen esas *líneas de fuga* que no quedan al margen del solo, sino que alimentan su continuidad. Seguramente hacia un rumbo no previsto o tal vez sólo intuido, que conducirán a otras que luego en el todo (el rizoma), serán parte del sentido de la obra. En esa *ruptura*, aparecen *líneas de fuga* y éstas conducirán a otras pero no llega a producirse una separación de la improvisación o la impresión de algo añadido, sólo sumará sentido a un *significante*.

En este proceso se puede ver la *desterritorialización* que se produce y los procesos de *territorialización* que darán el todo de la improvisación, “no hay imitación ni semejanza (con otro solo)⁴³, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta por un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a *significante* alguno”. En tal sentido, se podría decir que cada solo sobre un mismo tema, partiendo de los mismos códigos, terminan siendo *evoluciones paralelas* que se retroalimentan unos con otros formando distintos bulbos de, a su vez un mismo rizoma, y cada solo del mismo tema otra *desterritorialización* cumpliéndose la premisa de “extender la línea de fuga hasta lograr que englobe todo el plan de consistencia en una máquina abstracta”.

Cuando aparecen los estilistas innovadores (tal como se los ha definido al principio de este trabajo, a los que han cambiado la forma de improvisar creando distintos estilos en el jazz), producen la *ruptura del significante* con la incorporación de nuevos elementos técnicos, lo nuevo en la improvisación que *desterritorializa* la misma, volviendo a *territorializarse* cuando pasan a ser esas innovaciones algo común ya incorporado a los siguientes improvisadores, que asumen esos elementos antes innovadores en su momento, como parte de lo común dentro de su lenguaje a la hora de expresar sus nuevas ideas (caída en la inmediatez).

5° y 6° Principio de cartografiado y de calcomanía: *un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Pág. 27.*

En este punto, los autores de Rizoma hacen la diferencia entre calco y mapa. Calco como simple copia, que se puede reproducir tantas veces como se quiera, pero el mapa es la representación del territorio, que ofrece *entradas, salidas, territorialidades, desterritorialización, líneas de fuga, relaciones*, todo lo que representa el pensamiento rizomático.

⁴³ Lo escrito entre paréntesis corresponde a quién escribe.

La música, la escrita también, da la posibilidad a los músicos de poder hacer una propia interpretación que define no sólo al autor sino también al intérprete, mapa no copia, pero la improvisación en esto se destaca sobremanera. Ofrece no solo la posibilidad de improvisar sobre composiciones propias sino también ser creativo a la hora de interpretar temas de otros autores. En el jazz existe la característica de la interpretación de los denominados standards, que pasan de instrumentista a instrumentista, recreando los mismos de una manera que es posible fácilmente saber quién es el ejecutante, algo que es, junto a conseguir un sonido propio (algo reservado a los mejores intérpretes), la virtud más buscada entre los improvisadores. Ellos nunca van a ir en busca de una copia, solo mapa. Solo lo creativo, solo la búsqueda de lo que no se dijo, lo que hace que lo identifique y lo haga original por lo que dice, cómo lo dice, también por los elementos técnicos que utiliza, poniendo en juego en un determinado instante (cuando improvisa), el decir algo que nadie ha dicho, y que resuelve con su instrumento un discurso musical propio en forma inmediata.

Por lo expuesto, se puede llegar a la lógica conclusión, que cualquier programa de estudio para la improvisación supone el conocimiento sistemático de cada uno de esos elementos técnicos, para ser utilizados en el momento que el estudiante lo necesite de acuerdo al estilo abordado. De hecho, en los programas de estudio de jazz, cuando se aborda la improvisación, es lógico que aparezcan como contenidos obligatorios necesarios para la acreditación de su respectivo nivel, citando la bibliografía a emplear.

