

DENUEDO, INVENTARIO Y NOSTALGIAS

JONATHAN JAIRO RODRÍGUEZ QUIÑONES

ASESOR

HOLMAN ÁLVAREZ

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES - ÉNFASIS EN JAZZ Y MÚSICAS

POPULARES

BOGOTÁ

2020

Contenido.

| | |
|--|----|
| 1. Prefacio. | 3 |
| 2. Marco Teórico | 5 |
| LA ARMONÍA DE LAS MÚSICAS POPULARES MODERNAS | 5 |
| • Las progresiones: | 8 |
| • La armonía diatónica | 9 |
| • La armonía cromática | 9 |
| • Los acordes de intercambio modal | 10 |
| • La disposición de acordes, tensiones disponibles, notas a evitar y comportamiento modal | 10 |
| DE LOS GRIEGOS AL KIND OF BLUE: LA EVOLUCIÓN DE LOS MODOS ECLESIAÍSTICOS, Y SU INFLUENCIA EN EL JAZZ MODAL. | 12 |
| 3. Repertorio. | 21 |
| DENUEDO, INVENTARIO Y NOSTALGIAS | 21 |
| La Composición. | 21 |
| La Armonía. | 23 |
| El formato y Los arreglos. | 24 |
| Los referentes. | 26 |
| La interpretación pianística. | 29 |
| Las canciones. | 30 |
| • Please | 30 |
| • Era viernes | 34 |
| • Silencio | 38 |
| • La séptima | 42 |
| • Denuedo | 46 |
| • Regalos | 51 |
| • Nostalgia | 52 |
| • Birdcage (Amanecer épico) | 55 |
| 4. Conclusiones. | 58 |
| 5. Bibliografía. | 60 |

1. Prefacio.

El presente trabajo es la descripción de mi producción discográfica titulada *Denuedo, Inventario y Nostalgias*. Es una obra recopilatoria de piezas compuestas con anterioridad en diferentes contextos como banda de rock, jazz trío y música para obra audiovisual, las cuales han sido adaptadas en un disco-concepto, con un sentido de unificación estética, que da cuenta de mi estado del arte actual. En éste quiero expresar musicalmente emociones, sentimientos que no podría expresar de otra manera, y que ponen en evidencia mi certeza de que la música probablemente no es un fin en sí mismo, sino un medio en el que el músico explora dentro sí, y encuentra un código para hablar, para expresar, en una infinidad de maneras posibles, un mensaje, o acaso más bien compartir su visión del mundo, para así cambiar la realidad. En esta obra, además quiero mostrar la importancia de la música modal no sólo en mi obra, sino en las músicas populares a lo largo del tiempo. La forma como la música modal se relaciona con otros tipos de concepciones armónicas en mi obra y en el contexto de las músicas populares.

Dedico este trabajo a Dios, y el soplo suyo que me da la vida. Agradezco infinitamente a Él por la oportunidad de vivir para hacer música y poder expresarme a través de ella. Agradezco a los músicos, ingenieros, técnicos, al Centro Ático de la Pontificia Universidad Javeriana y a todas las personas que de alguna manera se involucraron en la realización de este trabajo. Agradezco así mismo a mis maestros, en especial a mi maestro y amigo Holman Álvarez, por acompañarme en este camino, a buscar, a enfrentarme con sinceridad a la música, y a encontrar que debo estar al filo del tiempo. Por último, dedico este trabajo a mi madre, a mi padre, y a mi hermanita.

A toda mi familia, mis amigos del alma, a mis colegas, compañeros y todos los maestros que me aportaron algo a lo largo de este camino... y a las musas que inspiraron parte de este trabajo.

*“No sé si fui un MC que se creyó poeta
O si fui un poeta que se creyó MC
No sé si fue el amor que dejó mi alma incompleta
Solo sé que en la libreta me encontré cuando me perdí
¿Qué más dan las etiquetas?
El desprecio y las agujas que sujetan brujas y granujas entre sus manos inquietas
Me fabriqué una burbuja y desde entonces sé dónde ir
Sé sonreír, al son de este devenir que me empuja
A levantarme y dibujar la incoherencia de mis días
Quedó viuda mi inocencia y huérfana mi cobardía...”*

*“...Ahora saludad al audaz, al capaz de lo imposible
Al ave rapaz que planea libre sobre su paz
Y su maldad a través de algo tan simple, como las palabras
Porque junto a ellas me siento invencible
Junto a ellas enciendo la más precisa máquina del tiempo
Y así puedo oír imágenes, ver voces, sentir los roces del recuerdo
Verme cuerdo cada noche que despierte
Y así tragarme la vida y escupir a la muerte
Y es evidente que puedo ser ese vidente que predice futuros inciertos
Ese visionario que desaparece y que parece que ha muerto
Pero vuelve por sorpresa, y armoniza el caos
Y pone sus recaos sobre la mesa
Y cuenta sus peccados y se confiesa
Soy la presa inalcanzable que se salva en la selva
Y silba para avisar del peligro
Soy el mago sin chistera
El cantautor que no canta
El escritor que jamás escribió un libro
Pero sobre un papel me creo un dios de vez en cuando
Y Big Bang, creo mi propio universo
Estilo verso si lo expando...”*

2. Marco Teórico.

LA ARMONÍA DE LAS MÚSICAS POPULARES MODERNAS

La armonía empleada en la música popular *moderna* (de los tiempos actuales), a razón de un proceso de dominio e influencia cultural, paradigmático, mediático y comercial, tiene como fundamento, principalmente, a la música popular norteamericana del siglo XX. Este hecho, por supuesto, obedece a procesos transculturales producto de mestizajes, colonización cultural y efectos de movimientos nacionalistas, étnicos y religiosos en los que se involucran países de Europa, Latinoamérica, África, las culturas americanas nativas, árabes, etc. Así también, la predominancia modal que existe en las músicas populares y tradicionales proviene desde varios siglos anteriores, por lo menos desde la antigua Grecia, hasta nuestros días.

Según menciona el pianista y pedagogo estadounidense John Novello (1989):

Al parecer hoy en día existen tres dinámicas o tendencias principales en la música: 1- Elementos folclóricos organizados en todo tipo de estructuras de base mayormente tonal, que en este escrito se busca sustentar como tonal-modal-funcional (incluida gran parte de la música popular, el jazz y la música comercial); 2- Continua extensión de prácticas musicales probadas del pasado (formas Barrocas, Clásicas y Románticas); y 3- Evolución de nuevos estilos musicales no coloreados tonalmente (música atonal, serial, modalidades

contemporáneas, música electrónica algorítmica, aleatoria, espectral, concreta, etc.).
(p.299).

Dentro de esta dinámica, vale la pena diferenciar los conceptos de música tonal, funcional y modal, los cuales abarcan la naturaleza del primer y segundo grupos, pertenecientes en gran parte, aunque no totalmente, al tema que nos ocupa.

La música tonal puede definirse como aquella que está constituida por notas musicales que se agrupan en *tonos* y semitonos a manera de *grados conjuntos* formando escalas diatónicas, en las cuales la nota fundamental o *tónica* hace que las demás notas estén jerárquicamente subordinadas a ésta. Esta jerarquización puede darse bien sea, de manera *funcional* o de manera *modal*.

En este sentido, la música funcional es aquella que se jerarquiza mediante relaciones armónicas que generan las funciones de tónica, dominante y subdominante, estableciendo entre ellas un sentido resolutivo o cadencial que refleja una progresión de tensión a reposo y viceversa, por medio de la conducción, por ejemplo, de la nota sensible hacia la tónica y de la resolución del tritono esencial (tercera y séptima del acorde dominante) de la tonalidad hacia los grados del acorde de tónica de la misma. Esta dinámica, desde su florecimiento aproximadamente a partir del siglo XVII, aunque sin cambiar en su esencia, se fue complejizando y expandiendo cromáticamente en los períodos Barroco, Clásico y Romántico, a tal punto que todas las notas de la escala cromática pudieron ser empleadas y justificadas de manera funcional, bajo la jerarquía del *centro tonal*, y las respectivas funciones tonales.

Por otro lado la música modal, referente a las escalas o modos, cuya procedencia se remite a la antigua Grecia, y posteriormente a la Iglesia Romana, desde los tiempos del canto llano hasta mediados del segundo milenio y la polifonía renacentista; más adelante a finales del siglo XIX por el Impresionismo francés, así como por múltiples y diversas músicas folclóricas como la rusa, la húngara, la árabe, la hindú, la celta y la amerindia, consiste en una jerarquía en la cual la nota más baja es la fundamental o centro tonal de la escala o *finalis* (como se llamaba en los tiempos eclesiásticos), dando el *color* sonoro característico de la determinada escala o modo a razón de los intervalos que la conforman (existe también un estudio de los tetracordios que conforman dichos modos), expresando una sonoridad particular, un carácter, un determinado estado de ánimo.

A partir de la música francesa de finales del siglo XIX, en compositores como Satie y los impresionistas Debussy y Ravel, la música modal pasó de concebirse de una forma horizontal o melódica, a más vertical, es decir, de manera armónica, conformando acordes y bloques de notas en simultaneo que expresan sonoridades modales, dando origen al concepto de *armonía modal*. En ésta, es fundamental considerar los modos desde su *color*, dado que cada modo se presenta dentro de un distintivo contorno de brillo-oscuridad, el cual es asociado a distintos estados de ánimo, siendo el lidio el modo más brillante y el locrio, el más oscuro; esto generado a partir de la distancia de los intervalos internos de cada uno de los modos o escalas, los cuales, a su vez, son originados por cada uno de los grados de la escala mayor natural. Lo anterior implica que se considera el concepto de escalas o *modos matrices*: escalas que originan modos. Éstas son, además de la escala mayor natural, la escala menor melódica, la escala menor armónica y la escala mayor armónica. Dichas escalas son armonizables de distintas maneras, con el fin de resaltar los intervalos característicos de cada modo, expresando su sonoridad modal particular. Finalmente, además de esta concepción que, como se mencionó, pasó a llamarse *armonía modal*, podemos señalar el uso

de escalas sintéticas no modales y de transposición limitada, desarrolladas a mediados del siglo XX por el compositor francés Oliver Messiaen, las cuales, bajo un diseño simétrico, son de igual manera armonizables y presentan su sonoridad especial, y su contorno de brillo-oscuridad.

En resumen, lo que podríamos llamar armonía de la música popular, en este estudio, se refiere a toda clase de relaciones entre las notas musicales, para ser dispuestas de manera vertical (en simultaneo) condicionando las melodías. Dicha armonía es en esencia tonal, y dependiendo del tipo de relaciones internas, interválicas, respecto al centro tonal, tendremos bien sea armonía tonal-funcional o tonal-modal, y más aún, un tipo de comportamiento armónico que es simultáneamente tonal-modal-funcional.

De esta manera, tenemos que la música tonal puede ser tonal-funcional o tonal-modal; sin embargo, adicionalmente, a través del tiempo, estos ámbitos dentro de la música popular no son aislados ni excluyentes entre sí, sino que parte del proceso y de su evolución muestran un tipo de simbiosis entre ambos sistemas armónicos, en el cual no es radicalmente lo uno o lo otro. No obstante, la naturaleza de la música popular es modal, y ésta se va permeando de elementos funcionales a un nivel en que ambos conceptos pueden coexistir en una misma composición, aunque que dichos elementos nunca dejen de ser reconocibles, dando como resultado la correlación en esta diversidad de usos tonales que se evidencian de manera particular en lo que se denomina *la Armonía de la música popular*.

