

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES – ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

**APROXIMACIÓN A LA RELACIÓN ENTRE EL JAZZ Y LA MUSICA ACADEMICA OCCIDENTAL EN EL
CONCIERTO PARA GUITARRA CLASICA Y TRIO DE JAZZ DE CLAUDE BOLLING, MEDIANTE LA
DESCRIPCIÓN Y DIFERENCIACIÓN DE LOS ELEMENTOS MUSICALES PROPIOS DEL JAZZ Y LA
MÚSICA ACADEMICA OCCIDENTAL.**

NELSON MONTENEGRO VENEGAS

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES – ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

**APROXIMACIÓN A LA RELACIÓN ENTRE EL JAZZ Y LA MUSICA ACADEMICA OCCIDENTAL EN EL
CONCIERTO PARA GUITARRA CLASICA Y TRIO DE JAZZ DE CLAUDE BOLLING, MEDIANTE LA
DESCRIPCIÓN Y DIFERENCIACIÓN DE LOS ELEMENTOS MUSICALES PROPIOS DEL JAZZ Y LA MÚSICA
ACADEMICA OCCIDENTAL.**

NELSON MONTENEGRO VENEGAS

Cód: 20082098025

ENFASIS INSTRUMENTAL

DIRECTOR DE TRABAJO DE GRADO

MANUEL BERNAL

MODALIDAD

MONOGRAFIA

BOGOTÁ D.C.

FEBRERO 13 DE 2015

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE.....	3
INTRODUCCIÓN	4
MARCO TEORICO	
EL CONCIERTO PARA SOLISTA.	6
LA TERCERA CORRIENTE DEL JAZZ	7
LA OBRA MUSICAL DE CLAUDE BOLLING.	8
EL CONCIERTO PARA GUITARRA CLASICA Y TRIO DE JAZZ	9
DIFERENCIACIÓN DE LOS ELEMENTOS MUSICALES PROPIOS DEL JAZZ Y LA MÚSICA ACADEMICA OCCIDENTAL	10
CARACTERÍSTICAS GENERALES	11
ANALISIS MUSICAL.....	15
HISPANIC DANCE	15
MEXICAINE	27
INVENTION	41
SERENADE	50
RHAPSODIC	58
AFRICAINE	66
DISCUSIÓN DE RESULTADOS Y CONCLUSIONES	75
BIBLIOGRAFÍA	79
TABLA DE CUADROS Y FIGURAS.....	80
ANEXO 1: FORMATO DE ENTREVISTA- ASESORÍA	83
FORMATO ENTREVISTA A NO MÚSICOS ESPECIALISTAS EN MÚSICA	84
ANEXO 2: TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTAS	
ENTREVISTA A HERNANDO BERNAL	85
ENTREVISTA A GERMAN HERRERA	92
ENTREVISTA A RODOLFO ACOSTA	98
ANEXO 3: PARTITURA DE LA OBRA	SIG
ANEXO 4: GRABACIÓN DE LA OBRA	

RESUMEN

Esta monografía constituye una aproximación al Jazz y a la música clásica en el concierto para guitarra y trio de Jazz del compositor Francés Claude Bolling. Dicho acercamiento permite una reflexión que se da por medio del análisis de la obra con el objetivo de encontrar y clasificar los elementos propios del Jazz y la música clásica y la manera en que el compositor logra un dialogo entre las dos. Se evidencian algunos elementos estructurales de cada música por medio del análisis de bibliografía, partituras y asesorías profesionales. Se puede ver que dichos elementos estructurales al ser vaciados de contenido se convierten en estereotipos de la música los cuales son tomados a su vez por el compositor y unidos en un discurso musical ingenioso que de manera acertada se vuelve asequible a todo publico.

PALABRAS CLAVE: Claude Bolling, Jazz, música clásica, concierto, análisis.

ABSTRACT

This monograph forward the reflection about Jazz music and the work of the French composer Claude Bolling on classical guitar concert and trio jazz. This review allows to a reflection given by the analysis of the work, with the primary objective to find and classify the elements of jazz and classical music, as well as the way in which the composer establishes a dialogue between them. These factors have been obtained due to the bibliography analysis, musical scores and also professional support. It make noticeable in general that some jazz and classical structural elements, when they are emptied of content, become stereotypes of music. Thus, the composer integrates those structures with an ingenious musical discourse that rightly becomes available to broad public.

KEYWORDS

Claude Bolling, Jazz, classical music, concert, analysis.

INTRODUCCIÓN

En primera instancia, este trabajo es motivado por el interés personal como estudiante e intérprete de abordar la guitarra a partir de herramientas que hacen parte de otras tradiciones musicales. Una de ellas es la improvisación la cual es una herramienta fundamental de la música para ampliar la inteligencia musical, el conocimiento del instrumento y la musicalidad puesto que demanda estudio del estilo, armonía, melodía o elementos musicales propios de cada música a fin de lograr que la música sea otra lengua materna, como dice Victor Wooten en su video *la música es un lenguaje*.