Siempre se ha valorado el poder tocar solos instrumentales de los grandes instrumentistas. Primero, como única forma de incorporar conocimientos en los comienzos del jazz, y luego, después de verificar e individualizar los recursos, la práctica sistemática de los mismos. Ésta es la manera en que el pensamiento rizomático y no el lineal, se apropiaría del improvisador, otorgándole la libertad de creación necesaria para disparar ideas de manera aleatoria de acuerdo a la adaptabilidad que el músico pretenda y el curso que le quiera dar a su interpretación. Pero cada solo va a tener la riqueza constitutiva que le corresponda de acuerdo a lo que disponga el improvisador, correspondiente a su formación y los conocimientos previos. No va a surgir de la nada un recurso técnico no sabido por el músico en su solo, producto de una supuesta “inspiración inexplicable”, solamente creará a partir de lo que conoce, y eso lo podrá llevar hacia algo creativo, pero que no le llevará poco tiempo de instrucción y práctica, por eso es que se podría afirmar que la creatividad no proviene de la nada.

De esta manera, su solo, no podrá decirse que fue algo puramente de su autoría o su creación, tal como lo mencionan Deleuze y Guattari al mencionar las características de un libro, diciendo que el mismo no tiene un sujeto que lo crea, sino que es una *multiplicidad*. Con el solo instrumental improvisado pasa lo mismo.

El solo también tiene líneas de *segmentaridad*, *estratos*, *territorialidades*, *líneas de fuga*, *movimientos de territorialización* y *destratificación*. Posee su *multiplicidad* que, como se vio en el desarrollo de los análisis, tiene el toque particular de quien lo ejecute, pero a su vez está construido con el devenir de la historia de otras *multiplicidades* o

agenciamientos, que manifiestan un estado en un momento en particular y preciso que es el momento de la improvisación, con todo lo que implica el riesgo de tener que decir algo en determinado instante y que se va creando en tiempo real.

La música es un lenguaje (como ya se mencionó), que es representado con signos que pueden ser interpretados por quienes los conocen, dominan, y que ponen en juego de acuerdo a las especialidades de la misma, los diversos actores de la comunidad. Como alguna vez dijera el músico argentino Daniel Baremboin, “los signos de la escritura musical son solo manchas en un papel, que se transforman en música cuando alguien materializa en sonidos esos signos y los interpreta”. Pero el jazz no solo se ha nutrido de esos signos del lenguaje musical, sino que a partir de este estilo, se fueron incorporando los elementos técnicos antes mencionados, creando a su vez un metalenguaje que es propio del jazz y no de otro estilo.

Si se enumeraran los elementos técnicos producidos durante la historia del jazz que se fueron incorporando por cada estilo, tal vez se podrían ver más claramente cómo se fue creando ese metalenguaje.

18 Modificaciones de los elementos técnicos a través de los estilos.

18.1 El jazz de New Orleans y el Dixieland.

	Aparece	Desaparece	Continúa
Forma	Blues, politemática.	_____	_____
Armonía	Mayormente I-IV-V Acorde con 7 ^a .	_____	_____
Melodía	Frases de cuatro compases. Imitación de la voz humana.	_____	_____
Ritmo	4/4.	_____	_____
Textura	Heterofonía.	_____	_____
Improvisación	Ensamble colectivo improvisado. Paráfrasis temática.	_____	_____

18.2 El jazz de Chicago y New York.

	Aparece	Desaparece	Continúa
Forma	Formas Tin Pan Alley	Politemática	Blues.
Armonía	II- V-I.	_____	I-IV-V.
Melodía	Se ajusta a la forma.	_____	Frases de cuatro compases.
Ritmo	Swing.	_____	4/4.
Textura	Homofónica.	Heterofonía	_____
Improvisación	Scat. Se improvisa sobre los acordes. Se amplía el registro. Rips, Shakes, vibratos y otros efectos. Inventiva melódica.	Ensamble colectivo improvisado. Paráfrasis temática.	_____

18.3 La Era del Swing.

	Aparece	Desaparece	Continúa
Forma	_____	_____	Formas Tin Pan Alley.
Armonía	Arreglos armónicos dependientes del director. Más compleja.	_____	II-V-I más enriquecida.
Melodía	_____	_____	Se sigue ajustando a la forma.
Ritmo	_____	_____	4/4. Swing.
Textura	_____	_____	Homofonía.
Improvisación	Espacio reducido del solo confinado al arreglo musical. Mayor volumen de notas y virtuosismo.	Scat.	Todos los efectos con la trompeta y sordinas. Inventiva melódica.