- Las progresiones: El sentido de las progresiones armónicas en la música popular evidencia una noción modal-funcional de la armonía. Es decir, existen las funciones de tónica, subdominante y dominante, pero éstas no siempre son el eje del sentido de progresión, la cual, usualmente en la música funcional debería ir de la tónica hacia la dominante en para resolverse en la tónica, creando

relaciones armónicas de tensión y reposo. En estas músicas, la subdominante, por ejemplo, tiene más importancia ya que, en muchos casos, en lugar de buscarse estas relaciones armónicas de tensión y reposo, se busca un estado estático, o de un color modal, de modo que las progresiones resulten plagales, retrogresivas o irresolutas desde el punto de vista de la armonía funcional, ya que se enfatiza y se da un carácter modal.

- **La armonía diatónica:** Es la armonía de los acordes resultantes de la escala mayor natural, ya sea en tonalidad mayor o menor (relacionadas a partir del concepto de relativa). Aquí se emplean básicamente los 7 acordes diatónicos (el vii° o VIIIm7b5 es sólo usado en la tonalidad menor como preparación para la dominante del i o Im), con variados usos de inversiones y *acordes slash* o de estructuras superiores. Existen patrones diatónicos usuales, estilísticos o *clichés*, a lo largo de la historia de la música popular del siglo XX que se volvieron vernáculos por uso reiterativo en los diferentes géneros musicales. Por ejemplo, la progresión del *Doo Wop* (I - VIIm - IV - V) es de uso generalizado en la música popular, y como técnica para la escritura de canciones, se emplea con variaciones de sustitución diatónica por función y el uso de permutaciones.
- **La armonía cromática:** La armonía cromática obedece a dos posibles tipos de comportamiento: el primero, funcional, con uso de notas extrañas a la tonalidad para el empleo de acordes dominantes y disminuidos con el fin de, por ejemplo, hacer énfasis tonales, mediante usos de dominantes secundarias y sustitutas, así como disminuidos con función de dominante, disminuido de paso y disminuido auxiliar. La finalidad de esta inclusión de notas cromáticas es la acumulación de tensión, la cual acrecentará el sentido resolutivo y relajación cadencial, enfatizando la funcionalidad. El segundo es el uso de acordes modales, en los que la inclusión de una sola nota

extraña a la tonalidad, aludiendo a algún modo o escala diferente, generalmente de las paralelas modales de la tonalidad, puede ser usada como *tensión disponible* para *colorear*, armonizar o como herramienta para hacer melodías.

- Los acordes de intercambio modal: El uso de los acordes de intercambio o préstamo modal se utilizan principalmente para los acordes con función de tónica o subdominante, tomando acordes de otro modo o escala paralela, por ejemplo, los modos de la escala menor natural, menor melódica, o menor armónica. También se emplean para la función de dominante en la tonalidad menor, dado que la escala menor natural no tiene acorde dominante, y en el uso de diferentes tipos de tensiones que aluden a distintas escalas matrices.
- La disposición de acordes, tensiones disponibles, notas a evitar y comportamiento modal: Es importante tener en cuenta que los acordes son construcciones producto de las escalas; en ese sentido, dentro de la relación escala-acorde, las notas de una escala pueden ser o no parte de la estructura de un acorde. Pueden ser notas disponibles llamadas *tensiones* como adición o extensión del acorde, o simplemente ser notas a evitar en el contexto funcional. Esto parte del uso de los acordes de tríada (las tres voces de la escala divididas por terceras) o cuatriada o tétrada (cuatro voces también por terceras) muy usuales en el jazz a partir de los años 30, en las cuales las restricciones sobre si las notas adicionales serán, bien sea tensiones disponibles o notas a evitar, dependen de su relación con la consonancia o disonancia respecto a la estructura del acorde y especialmente que contribuyan a no desdibujar la función del acorde. Así mismo, existen disposiciones no triádicas como las cuartales que se ubican más hacia el ámbito modal, y otras

disposiciones mixtas como los anteriormente mencionados acordes *slash* que implican el uso de estructuras superiores sobrepuestos a un bajo para lograr un determinado tipo de sonoridad modal.

Finalmente, respecto al tercer grupo del que se refería Novello, el de las músicas de evolución de estilos musicales no coloreados tonalmente, al cual pertenecen diversos tipos de música no-tonal, como la atonal, serial, modalidades contemporáneas, música electrónica algorítmica, aleatoria, espectral, concreta, minimalista, etc, se puede decir que las músicas populares no son ajenas a estas estéticas y sistemas de pensamiento musical de rupturas, que son por demás, los más recientes, y obedecen a varias búsquedas e investigaciones; experimentación y deconstrucción propias de tiempos tan agitados como en los que están inmersas a lo largo del Siglo XX, llenos de guerras, injusticia, y sistemas político-económicos corruptos y fallidos que se han enfrentado por gobernar el mundo, como el socialismo y el capitalismo, los cuales constituyen causas y razones para procurar una transformación del mundo por medio del quehacer artístico. Las músicas populares están influenciadas en gran manera por estas estéticas de ruptura. La adición del ruido, por ejemplo, desde la construcción del sonido, la síntesis, el sampleo y las técnicas extendidas, así como la improvisación libre (desprovistas o no de la traición de la intuición mediada por la domesticación cultural, como pensaba Pierre Boulez) (Kostka, 1989), o el uso de técnicas compositivas y orquestales experimentales, matemáticas o geométricas. Además, con los nuevos medios que surgieron conforme el siglo XX transcurría, como la radio, el cine, la televisión y la internet, los cuales generaron cambios en la percepción e interactuaron con herramientas de disciplinas artísticas diversas no musicales, numerosos productores y arreglistas formados académicamente entre el mundo musical vanguardista y el comercial como Quincy Jones, George Martin, Brian

Eno, Alan Parsons, Dr Dre, entre muchos otros, han abierto las músicas populares a todas las posibilidades.

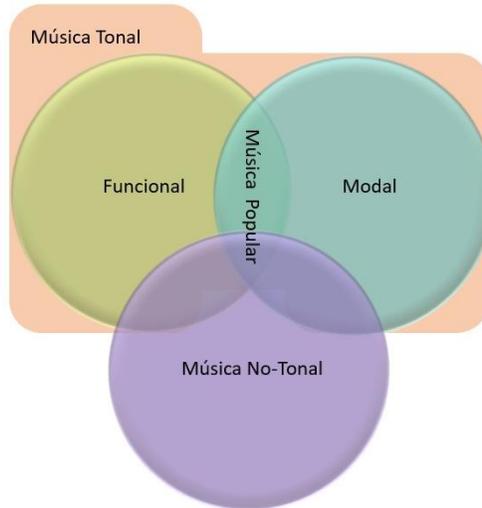


Ilustración 1

DE LOS GRIEGOS AL KIND OF BLUE: LA EVOLUCIÓN DE LOS MODOS ECLESIAÍSTICOS, Y SU INFLUENCIA EN EL JAZZ MODAL.

“Cuando cambian los modos de la música, los muros de la ciudad se derrumban.”¹

Platón

La música modal ha tenido una amplia incidencia a través de la historia de la música occidental. Ha sido influencia desde el origen de la música griega, pasando por los cantos profanos de la edad media, sobre el canto litúrgico y gregoriano, y posteriormente fue la base del canto polifónico que dio las bases de la música funcional; incluso la evolución de sus diferentes períodos (barroco, clásico, romántico, impresionista, etc) se han visto influenciados por esta clase de música, que

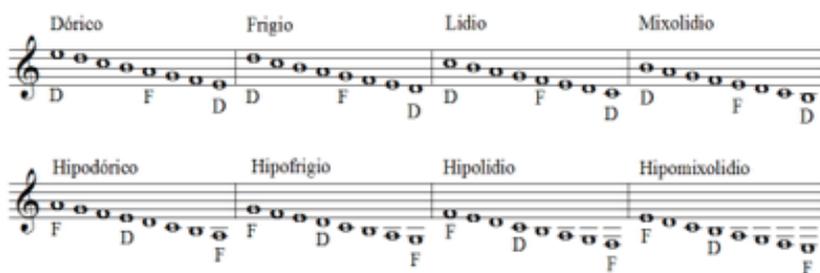
¹ Miller, Ron. Modal Jazz Composition. 1996

parte básicamente de una serie de escalas llamadas modos, lo cual se presenta como objeto de estudio, hasta llegar al siglo XX y más específicamente al género originario de Norteamérica llamado Jazz.

Este estudio se enfocará hacia 3 frentes. En primer lugar, se buscarán los orígenes de los modos en los períodos antiguos y eclesiásticos, identificando la transformación y uso de éstos al pasar el tiempo. En segundo lugar, se examinará la influencia y la forma de su uso en el impresionismo francés del siglo XIX por compositores como Debussy y Ravel, quienes fueron las influencias directas sobre la concepción armónica jazzística modal a partir de la segunda mitad de la década de 1950, en innovadores del género como Bill Evans, Miles Davis, Gil Evans, John Coltrane, Wayne Shorter y Herbie Hancock entre otros, lo cual será la tercera fase de esta exploración. El Jazz es un género de música popular, en el que predomina la improvisación y en su contenido musical e ideológico convergen expresiones tanto académicas como populares y tradicionales, así como de procesos de mezcla y fusión, y actualmente obedece a avanzados procesos de reterritorialización, lo cual es encaminado en los procesos de globalización de los tiempos actuales. Finalmente, por medio de este escrito se pretende afirmar, a partir del Jazz, que la esencia de la música popular, históricamente, es la música modal.

Comenzaremos definiendo el término *modo*: Se trata de una escala, o serie ordenada de sonidos diatónicos o por grados conjuntos, que siguen un patrón interválico, y que provienen de otra escala, a la cual llamaremos *modo matriz* (Gardner, 1996). Sin embargo, esta es una definición moderna del término. En la antigua Grecia, lugar en donde nace el concepto, aunque no el término, que es un vocablo latín posterior (allí se llamaban *tonoi* o *harmonia*), se refería al estilo local de ciertas regiones en las que se interpretaban y se fabricaban los instrumentos musicales afinados en unas escalas determinadas, con un complejo desarrollo rítmico de claves, patrones y fraseos que se

desarrollaban localmente en las poblaciones griegas. Puede decirse que el sistema modal occidental, originario de Grecia, parte de un tratado hecho por Aristóxeno de Tarento (354-300 a. d. C.), quien tenía una formación de la escuela de Aristóteles (peripatética), y muy al contrario del único pensamiento musical de su época, establecido por Pitágoras, quien regía sus reglas a partir de relaciones acústicas y matemáticas, se rigió por criterios más auditivos, creando escalas a partir de ciertos intervalos descendentes conocidos más tarde como los *tetracordios* (Claire, 2001). Estos tetracordios son la base de los modos, que como vemos, eran muy diferentes a como son ahora. Estos modos eran escalas descendentes con nombres que se referían principalmente al nombre del tetracordio puesto por Aristóxeno según su nota principal (*Hypathon* “frigio”, *Meson* “dórico”, *Synemmenon*, *Diezeugmenon* “lidio” e *Hyperbolaion* “locrio”), que para él eran la unidad básica musical. Así nacieron los modos griegos: en su tratado, el primero de la música occidental, llamado *Elementos Armónicos*, clasifica a los tetracordios según su *gene*. Esto es, una clasificación en tres categorías: diatónico, enarmónico y cromático; conceptos que se mantienen hasta el día de hoy. De igual manera clasifica los modos según su tipo, ya sea en auténticos o plagales (con el prefijo *hipo*), siendo éstos un desplazamiento de una cuarta descendente a partir de los primeros, que eran conformados por la unión de dos tetracordios a distancia de un tono; dentro de cada modo, sus notas más importantes eran su fundamental (F) y su quinto grado o dominante (D).