La improvisación es un elemento importante porque demanda un conocimiento y manejo profundo del estilo musical para su ejecución. Un conocimiento y bagaje musical de este tipo, según creo, desemboca en un mayor conocimiento y desenvolvimiento en el instrumento y seguramente en una mejor interpretación del estilo del género musical que se estudie, enriqueciéndolo y haciéndolo más orgánico. Toda música popular tiene improvisación dentro de sus elementos musicales y según el estilo propio de cada música. En el Jazz, por ejemplo, se considera la improvisación como elemento fundamental de su música, y por lo tanto sirve como una fuente de formación integral muy importante para el músico, en el sentido en que a grandes rasgos, habrá elementos; recursos; técnicas aplicables a una u otra música.

Se habla acerca de dos sonoridades y sus influencias dentro de una obra específica. Por un lado, la música occidental proveniente de la tradición occidental europea que tiene más de veinte siglos de historia. Por otro lado el jazz cuyas raíces se encuentran en la cultura de los negros provenientes de África debido al tráfico de esclavos y su interacción con la música del viejo mundo y que cuenta con un poco más de un siglo de historia. La nueva música que se gesta del encuentro entre estas dos culturas hace surgir nuevos elementos que estructuran el Jazz: el sonido, el fraseo, el desarrollo de la multiplicidad rítmica manifestada en el *swing* y la improvisación. Esta última es quizá la característica más importante del Jazz al punto que se convierte en un elemento estructural de la obra, es decir, la obra no solo cobra vida mientras es interpretada sino que además se completa con la improvisación mientras que en la tradición académica occidental, por lo menos hasta el siglo XX, la obra está completa en la partitura desde que el compositor decide que la pieza está terminada.

Trazando una línea que permita acercar la formación como instrumentista académico hacia una música popular como el Jazz se propone abordar una obra del compositor francés de Claude Bolling dada la sonoridad combinada entre música académica occidental y el Jazz mediante el estudio de caso que da como resultado la realización de este trabajo que pretende responder el interrogante: ¿Cuáles son los elementos musicales propios del Jazz y de la música académica occidental en el *concierto para guitarra clásica y trio de jazz* de Claude Bolling, y de que manera los pone en interacción?

Es por eso que mediante este documento se pretende encontrar algunos elementos que son propios de la tradición académica europea y del jazz respectivamente, describiéndolos y diferenciándolos mediante el estudio analítico de la partitura y la investigación por medio de fuentes bibliográficas, entrevistas y asesorías. Luego de esto se quiere exponer de que manera el compositor logra el dialogo entre las dos músicas. Por lo tanto este trabajo no tiene otra pretensión mas que la aproximación, es decir que nos colocara en una posición de acercamiento al problema de la unión o relación entre el jazz y la "música clásica" en un estudio de caso específico como lo es la obra de Bolling y específicamente en el concierto para guitarra y trío de Jazz.

Se ha buscado material bibliográfico que se refiera específicamente al análisis de música académica occidental y Jazz, historia del Jazz, teoría musical y algunos referentes acerca de los conceptos y nociones usados en el trabajo. Tanto en teoría musical occidental como en Jazz se encuentran bastantes documentos que hacen referencia al aspecto técnico de los elementos del Jazz, de manera que se pueden contar decenas

de textos acerca de ¿cómo armonizar? ¿cómo improvisar? ¿cómo orquestar? Sin embargo no es fácil encontrar textos que respondan a la pregunta ¿cuáles son los elementos estructurales del Jazz? O en otras palabras ¿qué hace que una pieza musical sea Jazz?

El texto de J. Ernst Berendt "EL JAZZ: *De nueva Orleans al Jazz rock*" aclara esas dudas arrojando luz sobre los aspectos teóricos y técnicos mediante la interpretación del contexto histórico y cultural. Sin embargo se hizo necesario entrevistar a Hernando Bernal quien además de ser programador radial es docente universitario de historia del Jazz, él sin ser músico tiene amplio conocimiento en Jazz. También se realizaron entrevistas a German Herrera y Rodolfo Acosta quienes son docentes de la ASAB y conocen a profundidad las temáticas que se abordan en este trabajo.

Otra etapa que conforma la realización de este trabajo es el análisis concreto de partituras y grabación original. Dicho análisis incluye aspectos teóricos propios de la tradición académica como: análisis armónico, análisis melódico y análisis formal, sin embargo gracias al aporte bibliográfico y las conclusiones que se obtuvieron de las entrevistas se dio el enfoque necesario para que dicho análisis teórico arrojara conclusiones en orden a aclarar los cuestionamientos iniciales que dieron origen a este trabajo.

Luego de haber hecho un sondeo general en algunas bibliotecas locales e internet no se conoce algún análisis, trabajo o documento que busque características del Jazz y la música académica occidental en una obra por lo tanto el aporte de este trabajo hace es facilitar un material de consulta para todos los estudiantes que deseen tener un acercamiento no solo al análisis de repertorio o alguna obra de Claude Bolling sino que también se convierte en un posible camino hacia el análisis musical de la interacción entre música jazz y música "clásica". En segundo lugar este proyecto servirá como medio de difusión de la obra de Claude Bolling y constituye por tanto la ampliación del repertorio guitarrístico y de tríos de jazz en Bogotá. En cuanto a la investigación musical, este trabajo representa un aporte en el análisis musical porque consigue trazar un camino y unas pautas a la hora de abordar un repertorio que combine el jazz y la música clásica.