18.4 El bebop (1940-1950).

	Aparece	Desaparece	Continúa
Forma	_____	_____	Formas Tin Pan Alley.
Armonía	Disonancias y sustituciones. Mayor volumen de acordes. Rearmonizaciones.	El arreglo orquestal (en general).	II-V-I complejizado.
Melodía	No estructurada. Cambia el freseo. Se ajusta a las disonancias.	La estructuración de frases melódicas.	_____
Ritmo	Aparecen ritmos centroamericanos.	Swing.	4/4 y otros.
Textura	_____	_____	Homofonía.
Improvisación.	Se afirman los patterns. Registro y virtuosismo extremo. Concepto de ejecución más europea.	Concepto de imitación de la voz.	Homofonía. Todos los efectos. Inventiva melódica.

18.5 Cool jazz y Hard-bop (1950-1960).

	Aparece	Desaparece	Continúa.
Forma	_____	_____	Formas Tin Pan Alley.
Armonía	Mayor coloratura con disonancias.	_____	II-V-I complejizado.
Melodía	Reaparece la estructura.	Fraseo bebop.	_____
Ritmo	3/4, 6/8.	_____	4/4.
Textura	_____	_____	Homofónica.
Improvisación	Mayor fluidez en el uso de los elementos técnicos. Solos más extensos.	_____	Uso de todos los recursos utilizados hasta el momento.

18.6 Modal jazz (´60).

	Aparece	Desaparece	Continúa
Forma	Libertad de explotación en las estructuras formales.	_____	Formas Tin Pan Alley se combinan con las nuevas.
Armonía	Relaciones armónicas por contraste.	_____	Las secuencias armónicas se combinan con la armonía modal.
Melodía	Rompe estructuras. Pueden no haber melodías en los temas.	_____	Fraseo de hard-bop más ligero.
Ritmo	Variado.	_____	Variaciones de ritmos.
Textura	_____	_____	Homofónica.
Improvisación	Relación escala/ acorde. Uso de cuartas. Se suman escalas. “Side slip”, “non terminal pattern”	_____	Todos los recursos más los que se añaden.

18.7 Más allá de los '60.

	Aparece	Desaparece	Continúa
Forma	Libertad absoluta, Inclusive Free Jazz.	_____	Perdura todo.
Armonía	Sucesiones por ter- ceras mayores (Col- trane changes) y cualquier relación.	_____	Se combina lo exis- tente con lo nuevo.
Melodía	Rearmonizaciones con las nuevas suce- siones.	_____	Se combina lo exis- tente con lo nuevo.
Ritmo	Toda exploración es válida.	_____	Se combina lo exis- tente con lo nuevo.
Textura	Toda exploración es válida.	_____	Se combina lo exis- tente con lo nuevo.
Improvisación	Toda exploración es válida.	_____	Se combina lo exis- tente con lo nuevo.

19 Final.

Analizando los anteriores cuadros se podría decir que a medida que fue evolucionando el estilo se fueron incorporando más elementos técnicos y recursos discursivos de los que se fueron descartando. Por lo tanto, si la evolución marca una sumatoria de esos elementos y recursos se tardaría más tiempo en llegar a dominar la técnica de la improvisación. A su vez, el *pensamiento rizomático* dará más opciones al ejecutante junto a mayores combinaciones posibles.

La evolución de la improvisación entonces dependerá de lo que asimile el instrumentista y de cómo lo pone en práctica en las “jam sessions” o también en las pistas de audio denominadas “play a long”, interactuando con sus pares, poniendo de manifiesto sus conocimientos y de esa manera modelando su lenguaje.

Tal como se vio en los análisis de los respectivos solos, las formas de los temas fueron reduciéndose a menores cantidades de estructuras que se repiten por cada coro de improvisación. Ésto, sumado a que cada coro va a repetir su armonía, le da la oportunidad al instrumentista de saber sobre qué base estará tocando (siempre pensando por adelantado), y de esa manera la oportunidad de resolver con anticipación de acuerdo a sus decisiones instantáneas el curso que su discurso va a tomar. Entonces, el hecho de tocar sobre una estructura o esquema ya conocido, puede preverse un plan y hasta proponerse el uso de determinados elementos técnicos estudiados y conocidos. Cada ejecución de estos esquemas hace que sean perfeccionables desde el punto de vista del mensaje musical.