Estos modos griegos fueron adaptados varios siglos después, en la Edad Media, luego de que la cultura romana absorbiera la griega. El imperio romano, tras su caída, encontró a través de Constantino, Bizancio y Gregorio el Magno, entre otros, la posibilidad de prolongarlo a través de un dominio religioso. Fue Boecio (480-524), quien reinterpreto los estudios de Ptolomeo (100-170), estableciendo la teoría del *canto llano*, que fue instaurada por Gregorio el Magno (540-604) para unificar la liturgia cristiana en Europa. El canto llano y su instauración en toda Europa permitió la proliferación de los modos eclesiásticos en la expresión musical de todo el continente. Son, en parte, una variación de los modos griegos, y en parte, otra evolución de éstos en los llamados *Octoechos* de la música bizantina. En su tratado llamado *De Institutione Musica*, Boecio, instauro ocho modos de manera ascendente, regidos por las mismas reglas que los griegos: la unión de dos tetracordios y su división en auténticos y plagales, con una nota llamada *Tenoris*, que es la principal que sostiene el canto (T) y otra llamada *Finalis* (F) que se usaba para finalizar el canto (Claire, 2001).



El término *modo matriz*, anteriormente mencionado en este trabajo, surge del hecho de que estos modos tienen las notas de una misma escala, sólo que el punto inicial de cada uno de los modos es a partir de cada una de las notas de dicha escala.

De esta forma la música modal, predominante en la Grecia antigua, y luego en la liturgia cristiana de la edad media, se extendió, incluso a los ámbitos profanos y populares de Europa; fueron el material musical para los instrumentos monódicos existentes, y dieron origen a géneros como la *Chanson* francesa, los cuales, serían objeto de uso y elemento de influencia para innovación en los períodos de la música tonal, llegado así al romanticismo del siglo XIX y posteriormente al impresionismo francés, corriente que empleó y armonizó los modos de una manera no-funcional, regresando a los principios de las sonoridades anteriores al renacimiento, barroco, clasicismo y romanticismo de los siglos XVI, XVII y XVIII, períodos en los que se erigió la evolución tonal-funcional a partir de la polifonía renacentista, en la música de la reforma luterana. Los compositores Claude Debussy, Maurice Ravel, Gabriel Fauré, Deorat de Severak, Erik Satie, Isaac Albeniz, y Manuel de Falla principalmente, fueron los gestores y exponentes que dieron forma a este movimiento ocurrido en Francia, en el último cuarto del siglo XIX. Ya influenciados por lo que ocurría en la pintura y poesía de la época, quisieron hacerlo en la música, pintando paisajes sonoros que pretendían plasmar impresiones, como ocurría con la pintura, de manera desdibujada, difusa. La influencia de lo que se llamó la *melodía francesa* sobre este estilo compositivo provenía de la ya mencionada *Chanson* francesa medieval, y de la *Romanza* española, expresiones profanas ya antiguas entonces, exentas del carácter tonal del romanticismo, que, si bien fue la expresión más avanzada de la música tonal-funcional, también tuvo cierta influencia sobre ellos. La nueva música francesa, que tuvo contradictores propios y ajenos, originó lo que se llamó *armonía estática*, es decir, música que no tiene dirección armónica en el sentido de la resolución de un acorde hacia otro, ni sentido cadencial. Estas melodías fueron armonizadas de una manera entonces novedosa, descriptiva, por momentos especulativa y ambigua, que se enfoca en la búsqueda de colorear estados de ánimo. Los modos regresaron por fuera de la funcionalidad

y fueron armonizados para tal efecto, realzando su carácter particular mediante sus notas características, tal cual como se emplean en el jazz, a partir de finales de la década de 1950. De igual manera, es muy importante decir que la Chanson francesa y estos estilos mencionados de música tradicional popular europea, fueron influencia hacia las músicas populares desde los años 20 en adelante, conocidas como *música ligera* o *canción ligera*, asociadas a la música popular conocida dentro de los géneros que se conglomeran en el ámbito del Pop.

La música de jazz tiene como elemento fundamental la improvisación, lo cual consiste básicamente en componer a tiempo real, al tiempo que se interpreta, y la música clásica es esencialmente música de compositores. Este fue el discurso empleado por el pianista estadounidense Bill Evans (1929-1980), quien estudió piano clásico en el conservatorio de la universidad de Southeastern Louisiana, y después en el Mannes College of Music, y quien, siendo un músico blanco, admirador de Rachmaninov, Ravel y Debussy, se interesó por el jazz, música que en aquel tiempo, a mediados de la década de 1950, había regresado a los dominios de los círculos afronorteamericanos, luego de hacerse muy popular en las salas de baile las orquestas de blancos en Chicago y Nueva York en los años 30. Evans entendía el jazz como la auténtica expresión y aporte musical artístico de Estados Unidos a la Historia del Arte universal (Riley, 1993). Ávido y ya experto en el lenguaje jazzístico tradicional, comenzó a implementar en sus composiciones e improvisación los elementos modales que había aprendido de sus estudios de música europea clásica y del siglo XX en canciones como *Peace Piece*, *Waltz for Debbie*, *Time Remembered* y *Very Early*. Y mientras emergió una generación de músicos blancos, que, como Evans, habían tenido educación clásica y la mezclaban con el lenguaje del blues y de la improvisación jazzística (generando una corriente conocida como *Third Stream*), El trompetista

Miles Davis se interesa en Bill Evans y se contacta con él para tocar y grabar uno de los álbumes más emblemáticos e importantes del jazz en toda su historia: El *Kind of Blue*.

Este disco, grabado y publicado en 1959, marca la entrada a una nueva etapa del jazz. Sus 5 temas fueron colaboraciones mutuas entre Davis y Evans, en los que ambos, influenciados por los acordes de Debussy, Ravel, Bartok e incluso Stravinski, toman su estilo modal y lo incorporan al lenguaje del jazz, permeando estas sonoridades con algo de *Blues*. Temas como *So What*, una composición en Modo Dórico; *Flamenco Sketches*, que emplea sonoridades de los modos Jónico, Dórico, Frigio y Mixolidio; y *Blue in Green* (azul en verde) de espíritu impresionista, juega con sonoridades modales dentro una tonalidad menor, son absolutamente innovadores y ejercen influencia sobre los siguientes años y generaciones del jazz, en los que se resaltan músicos como John Coltrane, Herbie Hancock, George Russell, Gil Evans, entre muchos otros (Kahn ,2011).

El jazz, arte musical heterogéneo, de naturaleza urbana, con diferentes procesos de evolución a lo largo de poco más de un siglo, se retroalimenta de elementos académicos y populares, así como tradicionales e innovadores, y que ha llegado casi a todos los lugares del mundo, ha desarrollado una enorme diversidad estética y gran sentido de expresividad sonora. En este contexto radica la importancia del uso de los modos, ya que son escalas de procedencia ancestral, melódica, y que fundamentan el discurso de la improvisación dentro de la dinámica de escala-acorde. Y a partir de la influencia del impresionismo, el Jazz logra establecer su propia teoría sobre el uso de los modos de manera melódica y armónica, generando no sólo una estética sino unas bases teóricas propias. Uno de sus aportes es el uso de las escalas menor melódica, menor armónica y mayor armónica como *modos matrices*, es decir, que cada una de estas escalas da origen a otras siete, cuyos nombres son asignados con relación al análisis comparativo de los modos de la escala mayor natural: *Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico y Locrio*. El uso armónico de éstos,

así como se originó del impresionismo, emplea diferentes patrones de interválicas que ya son propios del lenguaje del jazz, como acordes cuartales, suspendidos, acordes por extensión de tensiones disponibles, el uso de diferentes tríadas como estructuras superiores (acordes que se superponen a un bajo para obtener determinada sonoridad) como el acorde aumentado, disminuido, etc, son técnicas empleadas por los compositores de músicas que trascienden al jazz, quienes, emplean también sonoridades de escalas no modales creadas sintéticamente y de transposición limitada como la escala de tonos enteros, la escala disminuida simétrica, y otras sonoridades creadas por compositores europeos como Olivier Messiaen (Street, 1976), de quienes los músicos de las músicas populares continúan recibiendo influencia, hasta hoy.

*“Soy el capitán al mando de un Bergantini real
Y solo se sube en mi nave espacial aquel que se sabe especial
Aquel que no se domestica
Que no se traga el orgullo si antes no lo mastica
Aquel que no claudica ni se rinde
Aquel que no se complica y vive simple
Aquel que con frases sinceras enamoró a otras personas
Aquel que vive en la luna porque la tierra le decepciona
Aquel que cree que el refrán vence al psicólogo y la frase al puño
Que el proverbio calma ahogos y una rima cura cortes y rasguños
Aquel que piensa que la poesía es como un néctar
Con la proporción perfecta de letra y matemática
Qué es la porción más erótica de la gramática
Qué es el Valium para nuestro ansioso movimiento
El jabón para un espíritu mugriento
Aquel que piensa que la poesía es el reencuentro con lo que llevamos dentro
¿Acaso hay algo que consiga el mismo efecto?
Solo yo, mi voz, mis afectos, mis defectos y mi intelecto
Con ellos puedo traer manantiales al desierto
Sobrevolar cordilleras
Ser quien yo quiera
Ser lo que yo quiera
Puedo convertir areniscas en diamantes
Transformar partículas microscópicas en colosos y gigantes
Andar sobre las aguas más errantes
No quiero fans, no busco discípulos ni militantes
Cuando hago poesía, cuando hago poesía busco amantes
No hay nada más emocionante
No quiero fama, ni homenajes ni brillantes
Cuando hago poesía me encuentro con mi después, con mi antes
No hay nada más importante en estos tiempos trepidantes

Y la hago con pleitesía, con nocturnidad y alevosía
Porque cuando hago poesía consigo lo imposible
Yo tan solo hago lo imposible, por hacer poesía”*

Nach, Lo imposible. Los viajes inmóviles, 2008

3. Repertorio.

DENUEDO, INVENTARIO Y NOSTALGIAS

La Composición.