El aporte que este trabajo hace a nivel personal en primera instancia se ve representado en el aprendizaje de una manera de entender el análisis musical que será de gran importancia para abordar cualquier otra obra o música en el futuro. En segundo lugar, este análisis tendrá una repercusión positiva en la interpretación instrumental del mismo concierto que se estudia ya que ampliará el conocimiento estilístico para la posible interpretación de la obra tanto de la guitarra como en conjunto como grupo de cámara. También, es importante resaltar que el montaje y ensamble musical de la obra se convierte en experiencia musical que representa un bagaje que influenciará la formación de la integralidad como músico.

En este trabajo se encontrará en primera instancia un referente teórico con respecto al contexto del trabajo. Se hablará acerca de el concierto, la tercera corriente del Jazz, la obra musical de Claude Bolling y las características generales expresado en términos y definiciones que aclararán al lector nociones que encontrará en el análisis musical, que lo guiarán a través de el y permitirá unificar terminología para llegar a las conclusiones. En segunda instancia se encontrará el análisis musical de los seis movimientos que son: *Hispanic Dance*, *Mexicaine*, *Invention*, *Serenade*, *Rhapsodic* y *Africaine*. Cada movimiento presenta una estructura en la que se encuentra un cuadro con aspectos formales y en seguida una explicación con graficas y textos de acuerdo que da cuenta paso a paso de ciertas características que se quieren resaltar para que luego sea evidente en las conclusiones el porque y para que de dichas características citadas. Por ultimo se encontrarán las conclusiones y conclusión de resultados a los que el trabajo ha llegado.

MARCO TEORICO

EL CONCIERTO PARA SOLISTA.

En la época del barroco se desarrolló una forma musical que logró establecer específicamente el dialogo musical entre los instrumentos y la orquesta. Se define como: "composición dividida en varios tiempos y concebida para el lucimiento de uno o más instrumentos solistas con los cuales colabora una orquesta. El empleo de la palabra concierto, para indicar una obra así, parece apoyarse en la actuación concertada que se establece entre el solista, o solistas, y la orquesta." (Zamacois Joaquín. 1960. Pg. 206 y 207)

El primer compositor que creo obras denominadas *concierto* fue Arcangelo Corelli (1653-1713). Corelli fue el creador del denominado *concierto grosso* que era una obra escrita para orquesta e instrumentos de cuerda de arco, en ella se diferenciaban dos grupos de interpretes: primero los *concertinios* concertinos y el segundo, el *grosso* o *ripieno*, que constituía el "relleno" o la suma de la masa orquestal. Respecto a su forma "resultaba poco definida, y oscilaba entre la fuga y la suite." (Zamacois Joaquín. 1960. Pg. 207)

Poco a poco el concierto fue madurando hasta que llegó a tener una estructura propia, aunque influenciada por la *fuga* y la *suite*. Se concebía para grupo de concertinos y orquesta pero también para un *solista* y orquesta. Fue conformado por tres tiempos, el primero y el último eran por lo general de carácter vivo o tempo rápido y el segundo de tempo lento, a veces el segundo movimiento terminaba en semicadencia y encadenaba con la cadencia del tercero.

Mozart por su parte, adaptó al concierto la forma sonata y con ciertas características logro conseguir que los temas principales pudieran pasar por el solista y la orquesta aunque los movimientos siguieron siendo los mismos. Una característica importante de incluir la sonata dentro del concierto fue el considerar una doble exposición, al principio se le asignaba la primera exposición a la orquesta y la segunda al solista, pero con el tiempo esto fue reconsiderado. Lo que se hizo fue no incluir los elementos de la primera exposición dentro de la segunda o viceversa, o por lo menos no presentarlos de manera exacta sino variada.

El concierto era un escenario donde el interprete podía hacer gala del virtuosismo instrumental, por eso desde su concepción fue planeado para propiciar momentos donde los solistas se puedan lucir tanto en sus habilidades técnicas como interpretativas. Es por eso que en muchos conciertos existen pasajes donde se dan grandes despliegues de acrobacias instrumentales y de esa manera se distinguen de la sonata y la sinfonía. La interacción entre orquesta y solista puede variar dependiendo el compositor y la época, en algunos casos la orquesta se limita a acompañar y apoyar el discurso musical del solista, en otras ocasiones, como en el concierto moderno, hay un juego sinfónico entre la orquesta y el solista.

Existe un momento dentro del concierto llamado *candenza* en el que es muy importante el aspecto virtuoso, la *candenza* es "un solo absoluto que se ejecuta en el primer tiempo- y a veces también en el último-. Lo prepara y remata adecuadamente la orquesta; pero durante el mismo ésta permanece en silencio, expresado convencionalmente en la escritura por un simple calderón sobre una pausa, acompañada de la indicación "candenza", como advertencia de que la pausa debe prolongarse todo el tiempo que dure aquella." (Zamacois Joaquín. 1960. Pg. 212). En la génesis del concierto, la *candenza* no era escrita por el compositor, sino que se dejaba a la libertad del solista quien podía hacer gala de su virtuosismo de la manera que él creía más apropiada para el momento, pero eso solo duro hasta el siglo XIX donde Beethoven compuso las *candenzas* de algunos de sus conciertos. Los compositores románticos renunciaron a veces a ellas o la escribieron acompañada de la orquesta.