La práctica hace que se recopilen aciertos que se podrán repetir y errores que se podrán subsanar, por lo tanto parte del discurso será improvisado y parte no. Todo esto formará parte de la modelación del lenguaje y de la intuición, o sea que este tipo de pensamiento rizomático en la improvisación del jazz, se podría decir no solo que es aplicable a esta actividad creativa, sino que si su ejercitación en la misma es constante, de su dominio depende de que se considere a un improvisador más o menos creativo.

O sea que, se ha podido exponer de qué manera en su evolución, el solo de jazz improvisado fue sumando elementos a su lenguaje que son representados por signos propios del lenguaje de la música, por lo tanto también fue una evolución semiótica, que fue modelando el lenguaje y que fue aprendido por los músicos de una manera sistemática, a veces con más o menos academicismos.

Entonces, al momento de improvisar el músico resuelve por un lado un problema hermenéutico, en su interpretación y el uso de los signos que representan su vocabulario y sus intenciones de uso para con ellos y por otro el problema ontológico, lo que tiene que ver con la performance del músico.

Con respecto al primero, teniendo en cuenta que ya conoce el lenguaje y que la práctica lo dotó de una memoria acumulativa (el estudio de otros solos, los elementos técnicos,

etc.), que ejercitó un tipo de *pensamiento rizomático* que le permitirá en esa toma de decisiones instantáneas, hacerlo con una anticipación que le permita viajar a tiempo entre su discurso y el acompañamiento de sus pares. También aquí entran en juego factores externos que lo estimularán en caso de que sean positivos, como por ejemplo el sentirse cómodo y la interacción con sus pares, el ida y vuelta con el público, y todo lo que ayude a elevar su nivel de concentración, que es en última instancia lo que hará la diferencia final entre el haber tocado notas o el haber consumado un hecho artístico.

Y con respecto al problema ontológico, y relacionado a lo anterior, esa misma concentración le hará tomar las decisiones acertadas para en ese tiempo real del que se habló, en el que se produce la improvisación, usar determinado elemento técnico que lo ubicará en el orden que él decida y de qué manera, en un entramado de signos de un lenguaje que crea en el momento.

Se le atribuye al trompetista Clark Terry (1920/2015), la máxima sobre el aprendizaje de la improvisación, que decía: “primero hay que imitar, luego asimilar (o internalizar) para por último poder crear”. Esto en referencia a la vieja escuela de aprendizaje de la improvisación. Y se refería con la imitación al tocar solos de otros músicos, con la asimilación a poder tocarlos de memoria o conocer los elementos utilizados por el intérprete en las respectivas secuencias de acordes, para con todo eso poder con esa memoria acumulativa anteriormente mencionada, poder resolver el propio discurso.

Obviamente esa es una simplificación que no se puede hoy día tomar al pie de la letra, en el proceso de aprendizaje ocurren cosas que antes no se tenían en cuenta y no se estudiaban. Se puede ver desde otro punto de vista, también, como el músico utiliza (se podría decir intuitivamente) las cuatro formas de fijar creencias que enumera el Dr Samaja, que también se cumplen en el proceso de aprendizaje de la improvisación, y no solo en la historia de la improvisación misma, sino también en la de cada individuo.

En principio trata de resolver todo bajo su punto de vista o gusto de manera intuitiva, en soledad con su instrumento, tomando decisiones impulsivas acerca de tal o cual nota puede seguir a otra. Posteriormente, al reunirse con sus pares u otros estudiantes, comparte la toma de decisiones y problemas con ellos, ampliando el campo de resolución. Cuando se encuentra en la sociedad musical con músicos más “ilustrados”, es que aprende a respetar las reglas del lenguaje, para pasar al último peldaño que es el conocimiento verificado del porqué el uso de determinados sonidos o ámbitos sonoros (escalas) para determinados acordes. En ese trayecto es que modelará su lenguaje con su intuición para resolver *rizomáticamente* de acuerdo a lo conocido.