El presente repertorio obedece a un prolongado periodo creativo de varios años, realizado a través de diferentes procesos y etapas dentro de mi evolución como ser humano, músico y artista. Se trata de una recopilación o inventario creativo en el que, dentro de su diversidad de contextos en los que cada composición tuvo su génesis, se pretende unificar y presentar dentro de un hilo conductor y una búsqueda de unicidad estética, en el marco de una producción discográfica. Probablemente, el elemento más unificador de este trabajo es el uso del texto y de la palabra como recurso estético, y por ende el uso de la voz humana como instrumento sonoro, el cual, a partir de la palabra, pero no limitándose a ella, aporta una cantidad de sonoridades tímbricas y semánticas a la totalidad de esta obra musical, lo cual, además, representa un reto para la ejecución del piano y los teclados, y de los arreglos en general, ya que se pretende disponer todo un aparato sonoro conjunto para realzar este campo semántico y tímbrico de la voz, a la vez que acompañar, interactuar e improvisar de varias maneras posibles.

Se trata de 8 composiciones propias, la mayoría de ellas de tipo canción, es decir, con texto y forma estructuradas bajo el parámetro de estrofa y coro principalmente. Creadas a partir de alguna inspiración emocional y el deseo de plasmar dicha inspiración en piezas musicales, cada una de

ellas parte de un determinado proceso compositivo. Por ejemplo, comenzando bien sea con un texto, melodía, motivo musical, concepto armónico, riff o idea abstracta. Incluso una de las composiciones, la última que expondré, es una recopilación de dos trabajos hechos para dos creaciones audiovisuales: un cortometraje y un documental, las cuales fueron adaptadas para esta recopilación.

Las técnicas empleadas son libres, tanto en la fabricación de los textos como en el plan compositivo musical de cada tema, si bien también se emplearon algunas técnicas concretas de composición, como por ejemplo las de plataforma modal, y grupo modal lineal, que serán expuestas más adelante. Asuntos técnicos como el manejo de los textos, y las lógicas formales y compositivas son fruto de un complejo desarrollo personal en el que intervienen mi formación académica, mis influencias musicales primarias, y mis decisiones estéticas que me inclinan hacia ciertos lugares y estilos; que se encaminan a buscar un lenguaje artístico propio, y una manera especial que todos los artistas buscamos para decir lo que queremos. Ese es, en suma, el quehacer artístico más importante, el que más nos ocupa, el que nos hace querer dominar un instrumento, un estilo, una técnica determinada.

En general las temáticas abordadas en los textos son de emociones personales, introspectivas, existenciales, románticas, a partir de vivencias y luego, reflexiones y pensamientos. Existe en esta obra un tipo de revelación sentimental de la que me he dado licencia, la cual no se puede expresar, en mi caso personal, de una manera distinta a hacer un texto o una canción. Me gusta a veces decir cosas de forma encriptada, es decir, con un sentido metafórico o no literal, y otras veces lo hago de esa forma para resultar enviando un mensaje de forma directa.

La Armonía.

El uso de la concepción armónica aquí empleada corresponde a una síntesis personal, producto del estudio de la teoría de la música popular, o música popular moderna empleada en los géneros del jazz, pop y rock, descrita en el presente trabajo, y combinada con recursos del estudio de la música europea académica, junto a otros recursos como la improvisación libre. Esta síntesis personal tiene dentro de sus bases la conclusión e idea de que la música modal es el gran eje y esencia de la música popular desde hace varios siglos, como se ha planteado anteriormente en este escrito. Ya que, históricamente los paradigmas académicos son conformados por pequeñas élites del conocimiento, y es en ellas donde la música tonal y funcional tuvo todo su despliegue teórico y de obras, si bien, con el paso del tiempo se incorporó a las músicas populares, aunque siempre en un grado de jerarquía inferior. En esta dinámica de retroalimentación a lo largo del tiempo, en la que *la calle dialoga con la academia*, el pueblo con el poder, y más que un diálogo, es una negociación. En mi proceso de apreciación y formación musical a través del tiempo, encuentro mucha riqueza e importancia en la música modal, en sus posibilidades para plasmar colores y estados de ánimo. Sin embargo, este proceso artístico es más libre, y como he dicho, sintético, en el cual no se puede excluir la importancia de la música funcional, y más aún, como trató de exponerse, un sistema de pensamiento armónico tonal-modal-funcional, en el que coexisten estos paradigmas armónicos, como resultado de la diversidad de aportes que conforman las heterogéneas músicas populares.

El formato y Los arreglos.

Como se ha venido mencionando, el origen de los temas es diverso. Algunos fueron creados dentro de un contexto de banda de rock/pop; otras, en un contexto de jazz trío, y otras en el contexto de música para creación audiovisual. La adaptación de los temas tiene como eje conductor la voz humana y el piano como dispensador, hábitat y antítesis para dicha voz, y la creación de un lenguaje. Pero este nicho sonoro se amplía y potencializa acompañado de bajo y batería, que cómplices, engrandecen lo que nace de esta unión de creación homofónica. Dentro de este camino de cuarteto, también está una doble elección sonora: se conformaron dos cuartetos diferentes, con músicos, instrumentos diferentes y construcciones sonoras que, aunque diferentes entre sí, asimilan y aportan a una estética global del proyecto.

Es fundamental la escucha mutua, la interacción y la respuesta a estímulos e impulsos que colectivamente se establecen reaccionando mutuamente entre unos y otros, alrededor de la estructura de cada uno de los temas. En este sentido se busca una libertad en la que los arreglos, en vez de acartonar, sean apenas una excusa para generar dicha interacción. Se trata de una nueva lectura de piezas ya existentes para este formato y para recrear, de manera colectiva, una nueva estética para estas piezas. El recurso de la improvisación libre es otro muy importante en la construcción de varias de las introducciones de los temas.

De esta forma, el primer cuarteto es pensado desde lo acústico, con piano, contrabajo, voz y batería, mientras el otro es más orientado hacia lo eléctrico, con piano eléctrico, bajo eléctrico, voz y batería. También, en ese sentido se tuvo la fortuna y el honor de contar con increíbles músicos y amigos que pusieron su talento y musicalidad a disposición del proyecto:

- Ana Milena Lozada Avella: voz

- Daniela Franco: Voz
- Fabián Carvajal: Bajo eléctrico
- Daniel de Mendoza: Contrabajo
- Sergio Sotelo Rey: Batería
- Sebastián Viancha: Batería.

Así mismo, al haber tocado anteriormente con cada uno de ellos en otros proyectos, se pensó parte de los arreglos con el conocimiento e intención de obtener provecho de alguna característica o virtud particular de cada músico. Un gran ejemplo de esto es en la elección de las cantantes. En primer lugar, toda esta música quería construirla con voces femeninas, pero no solo eso, sino que requería habilidades particulares de ellas para cada uno de los temas, y también los recursos que enriquecieron la interpretación y favorecieron la interacción. Algunos de esos recursos son, por ejemplo: la improvisación jazzística, la capacidad de improvisar con textos, la improvisación libre, el uso de técnicas extendidas del instrumento, de lectura de textos, y la interpretación en un contexto de pop, son algunos de los recursos vocales que se pueden escuchar en este repertorio, dispuesto sistemáticamente dependiendo de la intención y estética de cada pieza.

Denuedo, Inventario y nostalgias, es pues, un disco hecho en vivo, grabado en bloque, a manera de *live sessions*, con la intención de construir un sonido espontáneo y natural que se fabrica sobre la marcha, a partir de la intuición, y la interacción activa de los miembros de la banda, a partir de unas composiciones base, que no dejan de tener un grado de sencillez, y en el que se busca erigir un mundo creativo, con posibilidades ilimitadas, con la poesía y la improvisación como elementos catalizadores y esenciales dentro del ámbito de las músicas populares.

Los referentes.

La creación musical no se da de manera aislada, ni espontánea de forma que no se ubique dentro de un contexto o se relacione con un referente, un punto de partida, una intención de continuación estética, o incluso de oposición o contraposición. De la misma manera, tampoco es correcto, bajo criterios de estrictos parámetros de mercadeo, encasillar de manera taxonómica a la música, como si se tratara de una materia estática, inerte y carente de dinámicas de cambio y continua transformación. La historia de la música cuenta cómo ésta ha reflejado los profundos cambios de la humanidad en todo nivel a su vez que se deja permear del continuo acontecer y transformación de los paradigmas del pensamiento y la cosmovisión de los seres humanos y la sociedad.

Mi visión estética de la música parte desde el jazz como un filtro o tamiz a través del cual doy entrada a todos los estilos e ideas posibles. Sin embargo, diferenciar lo que es jazz de lo que no lo es, puede ser objeto de diversas disertaciones y posiciones de todo tipo, así como un trabajo con resultado por momentos, insondable y fútil. Así que, como habla Michel Foucault (1966) en *Las palabras y las cosas*, refiriéndose a la historicidad continua del presente en el lenguaje, no trato de dar un concepto de lo que “*es*” el jazz, puesto que, como decía, muchas veces una definición taxonómica puede negar el hecho de que la música es un fenómeno vivo, transformante, un “*siendo*” en lugar de un “*es*”, de manera que más bien trato de señalar ciertos elementos musicales e influencias que describen mi definición “*siendo*” del jazz, el cual pretendo plasmar en esta obra musical.

En este orden de ideas, músicos como Luis Alberto Spinetta y Sting, son grandes referentes en mi música y en “mi” concepción del jazz, de la misma manera que Herbie Hancock y Kenny Kirkland lo son. Todos ellos tienen en común un sentido de apertura desde su instrumento y obra hacia

diversas estéticas dentro de la música popular moderna, con un sello personal reconocible y un recorrido “*crossover*” que, de alguna manera, redefine el jazz en su obra si se quiere, con lo cual me siento identificado.

El presente trabajo, pensado inicialmente como un concierto, que termina siendo una producción discográfica, y en ambos casos, pretende presentar la idea de álbum concepto. En tiempos donde probablemente el formato de EP o sencillo sea más práctico para la difusión a la cual el oyente accede a través de las plataformas digitales y redes sociales, aquí el artista entiende que debe optimizar su trabajo sabiendo que es más efectivo lanzar una sola canción o un par de ellas para dar a conocer su música, tratando de generar ingresos por medio de acumular la mayor cantidad de escuchas o *streams* posibles, a razón de una campaña de promoción. Sin embargo, en el objetivo de describir una estética conceptual, una sola canción puede resultar insuficiente y algo aislada, si la comparamos con discos concepto como el *Heavy Weather* de Weather Report, el *Headhunters* de Herbie Hancock, el *Leprecaun* de Chick Corea, el *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de los Beatles o el *Ok Computer* de Radiohead, entre muchos otros. Discos en los que se plantea un mundo posible, en los que una canción tiene relación y elementos comunes con las demás, en torno a una idea, un concepto estético, musical, ideológico y temático.

Denuedo, Inventario y nostalgias es un *disco-concepto* con la nostalgia como eje central, describiéndola como una alusión de mirada a veces dolorosa y a veces de añoranza hacia el pasado. En mi caso es una nostalgia de la tristeza. Una reivindicación hacia este sentimiento, el cual, además de reflejar el dolor por alguna situación, llena de inspiración, motivos y deseos para componer. Discos como *Bajo Belgrano* (1983) y *Madre en años luz* (1984) de la banda Spinetta Jade, liderada por Luis Alberto Spinetta tienen una influencia en la manera como se abordan las letras y algunas armonías, con cierto lenguaje encriptado en donde se revela un sentido semántico

mientras se reserva otro. De igual manera, dentro de ese sonido argentino, el disco *Euforia* (1996) de Fito Páez, el cual es recopilatorio al igual que esta colección, agrupa canciones de diferentes álbumes a través de un concepto de disco acústico, con recursos diversos como secciones de cuerdas frotadas, vientos y percusión menor. Así mismo, los discos *Clics Modernos* (1983) de Charly García y *La Grasa de las Capitales* (1979) de la banda Serú Girán son discos conceptuales en donde la protesta social, los dilemas internos del compositor, la melancolía y la nostalgia se encarnan en la música como hilos conductores entre las piezas.