Como vimos en los orígenes del concierto, este fue concebido para orquesta y grupo de concertinos, luego se hizo popular el concierto para orquesta y solista, pero cabe mencionar que existen conciertos doble y triple

concierto que son obras para dos instrumentos solistas y orquesta o tres instrumentos y orquesta respectivamente.

LA TERCERA CORRIENTE DEL JAZZ

A finales de los años 50, aparece en escena una práctica que intenta unir las corrientes llamadas *Mainstream*, es decir: la música clásica y el jazz. A este nuevo movimiento se le llama *third stream* o la tercera corriente, los músicos de música culta occidental, como lo dice Barry Kernfeld (1988) "... podían aprender mucho de la vitalidad rítmica y el swing del jazz, mientras que los músicos de jazz podían encontrar nuevos caminos de desarrollo en las grandes formas y sistemas tonales complejos de la música clásica". Para la época se podría decir que la tercera corriente ha atravesado la historia del jazz partiendo desde el ragtime, pasando por el jazz sinfónico hasta llegar al free jazz. A lo largo de esa historia se puede ver que los músicos de cada escuela pretenden adaptar a su trabajo las características musicales de la otra.

Como antecedentes de la tercera corriente encontramos los trabajos realizados por George Gershwin (1898-1937). *Rialto Ripples* es una en la que se encuentran rasgos típicos del rag de la época con el acento rítmico cayendo sobre el tiempo débil, la melodía marcada por los tresillos cantables y la sección de "trío" clásica. En la década de los 20s como *Rhapsody In Blue*, 1924, que fue una pieza para piano y orquesta donde se mezclaban algunos elementos del jazz y la música clásica lo que tuvo como consecuencia la polémica por la combinación de sonidos "ligeros" y "serios" y también porque se cuestionaba la ausencia de improvisación dentro de las composiciones de jazz sinfónico. Después del estreno de la obra *Rhapsody in blue*, Gershwin fue fuertemente criticado por los *Jazzman*; así lo indica André Gauthier en su libro *Gershwin*: "...citamos solamente a André Hodeir: - *la Rhapsody in blue* elevada a las nubes por los snobs, aparece, a veinte años de distancia como un álbum de efectos instrumentales puesto al servicio de temas vulgares y enfáticos -, y Hugues Panassié: - un ejemplo típico de los resultados lamentables y grotescos que se obtienen cuando se aspira a dar al jazz una forma clásica. Se trata de una obra tan insulsa como pretenciosa que no posee nada de lo que caracteriza el verdadero jazz". Se debe tener en cuenta que Gershwin creía en el Jazz como la máxima expresión de la música de los Estados Unidos y por tanto buscaba su evolución tomando elementos que podían subrayar la música tradicional americana. Por lo tanto, este compositor buscaba la fusión de dos músicas sino el desarrollo y evolución de la música a la que entregó su vida. Gershwin culminaría su carrera con una ópera jazz titulada *Porgy and Bess*, 1935, que es un retrato de la vida de una comunidad negra en el sur de los Estados Unidos, y que combina la música negra representada en el jazz y el *spiritual* con los elementos sinfónicos de la música Europea. Contemporáneos a Gershwin aparecerán Igor Stravinski (1882 - 1971) con el *Ebony Concerto* de 1946, y *City of Glass* de Stan Kenton (1911 - 1979).

En los años 50, después de la muerte de Charlie Parker, en una época donde se dan las primeras manifestaciones del free jazz, los compositores, músicos clásicos y de jazz empiezan a buscar caminos de concordia entre sus géneros propios. Lo que conlleva a "ampliar los límites de su campo de acción, integrando, en sus métodos de composición e improvisación, formas y procedimientos de la tradición clásica europea (fuga, concierto grosso...) o de sus adquisiciones más recientes (atonalismo, dodecafonismo) y fórmulas orquestales hasta entonces poco empleadas en el jazz (cuarteto de cuerdas)"(Clayton, Peter y Gammond Peter, 1989, p. 1191).

Como principales iniciadores de la *Third Stream* son reconocidos Gunther Schuller (1925) y John Lewis (1920 - 2001). Clayton, Peter y Gammond Peter, (1989) señalan que Schuller fue el teórico principal, tanto que fundó un departamento en el New England conservatory de Boston llamado "Third Stream", pero que quien fue el encargado, Ran Blake (1935), amplió la noción de la tercera corriente a toda mezcla del jazz con otras músicas étnicas o de tradición popular. En principio Schuller buscaba "... reunir la escritura serial y el atonalismo con la improvisación más libre a fin de que las características de ambas músicas se exalten mutuamente en lugar de diluirse, como era el caso de las diferentes tentativas ecuménicas que le precedieron... a continuación, se produce otro tipo de mezcla e intercambio, que pone el virtuosismo de los instrumentistas clásicos al servicio de la reconstrucción de viejas obras de jazz o de pre-jazz orquestal". (Clayton, Peter y Gammond Peter, 1989, p. 1093).