En este intento de corroboración de la tesis original, se puede ver que lo aceptado comúnmente, de ver como acto creativo totalmente original a la improvisación en el jazz no lo es tal, sino que tiene que ver con un alto nivel de conocimiento de un lenguaje que no es dominado por todos los individuos, como el lenguaje hablado. O como cualquier lenguaje científico, es manejado por una comunidad abocada a esa actividad, y por lo tanto descifrada por ella. Y esto no es producto de una intervención divina ni por un talento innato reservado a unos pocos. Varios de los instrumentistas que se

analizaron no demostraron desde un principio un talento incuestionable, y tampoco eran los que se pensaba que iban a cambiar el curso de la improvisación. Por procesos de desarrollo particulares en cada uno de ellos, terminaron siendo dignos de ser citados como algunos de los que cambiaron el curso de esta música popular.

Es innegable que cada uno de ellos fue entendiendo el desarrollo del lenguaje, cada uno se nutrió del anterior para poder cambiar los esquemas a las generaciones siguientes. Se ha podido ver en los respectivos análisis, cómo cada uno con su *agenciamiento maquínico*, logrando un *organismo*, una *totalidad significativa*, está conectado con anteriores *agenciamientos maquínicos* y también con los siguientes. También cómo no desarrollaron una obra de *tipo raíz* ni *raíz pivotante*, ni *raicilla* o *raíz fasciculada*, sino que el desarrollo fue de tipo *rizomático*, que le fue dando la oportunidad de lograr una *multiplicidad* que creó su *territorialidad*, para encontrar las diversas *desterritorialidades* que les permitió a los creadores hallar por intermedio de sus *líneas de fuga* nuevos *agenciamientos maquínicos*. Y por ende, tomar conciencia de que ninguno es o ha sido autor de su obra en su totalidad, sino que es la continuación de la obra de otro o de otros, y por lo tanto un simple *agenciamiento* pasajero que será continuado.

Tal como lo definió Jorge Luis Borges, cuando un interlocutor hace referencia a su literatura, él corrige; “la de todos los autores que yo he leído”.

Bibliografía

- Aebersold, J. (1994). *Cómo improvisar jazz y tocar (versión en español por Renzo M. Calcagno)*. ---: Jamey Aebersold.
- Coker, J. (1980). *Jerry Coke's Complete Method for Improvisation*. St Lebanon, In. U.S.A.: Stdio P/R, Inc.
- Deleuzze, G. y. (2010). *Rizoma*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Derek, B. (1993). *Improvisation, its nature and practice music*. U.S.A.: Da Cappo Press.
- Dexter, J. D. (1964). *The jazz story from the '90 to the '60s*. Englewood, New Jersey: Prentice - Hall, Inc.
- Du Bolf, Rob; Vinci, Mark; Davis, Mark y Davis, Josh. (2.000). *Kind of Blue Transcriptions*. Milwaukee, Wisconsin: Hald Leonard Corporation.
- Ferand, E. T. (1961). *Improvisation in Nine Century in Western Music*. Cologne: Arno Volk Verlag.
- Gardner, H. (2001). *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. Santafé de Bogotá, D.C., Colombia: Fondo de Culura Económica Ltda.
- Marafioti, Roberto (compilador). Pérez de Medina (citada), Elena-Balmayor, Emilce. (1998). *Recorridos semiológicos. signos, enunciados y argumentación*. Buenos Aires: Eudeba.
- Marsalis, W. (1995). *Marsalis on music*. New York. U.S.A.: Norton & Company, Inc.
- Oliveros, O. R. (1988). *Jazz: el lenguaje y su historia*. Buenos Aires, Argentina: Derechos reservados/ Ley 11.721.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Planeta S.A.I.C.
- Sabatella, M. (1992-2000). *A Jazz Improvisation Primer*. Edgewater, Colorado: The Outside Shore. www.outsideshore.com/primer/primer/ms-primer-0.html.
- Samaja, J. (2005). *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*. Buenos Aires: Eudeba.
- Scholes, P. A. (1981). *Diccionario Oxford de la Música*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura.
- Schwarcz López Aranguren, V. (s.f.). *El arte como construcción del conocimiento, dicotomía con el conocimiento científico*. Buenos Aires, Argentina.
- Schuller, G. (1968). *The History of Jazz. Volume 1 Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press.