En cuanto al sonido de la música del trabajo aquí descrito, es importante señalar la obra de los últimos 3 álbumes publicados por el pianista norteamericano Herbie Hancock: *Possibilities* (2005), *River: The Joni Letters* (2008) e *Imagine Project* (2010) en los que Hancock muestra su visión de la música en la que confluyen artistas de la escena pop y *mainstream* de la música, con artistas invitados y elementos de diversas partes del mundo como África, India y América Latina, enmarcando a cada disco dentro de su propio concepto, poniendo como manifiesto su “*siendo*” del jazz en cada uno. De estos tres álbumes, es tal vez el segundo, *River: The Joni Letters* (2007) el más íntimo, y el que más se acerca al sonido de mi disco. En este álbum, Hancock hizo un homenaje a la música de Joni Mitchel con cantantes invitadas como Norah Jones, Tina Turner, Corinne Bailey Rae, y la propia Joni Mitchel, acompañados por trío de piano (Hancock), batería (Vinnie Colaiuta) y contrabajo (Dave Holland); además de una sutil guitarra eléctrica (Lionel Loueke) y saxofón (Wayne Shorter). La manera de aproximarse a las armonías de la música de Joni Mitchel en este disco muestra una profunda búsqueda hacia una expansión del color de los acordes, en la que éstos parecen ser vistos como entidades sonoras más complejas y abiertas, a partir de influencias, por ejemplo, de la música de Ravel y Bartok que viajan en el tiempo y se

encuentran con la música afronorteamericana en medio del carácter improvisado de este trabajo musical

La interpretación pianística.

Uno de los objetivos primordiales de este trabajo, a través de la ejecución de este repertorio, es exhibir el estado (de actual momento) de la construcción de mi lenguaje pianístico. En este sentido pretendo mostrar tres facetas de mi desempeño instrumental: El concepto armónico aplicado en las texturas tímbricas posibles, el lenguaje de improvisación, y el acompañamiento, elecciones de interacción o *comping*. En suma, la construcción de dicho lenguaje pianístico representa la búsqueda y trabajo de una expresión propia, con recursos propios, producto de diversas influencias y gustos, en la que mi ser musical sintetiza en el piano mi forma de sentir desde el cuerpo, el oído y el alma, mi visión personal sobre la música y la vida misma. A esta construcción, que es también un “*siendo*”, la llamaremos: *Pianismo*.

El lenguaje de interpretación que he construido hasta la grabación de este repertorio está influenciado por un estudio sistemático a lo largo de mi carrera por elementos del swing, el bebop, el hardbop, la *third stream*, las fusiones, la música colombiana, el rock y el pop, y la improvisación libre. La última etapa como estudiante durante del programa me encaminé hacia una exploración a partir del piano solo, tratando evolucionar mi expresión pianística a todo nivel, desde la técnica, el control del ritmo, los matices, el discurso formal y melódico, las formas tímbricas y orquestales del instrumento; el sentido de escucha, improvisación y reacción a lo que va pasando en tiempo real. Esta exploración me llevó a llevar mis composiciones a la estética que presento, la cual, si bien no es en piano solo a razón de la naturaleza lírica (vocal) de mi repertorio, junto al deseo de llevar esta exploración a los formatos de dúo, trío y cuarteto, es un intento por desplegar un

lenguaje personal plagado de todo lo estudiado, proyectando y orquestándolo con la banda. No se trata puramente de alguno de los estilos estudiados, sino que cada uno de ellos enriqueció en gran manera mi desempeño instrumental y armónico. Pianistas como Muhal Richard Abrahams, Thelonius Monk, McCoy Tyner, Bill Evans, mi maestro Holman Álvarez, Ahmad Jamal, Taylor Eigsti, los mencionados Kenny Kirkland y Herbie Hancock, Leo Sujatovic, Juan Carlos “El Mono” Fontana, Diana Krall, Chick Corea, Duke Ellington, entre otros, han generado en mí el gusto y el deseo por desarrollar mi propio *pianismo*, con elementos analizados del *pianismo* de cada uno de ellos que ha desarrollado. Es pues el *pianismo*, la síntesis propia de todas mis influencias musicales y artísticas, plasmadas en mi propia corporalidad y musicalidad, expresada en el piano.

Las canciones.

A continuación, haré una breve descripción de los temas del repertorio, mencionando aspectos relevantes de cada tema en específico concerniente a la composición, el arreglo y el discurso pianístico.

- *Please*

Esta es una composición tipo canción con estrofa, precoro y coro. El proceso de adaptación parte de la melodía, que ha sido rearmonizada hacia una sonoridad fría con cierta influencia del flamenco. La armonía original era básicamente de I – IV en tonalidad mayor, influenciado por la canción *Venus as a Boy* de Bjork en la versión de Corinne Baley Rae. Sin embargo, decidí tomar una dirección hacia el III grado de la tonalidad convirtiéndola en un pedal inicialmente frigio. Sin embargo, teniendo como referencia no cambiar la melodía inicial, ese pedal frigio tornaba a otros

modos, aplicando aquella expansión tonal que mencioné en la armonía, por ejemplo, de Herbie Hancock en *River: The Joni Letters*, y en otros pianistas de su generación como Chick Corea, en la que estas modalidades se expanden hacia diferentes modos. En este caso, pasando por el modo frigio natural al frigio becuadro 3 (procedente de la escala menor armónica), al super locrio o escala alterada (procedente de la escala menor melódica); también a la escala sintética disminuida simétrica (la escala de semitono-tono), e inclusive el modo eólico natural. De igual manera, se busca incorporar esta aproximación armónica en la improvisación; la intención era buscar que el solo de piano fuera climático y explosivo, empleando voicings cuartales muy al estilo de McCoy Tyner.

Es importante mencionar que, como inicialmente se trataba de dos acordes (I – IV), y tenía el pedal en frigio en el coro, era necesario diferenciar la estrofa del coro, de modo que, por medio de la armonía, decidí utilizar una técnica de rearmonización a partir de la Doo Wop Progression (I – VI^m – IV – V) que consiste en permutar libremente el orden de los grados (en este caso, la libertad estaba condicionada por la melodía, y rearmonizar diatónicamente según la función. Recordemos que los acordes de I y VI^m tienen función de tónica, los acordes de IV y II^m tienen la función de subdominante, y el acorde de V tiene la función de dominante. El acorde de III^m tiene una funcionalidad ambigua en la que puede funcionar como tónica o dominante si se usa en inversión, y el acorde de VII^o, que es de función dominante, no es de uso característico en el ámbito del pop en tonalidad mayor. De esta manera permuté el orden de los acordes de la Doo Wop Progression así: IV – VI^m – I – V, y sustituyendo diatónicamente por función, así: I – VI – I – III^m, pero tomando ese acorde de tercero para una sonoridad frigia se transformó en una dominante secundaria como V7/VI^m, y finalmente sustituí el VI^m cambiando su función por un II^m. De esta

manera, la armonía de la estrofa quedó así: IV – IIIm – I – V7/VIIm. El precoro, que es una sección de transición entre la estrofa y el coro, tiene los acordes de IV y IIIIm o V/VI.

Finalmente, es de resaltar que la canción se introduce con un pequeño dueto de improvisación libre que inicia la voz y continúa el piano, aterrizando en modo frigio hacia la estrofa.

Please

Jonathan Rodríguez

VERSO G♭maj7 E♭m7 D♭maj7 F7sus(b9)

Tal vez por que el dí a ha na ci do gris

5 G♭maj E♭m7 D♭maj7 F7sus(b9)

Tal vez por que el tiem po pa sa sin lo gar sa lir

9 G♭maj7 F7alt G♭maj7 F7sus(b9)

lá gri mas que ca en en tu piel es tás tris tey yo

VERSO 2 F7(b9) G♭maj7 F7(b9) G♭maj7

no quie ro ver tea sí que ro dar te mil mo tí vos

17 F7(b9) G♭maj7 Fm7 E♭m7

pa ra ser fe liz por e jem plo mí ra me a mí que tees toy a man

21 Fm7 E♭m7 A♭7(b9) F7(#9) G♭maj7

do y aun lo gro son re ír please please please sé fe liz por mí

25 F7(#9) G♭maj7 F7sus(b9) G♭maj7

please please please hoy no es el dí a pa raes tar a sí please sé fe liz por mí

29 Fm7 E♭m7 A♭7(b9) F7sus(b9)

please please please y re cuer da que mis bra zos yaes tán a qui

- *Era viernes*

Esta composición, también de tipo canción, nace influenciada por el rock/soul de la canción *Lover, you should have come over* de Jeff Buckley, y por elementos del rock y la zamba argentinos, en especial la canción *Parte del aire* de Fito Páez. Inicialmente a ritmo de shuffle en compás de 6/8, y adaptada a swing en compás de 5/4. En la época en que revisaba la música para incluir en este repertorio estaba estudiando el sonido de McCoy Tyner en el cuarteto de John Coltrane, de manera que opté por darle un sonido de *My Favorite things* con las influencias previamente mencionadas a la canción.

Esa combinación se evidencia en esta pieza, de un modo en que los elementos podrían ser reconocibles, al tiempo que logra un especial sonido que le aporta al repertorio en general y a mi investigación sonora. A partir de los elementos primordialmente funcionales, una vez más, adapto la canción con zonas modales de manera que modalidad y funcionalidad coexisten al tiempo. Así mismo se extrae una sección de la estrofa para el solo de piano, y una sección del coro para el solo de la voz.

En la estructura de la estrofa el pedal Jónico (dispuesto por los acordes de I_{maj7} y II_{m7} sobre un pedal en I) cambia momentáneamente a modo Dórico (dispuesto por los acordes de I_{m7} y II_{m7} sobre un pedal en I), sección que será la del solo de piano más adelante. La estrofa se completa con una progresión que parte desde el acorde de II_{m7} y III_{m7} hacia un énfasis al VI_{m7} , y finaliza en IV_{m7} . De otro lado, el coro se divide armónicamente en dos partes. La primera presenta varias mixturas de la paralela menor en tonalidad mayor ($I_{maj7} - V_{m7} - IV_{maj7} - IV_{m6}$), la segunda presenta un énfasis a la relativa menor ($II_{m7b5}/VI - V_7 b9/VI$) y un movimiento de bajo lineal hacia el IV_7/IV en primera inversión. Un Movimiento usual en algunos temas de Fito Páez como

A Rodar mi vida. En resumen, es un intento de juntar elementos armónicos modales y funcionales del jazz y el pop.