En los años 70 y 80 varios músicos del free jazz empezaron a ampliar sus recursos orquestales hasta llegar a la orquestación sinfónica, y a buscar contrastes entre la composición y la improvisación.

LA OBRA MUSICAL DE CLAUDE BOLLING.

El francés Claude Bolling es pianista, compositor, arreglista y líder de orquesta. Uno de los músicos más versátiles de Francia en la actualidad. Desde los 14 años es reconocido como un pianista prodigio del jazz, se convirtió en el líder de un pequeño grupo con quien ganó el primer lugar en las encuestas de jazz de Europa por cinco años consecutivos. Estudió armonía con Maurice Duruflé, contrapunto con André Hodeir, y agudizo su oído tras escuchar grabaciones durante incontables horas. Además cursó sus estudios en el conservatorio Nice y luego en París. Su modelo a seguir y amigo fue Duke Ellington, así como Frank Tenot escribió: "Claude Bolling posee las llaves del paraíso Ellingtoniano".

Ha escrito música original para más de dos docenas de películas y para programas de televisión, y ha sido galardonado con el *Grand Prix du Disque* en seis ocasiones. Sus últimos logros son las obras que se asocian con una nueva forma de jazz y música clásica. Para Claude Bolling no es imposible la fusión entre la música clásica y el jazz. Él pasa de uno a otro con gran maestría.

En su búsqueda compositiva, Bolling logra encontrar la relación entre la música clásica y el Jazz. Este compositor además de relacionar el Jazz y música clásica dentro del contenido musical, usa algo característico en su estilo: compone para instrumento solista y trío de Jazz. El Trío de Jazz se conforma generalmente por piano, contrabajo y batería. El mismo formato es en sí mismo propio del jazz, además, cabe mencionar que la batería está fuera de la lista de instrumentos de orquesta como también el uso del contrabajo pulsado con dedos es poco usado dentro del repertorio (a excepción de la técnica del pizzicato que utiliza los dedos de la mano derecha en vez de arco) y que además es propio de la sonoridad del bajo de Jazz.

El concierto para guitarra de Claude Bolling tiene siete movimientos, tres de ellos: *Invention*, *Serenade* y *Rhapsodie* son formas que vienen de la tradición Europea pero que el compositor fusiona con Elementos del Jazz. Por otro lado la *Hispanic Dance*, *Mexicaine* y *Africaine* son obras de otras tradiciones latinas o simplemente la manera en que el compositor quiso nombrarlas.

En la suite para violín y trío de piano Jazz, Claude Bolling crea algo muy parecido a lo hecho en el concierto para guitarra y trío de piano Jazz, con movimientos como *Romance*, *Caprice* y *Gavotte* el autor hace uso de formas de la tradición europea para verter su material musical fusionado con el Jazz, además, usa ritmos latinos formalmente establecidos como el *tango* y géneros propios de la tradición del Jazz como es el caso del *ragtime*.

EL CONCIERTO PARA GUITARRA CLASICA Y TRIO DE JAZZ

La invención: es una forma musical del barroco de corta extensión, compuesta para dos voces en donde se aplica, como es propio del barroco, el contrapunto. Las voces que juegan en esta forma tienen un comportamiento de imitación que es uno de los principios fundamentales de la polifonía, consiste en la repetición de un fragmento o motivo melódico en una o varias voces diferentes a la que inicialmente lo ha expuesto. La imitación puede darse por diferentes tipos de comportamiento como: movimiento directo, contrario, retrogrado o por aumentación o disminución.

La rapsodia: es una pieza característica del romanticismo, aunque no tiene un elemento formal establecido hace parte de las formas que se identifican por el ritmo o la manera en que presenta el contenido. En la antigüedad se le consideraba rapsodia a un fragmento de poesías épicas que recitaban los rapsodas.¹ En música esta forma *“equivale a una combinación de temas y aires de carácter diverso y sin relación entre sí, enlazados libremente, sin más norma que la de presentarlos, disponerlos y desarrollarlos de la manera que se crea más adecuada para que la composición resulte variada, brillante y de efecto. Dentro de la absoluta libertad de forma de la Rapsodia, es corriente su división en dos parte, que se enlazan, y que corresponden al tipo de movimientos lento-allegro.”* (Zamacois Joaquín. 1960. Pg. 234 y 235)

La serenata: es una forma musical del siglo XVIII que perfectamente se puede ajustar, junto con la *casación* y el *divertimento*, a la misma forma *suite*. Eran escritas para formato instrumental de pequeño ensamble preferiblemente con instrumentos de viento debido a que eran pensadas en su primera etapa para ser interpretadas al aire libre, aunque después terminaron por ser casi en su totalidad para instrumentos de cuerda. Esta forma podía estar compuesta de cinco hasta diez movimientos. En el Siglo XX los compositores ampliaron los recursos y crearon serenatas de tipo orquestal.

La *hispanic Dance*, *mexicaine* y *africaine* no son formas que se encuentren dentro de la tradición europea, más bien son movimientos libres creados por Bolling a los que él denominó con esos nombres tal vez por los aires de las regiones a los que sus nombres aluden. *Finale* es el último movimiento en el que se recogen temas y materiales de los seis movimientos anteriores.