Slonimsky, N. (1947). *Thesaurus of Scales and Melodis Patterns*. New York: Music Sales Corporation.

Lista de temas analizados (en C.D. adjunto).

1-Dippermouth blues, de Joe “King” Oliver (1923). Solo de “King” Oliver (1:24 a 2:34).

Joe “King” Oliver en corneta, Louis Armstrong en corneta, Johnny Dodds en clarinete, Lil Hardin en piano, Honoré Dutrey en trombón, Bud Scott en banjo Baby Dodds en batería y Bill Johnson en voz.

2-Dippermouth blues, de Joe “King” Oliver (1936). Solo de Louis Armstrong (1:28 a 2:20).

Se desconocen detalles. De you tube https://youtu.be/B_i2qqn40O8

3-Big butter and Eggman, de Percy Varnable (1926). Solo de Louis Armstrong (0:00 a 0:41, de 2:05 a 2:47 y de 2:56 a 3:17).

Louis Armstrong en voz y trompeta, May Alix en voz, Lil Hardin en piano, Kid Ory en trombón, Johnny Dodds en clarinete, Johnny St. Syr en banjo (la agrupación sufrió modificaciones durante su trayectoria, algún integrante pudo haber cambiado).

4-Stardust, de Hoagy Carmichael (1943). Solo de Roy Eldridge (0:00 a 2:33).

Roy Elgridge, trompeta solista y orquesta (se desconocen los integrantes).

5-Hot House, de Tadd Dameron (1953). Solo de Dizzy Gillespie (2:53 a 4:56).

Dizzy Gillespie en trompeta, Charlie Parker en saxo alto, Bud Powell en piano, Charles Mingus en contrabajo y Max Roach en batería.

28 modern jazz trumpet solos, transcripto por Ken Slone, editado por Jamey Aebersold, libro 1, 1983. Alfred Publishing Co. Inc.

6-Joy spring, de Clifford Brown (1954). Solo de Clifford Brown (1:45 a 3:20).

Clifford Brown en trompeta, Harold Land en saxo tenor, George Morrow en contrabajo, Richie Powell en piano y Max Roach en batería.

28 modern jazz trumpet solos, transcripto por Ken Slone, editado por Jamey Aebersold, libro 2, 1980. Alfred Publishing Co. Inc.

7-So what, de Miles Davis (1959). Solo de Miles Davis (1:31 a 3:26).

Miles Davis en trompeta, Julian “Cannonball” Adderley en saxo alto, John Coltrane en saxo tenor, Wynton Kelly en piano, Paul Chambers en contrabajo y James Cobb en batería.

8-Witch hunt, de Wayne Shorter (1965). Solo de Freddie Hubbard (3:51 a 5:14).

Wayner Shorter en saxo tenor, Freddie Hubbard en trompeta, Herbie Hancock en piano, Ron Carter en contrabajo y Elvin Jones en batería.

9- Dear Jhon, de Freddie Hubbard (1990). Solo de Freddie Hubbard (0:58 a 1:55).

Freddie Hubbard en trompeta, Vincent Herring en saxo alto, Ralph Moore en saxo tenor, Cedar Walton en piano, David Williams en contrabajo y Billy Higgins en batería.

10- There will never be another you, de Harry Warren (1986). Solo de Woody Shaw (0:36 a 1:54).

Woody Shaw en trompeta, Kenny Garret en saxo alto, Kenny Barron en piano, Victor Young en guitarra eléctrica, Peter Leicht en contrabajo y Neil Swainson.

Todas las transcripciones fueron bajadas de diversas páginas de internet y en todas figuran sus transcritores, a excepción del solo N° 5 y N° 6, que fueron aclaradas en esta lista, y la N° 1, de la que se desconoce el autor.