La aproximación al solo de piano parte desde lo melódico. Buscaba hacer líneas con un carácter cantable a las frases, en un sentido de swing y tomándolo con cierta calma, para construir desde abajo hasta conseguir un clímax a partir de recursos como el registro, la velocidad y la reiteración motívica. También era importante entregar el solo con claridad porque el final del solo sigue una transición hacia el solo de la voz, en la que la sección rítmica debía diferenciar de alguna manera ambos solos, cambiando de un swing más abierto en el solo de piano, a un patrón de swing más cerrado, con *walking bass* sobre el compás de 5/4. Este tipo de acuerdos fueron tácitos, llenos de mucha intuición entre los músicos, y conocimiento del estilo.

De esta manera, la canción contrasta formalmente entre un tema pop con intro, verso, estrofa y coro, forma que se repite, con un tema de jazz con secciones de solos e improvisaciones intermedias en la intro y en la repetición de la forma, en las que además del piano y la voz, participa el contrabajo.

Era Viernes

Jonathan Rodríguez

A. VERSO

A maj7
Bm/A
A maj7
Bm/A

4

tra to dees cri bir co mo si tra ta ra deen con trar aun ser

A maj7
Bm/A
Am7
Bm/A
Am7
Bm/A
A maj7
Bm/A
A maj7
Bm/A

7

per di do — tra to dees cri bir co mo si qui sie raha cer na cer aun ser

A maj7
Bm/A
Am7
Bm/A
Am7
Bm/A
Bm7
C#m7
F#m
F#m/E

12

dis tin to — no loen tien do no lo sé las pa la bras se di lu yen en si

B7/D#
Dadd9
Dm(maj7)
D/E
Dm/E

18

len cio — quie ro ser... — piel — hoy —

B. CORO

A maj7
G maj7
Dadd9
Dm(maj7)
A maj7
G maj7

23

quie ro ser ser un ser que nun caha si do — hoy — cri boal fin mi pri

Dadd9
Aadd9/C#
Bm7
Bm/A
G#m7(b5)
C#7(b13)

29

mer nue vo prin ci pio — ha ber te co no ci do — e ra vier nes yes ta bas tú y las

F#m
F#m/E
B/D#
D13
C#7(b13)
B°7
B°7

33

nu bes — se jun ta ban en el cie lo — e ra vier nes yes ta bas tú —

39 Amaj7 Bm/A Amaj7 Bm/A Amaj7 Bm/A Am7 Bm/A



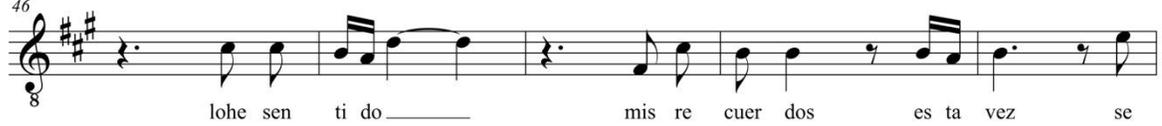
tra to de vi vir co mo si a quel vier nes no me hu bie ra su ce di do

43 Am7 Bm/A Amaj7 Bm/A Amaj7 Bm/A



tra to dee vi tar es to que tu his to ri ay que tu ri sa cau san

46 Amaj7 Bm/A Am7 Bm/A Am7 Bm/A Bm7 C#m7



lo he sen ti do mis re cuer dos es ta vez se

51 F#m F#m/E Badd9/D# D/E Dm/E



que ren es ca par a tu piel

- *Silencio*

Silencio es una composición de una sola parte en principio, que desembocó, en dos partes: una lírica y otra instrumental. Es una canción en métrica de $\frac{3}{4}$ que nace a partir de la influencia de las composiciones de Sting en su disco *The Dream of the Blue Turtle* (1985) en las que usualmente parten de un riff contrapuntístico de un bajo contra unos acordes a contratiempo. Estaba originalmente arreglada (tocada y grabada) para el repertorio de una banda de rock, y compuesta en el piano pensando en el sonido de guitarra eléctrica con efecto de delay. La sección de la voz, que es un verso con tres estrofas, fue inspirada por el tema *Fragile* de Sting, en el que la guitarra toca una melodía armonizada por intervalos de sexta en la tonalidad de Mi menor. De igual manera, el compás ternario tiene alusiones sutiles a la música de la región andina, algo de zamba, chacarera, bambuco y pasillo lento. El tema termina siendo de dos partes: la primera de los tres versos. Y la segunda, la del *riff* para las improvisaciones. El término *riff* se refiere a una idea rítmico-melódica corta y repetitiva empleada comúnmente en canciones de los géneros del rock y pop que se presentan y se entienden como emblemáticas para determinada canción.

En cuanto a la armonía, básicamente toda la canción se trata de los acordes $Im - bVI_{maj}7$, presentados inicialmente en un pedal sobre I, y luego sí con el bajo en las fundamentales de los acordes a partir de la sección del riff. En este caso, dentro de la búsqueda de expansión armónica, que se busca de manera tanto modal como funcional, los acordes se expanden dentro de la relación tónica-dominante. Esto significa que el acorde se expande en la medida en que es simultáneamente la tónica y la dominante generando tensión, lo cual, aplicándolo a los acordes de esta canción, y teniendo en cuenta que el punto de partida es un pedal sobre Im , el acorde de $bVI_{maj}7$ se mixtura con $bVI_{m}6$ de manera que en la estructura de este acorde se encuentra el tritono esencial de la

tonalidad, constituyendo este acorde en una dominante con subdominante. Además, en el acorde de Im, en especial en la parte del solo de piano, se emplean varios modos menores como lo son el Eólico, el Dórico, el Dórico becuadro 7 y el Eólico becuadro 7, en una forma en la que, por ejemplo, el arpeggio del V7 sobre el acorde de Im hace parte de las posibilidades para una sonoridad más abierta y como he venido diciendo, expandida.

Finalmente, en cuanto al arreglo, la sección del riff fue destinada para improvisaciones. La batería hace solo acompañada por el bajo y el piano ejecutando el riff. Posteriormente el piano y la voz hacen un solo en conjunto que encabeza en primer lugar el piano y se va entregando a la voz. La improvisación del piano, además, está condicionada por sostener el riff en la mano izquierda, haciendo líneas en la mano derecha.

Score

Silencio

Jonathan Rodríguez

♩ = 115

INTRO

The Intro section consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains four measures of whole rests. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It contains four measures of music. The first measure has a chord of E minor (Em) indicated above the treble clef. The notes are E3, G3, and B2 in the bass clef, and E4, G4, and B4 in the treble clef. The subsequent three measures continue with a similar harmonic structure, ending with a double bar line and repeat dots.

5 VERSO

The first verse begins at measure 5. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes: E4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3. The lyrics are: "En sus o jos pue do ver el sol — cuan do se mue rey da os cu ri dad". The section ends with a double bar line and repeat dots, and the instruction "D.C." (Da Capo) is written below the staff. The bottom staff is a grand staff with the same key signature and time signature. It contains seven measures of music, with a chord of E minor (Em) indicated above the treble clef in the first measure. The notes are E3, G3, and B2 in the bass clef, and E4, G4, and B4 in the treble clef. The subsequent measures continue with a similar harmonic structure, ending with a double bar line and repeat dots.

13 VERSO

The second verse begins at measure 13. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes: E4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3. The lyrics are: "En el fon do de su ri sa na — ceu na tor tu gay co rreha cia la mar". The section ends with a double bar line and repeat dots. The bottom staff is a grand staff with the same key signature and time signature. It contains seven measures of music, with a chord of E minor (Em) indicated above the treble clef in the first measure. The notes are E3, G3, and B2 in the bass clef, and E4, G4, and B4 in the treble clef. The subsequent measures continue with a similar harmonic structure, ending with a double bar line and repeat dots.

21 SOLO

Em C Em C Em C

27

Em C Lá gri mas can tan dou na can ción

33

lá gri mas can tan dou na can ción

- *La séptima*

Dentro de la investigación sonora que he venido haciendo durante el tiempo de mi formación académica, he encontrado diversas técnicas de composición orientadas hacia una exploración de la armonía modal aplicada en obras de música contemporánea. En este sentido encontré técnicas de uso libre, diferentes a las de tipo canción coro-estrofa o con secciones contrastantes A-B formando la clásica forma AABA (igual que muchas de las composiciones del *American Songbook* de 32 compases dentro del repertorio de *Standards* de Jazz). En el ámbito de la composición modal se conocen como free-form song o non-song form y se caracterizan por tener un ritmo armónico asimétrico, y pueden ser empleadas según los grupos armónicos de manera arbitraria y libre en el contexto de música contemporánea. Una de las técnicas investigadas como grupo de armonía modal, con fines compositivos, es el de grupo modal lineal (Miller, 1996), expuesto por el teórico Norteamericano Ron Miller, y está caracterizado por:

- Tener muy bajo a ningún ritmo armónico (tempo libre, ad lib, vamp)
- Emplear un solo modo, bien sea con un pedal para toda la composición, o una línea de bajo motívica que describe el modo empleado.
- La forma puede no ser simétrica. También es común emplear métricas irregulares.

Ejemplos de este tipo de composición son canciones como *In a Silent way* de Miles Davis y *Masqualero* de Wayne Shorter.

La Séptima, composición que integra este repertorio, fue hecha con esta técnica modal compositiva para explorar, en este caso, un modo de la escala menor armónica. Parte desde la construcción de un *vamp* con una línea de bajo sobre el Dórico #4 (cuarto modo de la escala menor armónica), en una métrica de 7/4. Además, también es una aproximación sonora a los ritmos de la costa del caribe

colombiano, en especial los de puya y tambora, en un contexto de fusiones con música contemporánea, inspirada por canciones como *La Visión* del saxofonista colombiano Antonio Arnedo, y *Valentina*, del bajista y compositor Juan Sebastián Monsalve. De igual manera, canciones del post hardbop del pianista Herbie Hancock como *One finger snap* y *Riot*, de melodías cortas, inspiraron el mood energético de esta pieza.

El lenguaje del piano en la improvisación de esta pieza tiene como punto de partida el ritmo, mediante una aproximación percutiva del instrumento buscando células repetitivas, claves y desplazamientos de motivos rítmicos a partir del patrón de acompañamiento, por ejemplo, del género caribeño del merengue, pero con diferentes materiales armónicos. En ese aspecto, tenemos inicialmente el modo de la pieza, Dórico #4, y desde ahí viajamos hacia distintas sonoridades modales que se salen de dicho modo, pasando al modo Dórico becuadro 7(#11) (cuarto modo de la escala mayor armónica, y especialmente al modo de la escala disminuida simétrica (semitono-tono), pasando del acorde de Gm6(#11) a los acordes Gm(maj7)(#11) y G13(b9).

Por último, es importante decir que en esta pieza los solos de batería y la voz especialmente, tienen uso de técnicas extendidas de sus instrumentos, lo cual se pretende implementar para el solo de piano en próximas presentaciones de este repertorio, en la medida de las posibilidades.

La Séptima

Jonathan Rodríguez

Jazz Puya

INTRO

On Cue

On Cue

On Cue

3

A

Gm13(#11)

3

4

Gm13(#11)

F7alt

4

Gm13(#11)

Gm13(#11)

6

6

La Séptima

2

8

D^b7^{alt}

OPEN SOLO G

Musical notation for measures 2-8. The piece is in 7/4 time. Measure 2 starts with a treble clef, a common time signature, and a diamond-shaped chord symbol. Measure 8 starts with a bass clef, a common time signature, and a diamond-shaped chord symbol. A double bar line with repeat dots appears at the start of measure 7. The text "D.C. al Coda" is written in the right margin of the treble staff.