¹un rapsoda era un recitador o pregonero ambulante que cantaba poemas homéricos u otras poesías épicas.

DIFERENCIACIÓN DE LOS ELEMENTOS MUSICALES PROPIOS DEL JAZZ Y LA MÚSICA ACADEMICA OCCIDENTAL

Para esta etapa de diferenciación es necesario hacer ciertas aclaraciones que considero pertinentes con el fin de que se logre entender las conclusiones a las que se ha llegado.

De acuerdo a la forma en que Bolling usa los materiales musicales dentro de su obra se concluye que muchas de las características que se destacan dentro de este trabajo se usaron a modo de cliché debido a que para la construcción de contenidos musicales con sonoridades jazz y de música académica se utilizaron elementos que sobresalen en cada genero y que por ser tan comunes se vuelven estereotipos.

Por otro lado, se entiende perfectamente que el Jazz es una música que viene del encuentro entre la tradición académica occidental con la cultura africana teniendo como escenario a Estados Unidos, la naturaleza del trabajo exige que las características se dividan y contrapongan. Sin embargo aunque estas características estén divididas en dos bandos no significa que no puedan ser compartidas en el uno o el otro; es el caso de la “pregunta- respuesta” que en este trabajo se encuentra como característica de lo moderno y sin embargo es análogo al concepto de “antecedente – consecuente”. Se debe entender que son elementos musicales propios de una tradición compartida pero que se dividen dada la forma en como se presentan dentro del análisis de este trabajo.

Así mismo, dentro de este análisis se tiende a asociar, adherir y contraponer ciertos elementos, sean de tipo cliché o no, a algunas características. Por ejemplo el uso de tresillos y atresillamiento se adhiere, por simpatía, al concepto de swing sabiendo que este no se limita a atresillar el ritmo ni a hacer tresillos pero que dado el contexto de este trabajo servirá como característica cliché del swing. Lo propio ocurre con la métrica binaria que se entiende no es exclusiva de la música académica occidental pero en pro de la presente clasificación se incluye dentro de esta.

Otra consideración a tener en cuenta es la clasificación bajo la cual se cobijaron ciertos elementos y características del concierto de Bolling. Dado que como resultado de este trabajo se tiene la formulación de diferencias entre el Jazz y la música académica occidental, propongo que estas clasificaciones se subdividan en *clásico* y *moderno*.

Se debe entender el termino *clásico* no como división de un periodo musical con ciertas características definidas del siglo XVIII sino el termino *clásico* como palabra usada dentro del imaginario colectivo popular que se refiere a la música académica occidental. De esta manera, cuando se menciona por ejemplo el contrapunto se habla de característica de la música clásica aunque se entiende que pertenece al periodo Barroco.

También usare el termino *moderno* y no *Jazz* para denominar ciertos elementos que si bien son usados en el Jazz, no le pertenecen exclusivamente sino que otras músicas los usan y que son diferentes en su manejo con respecto a la lógica de la música académica occidental.

CARACTERÍSTICAS GENERALES

Clásico	Moderno
Transcripción total de las partes	Improvisación
Antecedente - consecuente	Pregunta - Respuesta
Predominio de métricas binarias	Predominio de métricas compuestas y ternarias
Predominio de subdivisión binaria	Variedad en el uso de la subdivisión y agrupación de figuras como alusión al swing (Tresillos, Atresillamientos)
Uso integral de los recursos guitarrísticos / arpegiación de la triada	Predominio de la Guitarra Melódica
Variación: elemento fijo dentro de la obra y como procedimiento o tratamiento de un tema o motivo	Variación como expresión de la espontaneidad: improvisación
Concepto de <i>Exposición - desarrollo - recapitulación</i> como elemento estructural de la obra / Forma tripartita	Concepto de <i>Exposición - improvisación - recapitulación</i> como componente común de la improvisación
Repetición de motivos o secciones con cambio dinámico	Reiteración con variaciones agógicas y de rubato, entre otras
Forma concierto y suite Formas contrapuntísticas: imitación y polifonía	Formas binarias que se expanden mediante la improvisación
Bajo funcional	Bajo caminante
Presentación de contenido musical en diferentes instrumentos	Textura: melodía con acompañamiento
	Particularidad del músico ejecutante que se expresa en un sonido y fraseo único.
Uso de progresión armónica: I - IV- V - I	Uso de progresión armónica: ii - V - I

Predominio de homoritmia	Uso de textura polirítmica
	Uso de nota blues
Uso de escalas diatónicas con cromatismos	Uso de pentafonía tonal

Transcripción total de las partes

Es notable que una de las particularidades de la música académica es que todas las notas e indicaciones a interpretar se encuentran escritas. En el caso específico de Bolling, incluso las improvisaciones están transcritas aunque se sugiera que el intérprete haga la propia. Esto es un elemento muy amable para los intérpretes; en el caso del *jazz-man* le dará un pequeño espacio para la creación, y en el caso del músico para el que la improvisación no es una de sus habilidades encontrará la parte de la improvisación escrita.

Por otra parte, lo dinámico, a diferencia por ejemplo de un estándar de Jazz, se encuentra detallado. Al contar con la transcripción total el autor se asegura de tener obras con estructura completamente cerrada.

Improvisación

Aunque la improvisación también tuvo lugar en la música académica occidental, perdió vigencia con el tiempo de manera que en la actualidad las obras clásicas se miden de acuerdo a la fidelidad a la obra que se bosqueja en la estructura que el compositor tuvo la intención de expresar. Sin embargo en el Jazz la improvisación es un elemento estructural en el cual se manifiesta la espontaneidad de los intérpretes al tiempo que es la base para la composición, interpretación y arreglos.

Antecedente - consecuente / Pregunta - Respuesta

A pesar de que el antecedente - consecuente no es un elemento musical exclusivo de la tradición académica occidental, sino que inclusive se podría decir que es algo innato del ser humano en su expresión musical, lo sitúo dentro de las características de lo clásico por aparecer cronológicamente primero dentro de la música occidental y luego en el Jazz porque este toma este elemento de dicha tradición pero se denomina como pregunta - respuesta.

Predominio de métricas binarias y subdivisión binaria

Aunque el sistema binario no sea exclusivo de la música clásica se debe entender en este trabajo que este se asocia a la tradición académica en oposición a las métricas ternaria y compuesta.

Predominio de métricas compuestas y ternarias y variedad en el uso de la subdivisión y agrupación de figuras como alusión al *swing*

El *swing* es otro de los elementos estructurales del Jazz y se desarrolla a partir de la riqueza de la multiplicidad rítmica que posee la música africana que supera el elemento rítmico de la tradición académica. El *swing* al igual que otros elementos del Jazz se adquiere tocando y viviendo la cultura del Jazz y al igual que *el viaje* o *el tumbao* en otras músicas no es definible con palabras ni se puede expresar con grafía musical.

Por otro lado aunque el *swing*, en rigor, se escribe en 4/4 y ya hemos clasificado esta métrica dentro de lo clásico, las métricas ternarias y el atresillamiento se han vuelto un prototipo del jazz. Igualmente las métricas compuestas al relacionarse con la multiplicidad rítmica de la música africana también se clasifican dentro de lo moderno.

Uso integral de los recursos guitarrísticos

En *Serenade* se usan recursos de la guitarra que son semejantes al lenguaje de la guitarra clásica, específicamente por el uso de arpegiación de acordes en todas las cuerdas y el uso de escalas y arpegios diatónicos ascendentes y descendentes que sugieren el uso de la pulsación de las cuerdas con los dedos y no con el pick como en la técnica de la guitarra eléctrica. Se diferencia del comportamiento de la guitarra Jazz porque esta tiene un uso mucho más melódico o de acompañamiento con acordes mientras la guitarra clásica busca cierta independencia entre el acompañamiento y el tema melódico.

Uso de arpegiación de la triada

Aunque no sea un recurso para nada exclusivo de la música clásica, como es un elemento tan usado durante el periodo clásico y ser una técnica tan extendida en la guitarra clásica, la arpegiación de las triadas se pueden situar dentro del cuadro clásico.

Predominio de la Guitarra Melódica

Se clasifica el uso melódico de la guitarra dentro de lo moderno debido a que se hace uso de esta como componente de la *melody section* junto con el piano y porque en algunos momentos del *concierto para guitarra* de Bolling, se usan de ciertos recursos de la guitarra que abarcan muchas más posibilidades como: arpegiación, uso de melodía acompañada de acorde, rasgueos, uso de mayor extensión de la guitarra, entre otros, que la harían clasificable dentro de lo clásico.

Variación: elemento fijo dentro de la obra y como procedimiento o tratamiento de un tema o motivo / Variación como expresión de la espontaneidad / Exposición - desarrollo - recapitulación como elemento estructural / Exposición - improvisación - recapitulación como expresión de la improvisación.

Los recursos de la variación y de exponer, desarrollar y recapitular vienen de la tradición académica y es adoptada por el jazz. La diferencia radica en el momento en que se dan los recursos; se sabe que dentro de la tradición europea estos eventos ocurren dentro del momento de composición que quedan plasmados fijos en la partitura mientras que en la tradición Jazzística se dan de forma espontánea durante la improvisación aunque se entiende que cada músico hace un trabajo previo de creación de repertorio de recursos y materiales musicales a los que luego da vida durante la improvisación.

Repetición de motivos o secciones con cambio dinámico

Que una obra este escrita en su totalidad permite controlar de forma específica las dinámicas de manera que estas estén presentes siempre que se interprete la obra. Es el caso de secciones, frases o motivos que se presentan más de una vez y que en la primera aparición tienen una dinámica contrastante con la dinámica de su repetición o segunda aparición. Se concluye por lo tanto que al ser un recurso que se aprovecha dentro de la transcripción total de la obra este se clasifica dentro de lo clásico.

Forma concierto, suite y Formas contrapuntísticas: imitación y polifonía

Es evidente que estas formas establecidas se dieron en ciertos periodos de la historia de la música académica occidental. La invención es una forma imitativa que tuvo su auge en el periodo barroco, Bolling aprovecha este elemento para desarrollar un discurso musical en el que, después aparecen elementos modernos del Jazz. *Invention* es un movimiento que se caracteriza por la intervención constante de la frase principal y una frase que se varía, además de la aparición de episodios y modulaciones.