Musical notation for measures 11-12. Both staves begin with a treble clef and a common time signature. The text "cresc." is written above the treble staff. The dynamic marking "p" is written below the bass staff.

Musical notation for measures 13-14. Both staves begin with a treble clef and a common time signature. The dynamic marking "ff" is written below the bass staff. The text "Fine" appears twice: once above the treble staff at the end of measure 14 and once below the bass staff at the end of measure 14. A fermata is placed over the final notes of both staves.

- *Denuedo*

Precisamente, a partir del estudio de estas teorías de composición modal, nace también la composición Denuedo. La he titulado así porque denuedo es una palabra que significa impulso, brío y decisión, y es la visión con la que asumo este proyecto musical. La técnica compositiva en que se basa es otra de las expuestas por Ron Miller en su libro *Modal Jazz Composition & Harmony* de 1996, que él llama *Modal Plateau* (Miller, 1996), la cual podría traducirse como Bandeja modal o Plataforma modal. Esta técnica, según este autor, fue empleada, por ejemplo, en las canciones *So What* de Miles Davis (1959) y *Maiden Voyage* de Herbie Hancock (1965). Estas técnicas se ofrecen como injerencias, producto del análisis de piezas musicales del jazz modal.

Luego de dicho análisis, se determinaron las siguientes características:

- Es una composición de orden politonal, en la que se emplea un mismo modo, pero en diferentes centros tonales (modales).
- La relación entre los acordes es cromática (no diatónica), y es organizada mediante una secuencia armónica, o en algunos casos por una división simétrica de la octava.
- El ritmo armónico es lo suficientemente lento (dos a cuatro compases por acorde) para establecer cada acorde como un centro tonal o plataforma.
- La disposición de los acordes se caracteriza por tener una estructura (voicing) constante, que apoye la sonoridad modal.
- El ritmo armónico tiende a ser simétrico.
- El comportamiento melódico corresponde a motivos rítmicos e interválicos que se trasponen a medida que suceden las diferentes plataformas modales, o bien, se *modaliza* (se adapta a las alteraciones de cada modo) la melodía en el mismo registro de la inicial.

Un ejemplo de esta técnica de composición es la canción *So What* de Miles Davis construida en el modo Dórico, en la que se emplean acordes de disposición cuartal que incluso llegaron a hacerse conocidos como *acordes So What*, consistentes en 4 cuartas diatónicas y una tercera bajo la voz superior. La canción *Maiden Voyage* de Herbie Hancock es otro ejemplo de uso de esta técnica. Está en modo mixolidio y se emplean acordes de disposición suspendida de tipo 7sus4 con 9na. Una manera usual de disponer esta sonoridad es mediante el uso de estructuras superiores, que pueden ser *trícordios* (acordes de tres voces) o *tétradas* (acordes de cuatro voces) que se sobreponen a un bajo que determina el resultado modal. En este caso, la estructura superior que se utiliza es el acorde de tríada (mayor) del séptimo grado del modo mixolidio. En ambas canciones se pueden apreciar las características previamente descritas, lo cual ha sido el modelo inicial para esta composición.

Denuedo es una composición originalmente para formato de trío (piano, bajo y batería) con tema e improvisaciones. En esta ocasión la voz canta sin texto la melodía y añade una improvisación. Al emplear esta técnica compositiva de plataforma modal, en este caso utilizando el modo lidio, el tema parece circular, como que no tiene final, sino que sigue galopando. Es un tipo de meditación con cierta influencia del postminimalismo. Para esto he utilizado secuencias de un motivo rítmico repetitivo en el que se harán figuraciones de dos acordes sus2 como estructuras superiores sobrepuestas a un bajo. Así, la primera plataforma corresponde a F lidio, de tal manera que, al bajo de F, están superpuestas las estructuras de Csus4 y Esus4 simultáneamente, en un compás de 7/4 con agrupación métrica de 3-4. Posteriormente, este motivo será traspuesto a las plataformas de Ab lidio, C lidio, E lidio y G lidio, para posteriormente regresar a F lidio, repitiendo la secuencia rítmico-armónica en cada plataforma 4 veces. Como sección B, si bien la armonía es

la misma, Se hará una melodía de tipo célula melódico-rítmica de agrupación de 4-3, mientras la mano izquierda del piano sigue tocando el ostinato del tema en agrupación 3-4. Posteriormente se hará una cesura en un compás de $\frac{3}{4}$ para dar inicio a los solos sobre la forma de las plataformas de la exposición.

La sección de los solos en esta composición tiene una búsqueda de un lenguaje especial para ésta. Se intenta improvisar explorando las notas, intervalos y estructuras que realcen la modalidad lidia de la pieza. En esta ocasión he intentado, partiendo del estudio de la relación escala-acorde, entre otros elementos, de construir un discurso melódico en 3 etapas para la sección del solo de piano. La primera, inicial, buscando intervalos como segundas, quintas y cuartas dejando espacios con un ritmo e intensidad leves. La segunda, subiendo la intensidad, utilizando escalas pentatónicas, en especial la pentatónica a partir del séptimo grado del modo lidio y tratando de generar intensidad a través del ritmo en semicorcheas. Para la tercera etapa, incluí, tratando de generar un clímax, el uso de escalas lidias de otros sistemas modales o modos matrices, a manera de intercambio modal. Utilicé, por ejemplo, la escala Lidia #9, que es el sexto modo de la escala menor armónica, acumulando color e intensidad al añadir el sonido de la novena sostenida, y finalmente algunos tricordios como el que se construye con tritono y cuarta justa ascendentes (llamada estructura superior 6/5, a razón de los semitonos que separa cada nota) a partir de las finalis de algunas de las plataformas, decreciendo la intensidad para dar entrada al solo del contrabajo. Para la recapitulación incluí una sección de improvisación en la batería mientras suenan las secuencias de la melodía en la B, y el tema vuelve a la A, donde termina a mitad de camino.

Denuedo

Jonathan Rodríguez

Fmaj7(#11) Fmaj7(#11)

3 Abmaj7(#11) Abmaj7(#11)

5 Cmaj7(#11) Abmaj7(#11) Cmaj7(#11) Abmaj7(#11)

7 Emaj7(#11) Emaj7(#11) **Fine**

9 Gmaj7(#11) Gmaj7(#11)

11 Fmaj7(#11) Fmaj7(#11)

13 Fmaj7(#11) Fmaj7(#11) Abmaj7(#11) Abmaj7(#11)

17 Cmaj7(#11) Cmaj7(#11) Emaj7(#11) Emaj7(#11)

2

Denuedo

G maj7(#11) G maj7(#11) F maj7(#11) F maj7(#11)

21

2da vez
D.C. al Fine

F maj7(#11) F maj7 C maj7/F F maj7 C maj7/F

25

C SOLOS

A^b maj7 E^b maj7/A^b A^b maj7 E^b maj7/A^b C maj7 G maj7/C C maj7 G maj7/C

28

E maj7 B maj7/E E maj7 B maj7/E G maj7 D maj7/G G maj7 D maj7/G

32

36

F maj7 C maj7/F F maj7 C maj7/F

Solos en C y luego D.S.

- *Regalos*

Regalos empieza con una introducción de improvisación libre del piano que aterriza en los dos acordes que son el eje de la composición: La progresión Im - bVImaj7. Es para mí un descubrimiento reciente y un nuevo reto el de la improvisación libre desde el piano solo. Se trata de sentir el vértigo del presente y lo desconocido, tocando desde la introspección y la escucha de uno mismo en el aquí y el ahora. Tal vez con algún parámetro, idea abstracta o musical previa, una intención, variación al instante o síntesis de algún tema o idea. Hacer que cada elemento del material que nota a nota va apareciendo, se relacione (o no) con lo que sigue naciendo, y se convierta en una investigación desde el oído. Desde el canto. Desde la intuición. Entrando en un estado anímico en el que nada importa excepto esta construcción efímera cuyo rastro se borra a medida que las olas traen nueva agua, en el que se puede sentir el ritmo de la respiración, el propio latir del corazón, y poco a poco se abandona, y se aterriza, en la canción.

Esta canción presenta las secciones de estrofa y coro que se repiten. La estrofa tiene la armonía mencionada de Im - bVImaj7 que se creó a partir de una línea de bajo que era emblemática para la versión rockera de esta canción y aquí aparece de vez en cuando, bajo el criterio del bajista. El segundo verso que va después del coro, modula directamente una tercera menor ascendente. Así mismo, el coro relaciona las dos tonalidades de las estrofas en una progresión de tres acordes: Im – bIIIIm7 – VIIImaj7(b5). Este último acorde es la estructura superior del V7(alt). En la progresión del coro se ejecuta el solo de piano y en la progresión de la estrofa se ejecuta el solo de la voz.

La canción tiene influencias de la música de Sting (Rock) y Luis Alberto Spinetta (New Wave), y hacía parte del repertorio para mi banda de rock Art&Soul, y fue grabada en este género en el año 2014 como parte de un EP. Sin embargo, para esta nueva versión, hay influencias del Neo Soul y

artistas como Robert Glasper, el R&B y la artista colombiana Marta Gómez. La improvisación para este tema busca acercarse al uso de frases pentatónicas a modo de *chops* o frases rápidas en semicorcheas, así como el intento de usar recursos como el sidestepping (manera de tocar notas afuera de la armonía en paralelo a distancia medio o un tono arriba o abajo).

- *Nostalgia*

Originalmente este tema era la introducción para una canción llamada *Veneno*, pero al revisar el material para este repertorio decidí adaptar esta introducción en un tema completo, que tiene el siguiente texto:

“El sol declinaba exhibiendo una mezcla de colores que brillaban sobre el centro de su nostalgia”.

Inspirado por dos temas del rock argentino, el primero de ellos *Ojos de video tape* de Charly García, y el Segundo, *Ludmila* de la banda Spinetta Jade, diseñé una figuración de acordes en una especie de moto-ritmo, extendiendo la progresión inicial sobre la idea de armonizar una melodía de una nota pedal con acordes que, modalmente, cambian con un bajo que desciende cromáticamente. Este es otro de los grupos de composición que ilustra Ron Miller, el cual recibe por nombre Grupo modal vertical y tiene las siguientes características:

- Ritmo armónico rápido. De un acorde por pulso a un acorde por compás
- Las melodías superior e inferior (bajo) tienden a ser cromáticas.
- No hay un centro tonal determinado.
- El movimiento de las voces internas va conduciendo la modalidad.
- Cada uno de los acordes por sí solos tienden a ser percibidos más como sonoridad que como modalidad.

Temas como Pinocchio de Wayne Shorter, Havana de Jaco Pastorius, y Geraldine de Russell Ferrante son ejemplos de este tipo de técnicas en la composición modal. Mi orden para establecer un tipo de forma fue dividiendo la frase del verso en tres partes para ir la presentando progresivamente repitiendo la armonía precedente añadiendo los acordes nuevos junto con el texto.

De esta manera una parte se divide en tres, más una introducción:

- INTRO: “*El sol*”.
- PARTE A: “*El sol declinaba*”.
- PARTE B: “*exhibiendo una mezcla de colores.*”
- PARTE C: “*que brillaban sobre el centro de su nostalgia*”.

La canción presenta un concepto programático en la medida en que se intenta representar el estado de la nostalgia dentro de la música, aludiendo a aspectos subjetivos de un ambiente envolvente, melancólico, sosegado, flemático, en la que se resalta un solo de bajo fretless.

En este sentido el piano eléctrico no tiene una improvisación como tal, sino que se ocupa de describir los cambios modales que de alguna manera se disponen en un contraste de brillo-oscuridad iniciando desde el eólico y el lidio (#9) de la introducción, y luego caminando, compás por compás hacia los siguientes modos: eólico - lidio - jónico - lidio – locrio - lidio - súper locrio - dórico bec7(#11) - súper locrio – lidio – locrio – mixolidio (#11) - súper locrio - dórico bec 7. Finalmente se rompe el grupo modal vertical con una cadencia de V7 – Im para terminar la canción, siendo este otro ejemplo que ilustra cómo modalidad y funcionalidad se relacionan tonalmente en la estética de mi obra compositiva e interpretativa, sin que una y otra pierdan su entidad conceptual independiente.

Nostalgia

Jonathan Rodríguez

INTRO

Dadd9/F# Dm9/F Dadd9/F# Dm9/F

A

Dadd9/F# Dm9/F Em11 Dm/Eb A/D A/D A/D A/D

B

Dadd9/C Fmaj7(b5)/B Bbmaj7(13) A7(b13) A/G A/G A/G A/G F#7(b13)

C

Fmaj7 Em7(b5) Eb7(#11) D7(b13) Gm6 D/F# Dm9/F Dadd9/E

- *Birdcage (Amanecer épico)*

Esta composición representa un punto muy importante del presente repertorio en varios sentidos:

En primer lugar, porque es la unión de dos composiciones que hice para trabajos audiovisuales, y uno de ellos, el segundo que mencionaré, fue el que hizo posible la grabación que aquí presento. Se trató de la música incidental para un cortometraje de ficción llamado *la Jaula de los pájaros* y un documental sobre el tema de la paz y la reconciliación en zonas rurales de Colombia llamado *La vida querida*. En este sentido son dos composiciones. La primera, Birdcage, gira alrededor de un texto leído. La segunda, Amanecer épico, alrededor de una melodía que originalmente era en aire de rajaleña y fue adaptado para swing.

En segundo lugar, porque es un intento de llevar lo aprendido sobre la práctica de la improvisación libre en el piano solo, hacia el formato de trío (piano, bajo y batería), alrededor de la de escucha de un texto leído, el cual se lee dejando espacios entre los párrafos, para contrastar con música e improvisación. Influenciado por la banda Mwandishi, de jazz avantgarde, creada por el pianista Herbie Hancock a finales de la década de los 60, en el camino de llevar un ideológico retorno a África desde el free jazz a partir del ritmo, el funk y lo que se conoce como *groove*.

La idea principal es crear un patrón ritmico-armónico (groove) en conjunto, repetitivo, en tiempo real, en el que cada integrante sume elementos. Esto, por supuesto, requiere mucho ensayo, así como intuición y entendimiento entre los miembros de la banda. Es algo que quiero seguir desarrollando en adelante con la banda, cambiando cada vez que se toque, el patrón ritmo-armónico iniciándolo desde ceros, e incluso el texto a ser leído, y la forma en que sea leído. En esta ocasión fue necesario acordar algunos puntos antes de la grabación, pero el objetivo es lograr

que sea totalmente improvisado. Aquí surgió un patrón con algunos visos de *Midwestern Nights* de Pat Metheny.

El final de la recitación desemboca en el llamado de la melodía de Amanecer épico, tema que como dije, en ritmo de swing, presenta a las voces de las cantantes de ambas sesiones en un proceso de postproducción de audio, en el que se toman fragmentos de improvisación de tomas no utilizadas de la grabación, añadiendo efectos diversos, tratando de emular, de manera abstracta, el canto de las aves, liberadas.

A continuación, presento el texto escrito por mí, en un tipo de meditación escrita hace algún tiempo.

BIRDCAGE

“Estaba yo por acá en aquel entonces que yo evoco ahora como recordando un lugar del que debería olvidarme: el pasado. Sin embargo, estoy condenado a llevar todo el peso de ser consciente de su existencia, del sinsabor que su sabor me causa, pero no sé si creer si es que siempre el presente es el sinsabor de aquel lugar, o sea del pasado, o si es que este lugar es tan fresco que su nuevo sabor no lo alcanzo a percibir sino sólo cuando me haya ido.

Es así mi vida, la que yo me supongo ahora, la que me suelta lentamente (o será yo el que se suelta), y mientras la tarde fluye, deseando yo estar en otro lugar, pero en este mismo sitio, porque es bonito y porque la agüita que veo tiene dirección, que es lo que a mí más me hace falta, evoco paisajes e instantes no sé si lejanos, no sé si imposibles, no sé.

Dado que hay momentos en los que no quisiera ni pensar y a veces, en que quisiera olvidarme de creer que puedo pensar, me pongo a ver el día; por ejemplo, podría quedarme toda una eternidad contemplando el agua que me ofrece esta vista ante la pequeña ventana que me deja ver la luz. Sin embargo, es muy difícil persistir en acción tan noble, tan inocente, cuando se me atraviesan las preguntas de mi cabeza, ya que me esfuerzo para no escucharlas, pero en tal esfuerzo trato de buscar respuestas tan inmediatas que cambio de visión y dejo de ver la corriente.

Y yo aún ignoro las razones que pueda tener para desear borrar de mi cabeza la imagen de tal pasado. Tal vez lo que deseo es olvidar que lamento encontrarme afuera de él y que no puedo hacer nada para cambiarlo. Entonces me enfrento a mi vida con sumo silencio, dejando que el reflejo de la luz de la tarde que ha de terminar, que viene del agua, me toca la frente, y se ve como si estuviera en la playa, en una tarde que agoniza.

(Si no escribo más es porque me quedo viendo el agua y su superficie; además, así se me facilita mirar al vacío, una agradable ocupación que sólo es interferida por aquella vana preocupación por la vida, a lo que llaman responsabilidad, y por el hambre, claro está).

4. Conclusiones.

Para concluir esta descripción, vale la pena resaltar el uso de diferentes técnicas de composición como producto del análisis musical, y la pertinencia tanto de la composición como de la descripción de dicha composición en el ámbito y el trabajo de la interpretación del Jazz y las Músicas Populares, ya que esto ejemplifica y aplica la noción personal del artista y su estado del arte, así como el hecho de que, en varias maneras, esto condiciona su interpretación instrumental.

De otro lado, encontrar cercanías, usos y relaciones con diversas aproximaciones a los diferentes paradigmas armónicos, e integrarlos en una estética, obedece a un proceso natural e histórico en la música. Finalmente, el alcance de los modos eclesiásticos y su influencia es ilimitada, poseen una sencillez y practicidad que permite emplearlos de muchas maneras y en muchos contextos, además de encontrarse intrínsecos en lo más recóndito de nuestra genética cultural y ancestral.

La importancia del jazz como expresión musical que se encuentra entre lo popular y lo académico, tomando elementos de cada ámbito, y además siempre en constante transformación y movimiento, producto de su cercanía con la gente e inmersa y siendo agente de los cambios históricos de la humanidad desde su aparición.

Es importante tener conocimiento de las características especiales de la música a interpretar para la elección de los músicos. De igual manera es fundamental adaptarse al estilo de tocar de cada uno de ellos, en un funcionamiento que haga que el aporte a la música de cada uno sea procurando el mayor provecho del talento humano. En palabras de productor, se trata de trabajar en pro de obtener lo mejor de cada persona para beneficio del resultado final. Esto implica observar varios aspectos, desde el trato personal, facilitar todo lo posible en cuanto espacios, tiempos, partituras, lenguaje comunicativo para optimizar los tiempos y desempeños de todas las personas

involucradas en el proyecto, entre otras. También es maravilloso dejarse sorprender de las ideas y aportes que no se habían contemplado, así como desarrollar la habilidad para lidiar con lo que pudiéramos considerar “un error”. Soy devoto de no juzgar a la hora de tocar, sino que, como aquella conocida filosofía de la que hablaban varios músicos apadrinados de Miles Davis, entender la música como un devenir producto de casualidades y accidentes con los cuales aprender a convivir y rápidamente incorporar como parte de la música, con todo lo que se nos aparezca en frente. Como la vida misma, y como nos lo enseñó todo este tiempo atípico del inolvidable año 2020.

Por último, este trabajo me ha permitido ver el oficio artístico de una manera distinta. Ser músico, ser artista, es un privilegio. Pero más allá de ser un privilegio fundamentado en el ego pretencioso y externo de *llamarse artista*, en la vanidad y en el glamour, es un privilegio por el tipo de responsabilidad que ser artista representa. Ser artista es asumir la responsabilidad de estar en una búsqueda permanente de un código único e irrepetible para expresarnos a través del arte, algo que se encuentra en lo más profundo de nuestro ser; es la responsabilidad de trabajar por un dominio técnico, el perfeccionamiento del cuerpo, el oído, la mente, del tiempo, de las ideas que solo pueden originarse desde el lugar exclusivo que ocupamos en el mundo con nuestras formas y relaciones particulares. La responsabilidad de trabajar en esa expresividad auténtica y de crear un mundo nuevo a través de la creación musical. Un mundo con la fuerza de cambiar la realidad al menos por un corto tiempo, un corto tiempo que simboliza la posibilidad de vivir lo que sueña la humanidad. Un corto tiempo que pueda inspirar a otros a querer vivir su propia nueva realidad, y así cambiar de alguna forma el mundo que vivimos por uno en el que queremos más para vivir. Esa responsabilidad es realmente un privilegio.

5. Bibliografía.

Riley, Jack. 1993. *The Harmony of Bill Evans*. Hal Leonard

Street, D. 1976. *The modes of limited transposition*. The Musical Times

Kahn Ashley. 2011. *Miles Davis y Kind of Blue: La creación de una obra maestra*. Alba minus.

Gardner, Jeff. 1996. *Jazz piano: Creative Concepts and Techniques*. HL Music Editions Henry Lemoine.

Claire, Marie. 2001. *Historia de la Música*. Editorial Espasa.

Howat, Roy. 1988. *Modes and Semitones in Debussy's preludes and elsewhere*. Studies in music: The University of Western Australia.

Miller, Ron. 1996. *Modal Jazz Composition & Harmony*.

Hindemith, Paul. 1940. *Armonía Tradicional*. Editorial Melos.

Russell, George. 1953. *Lydian chromatic concept of tonal organization*. Concept publishing company. Brookline, Massachusets.

Levine, Mark. 1995. *Jazz Theory*. Sher Music Company.

Novello, John. 1986. *The Contemporary Keyboardist*. Hal Leonard.

Foucault, Michel. 1966. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires. Siglo XXI editores.

Kostka, Stefan. 1989. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Pearson Pentice Hall.