Bajo funcional y Bajo caminante

Por bajo funcional se debe entender la nota más grave que determina el nombre y la inversión del acorde y que generalmente se encuentra en las notas de la triada o cuatriada. Por otro lado el bajo caminante es un recurso musical donde se hace una base rítmica con movimientos melódicos generalmente por grado

conjunto sobre la escala del acorde en progresión y a su vez constituye un sustento armónico para el resto de la banda. Por contraposición se clasifica el bajo caminante dentro del jazz por ser elemento prototipo del swing.

Presentación de contenido musical en diferentes instrumentos y textura de melodía con acompañamiento

La presentación de contenidos musicales en diferentes instrumentos ha sido un recurso orquestal altamente difundido en la música clásica. Por otro lado, aunque la textura de melodía con acompañamiento no sea exclusiva de la música moderna, se ha generalizado la división del combo de Jazz en dos secciones *Rhythm section* y *Melody section*.

Particularidad del músico ejecutante que se expresa en un sonido y fraseo único

Esta es una de las particularidades del Jazz: la sonoridad y el fraseo de cada intérprete. En la música clásica se hace culto y fidelidad al estilo según el ideal de cada músico de manera que el intérprete está supeditado a la obra y lo que resalta es esta misma o el compositor mientras que en el Jazz el intérprete está en el primer lugar y la obra está subordinada a su interpretación. Para esto se requiere que cada músico adquiera una personalidad que le da una singularidad que se expresa en el sonido y el fraseo.

Uso de progresión armónica: I – IV- V - I y ii – V – I

Por contraposición se clasifica dentro de lo clásico a la progresión armónica en donde la subdominante es el cuarto grado ya que esta progresión predomina en la armonía funcional de la música occidental. Por otro lado el uso del segundo grado como subdominante en progresión de acordes conocido como el *Two Five One progression* es una característica bien extendida y generalizada del Jazz.

La homoritmia, la poliritmia y armonía sincopada

Aunque la poliritmia no sea un suceso exclusivo de la música moderna ya que también se da un gran desarrollo en la música occidental, esta se clasifica dentro de lo moderno dada la importancia y riqueza en la multiplicidad rítmica africana de donde el Jazz bebe para producir el *swing*; esta poliritmia a su vez se ve expresada en la forma como se desplazan los tiempos fuertes en el acompañamiento armónico. Opuesto a esto, la rítmica más sencilla y estable se clasificara entonces dentro de lo clásico.

Uso de escalas diatónicas y la pentafonía

Al igual que en la poliritmia, la pentafonía se clasifica dentro de lo moderno ya que es la escalística predominante en la música africana que se expresa en los cantos negros y el blues que preceden al Jazz. Por otro lado, aunque la armonía y escalística diatónica haya sido adoptada por el Jazz y la música moderna está ampliamente extendido el uso del diatonismo en la música occidental.

ANÁLISIS MUSICAL

HISPANIC DANCE

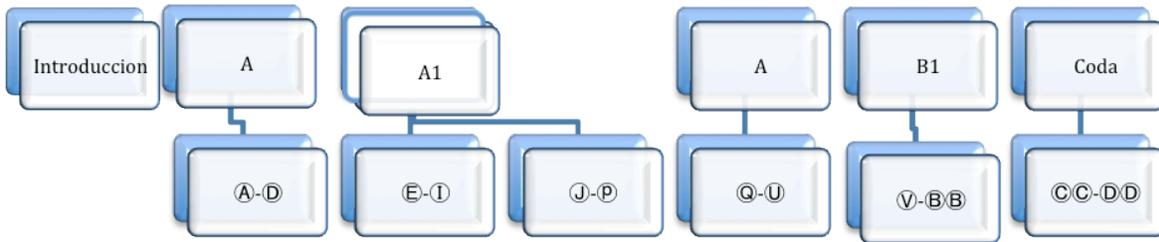


Figura 1

Este movimiento está caracterizado por tener una métrica de compas de 10/8. Debido a la estructuración y sus acentuaciones, en este movimiento encontramos un elemento que denominamos *Riff* cuya duración es de un compás, y su función es rítmica y armónica. A su vez, y como consecuencia del *riff*, se deriva el *riff-ostinato*.

Riff:

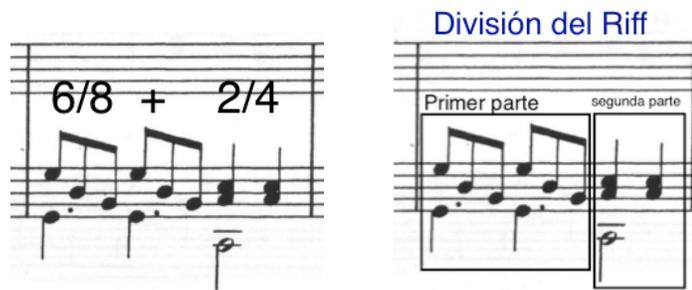


Figura 2 Riff

Se divide en dos partes: la primera con una subdivisión ternaria en dos pulsos de negra con puntillo conformados así: la voz superior es de 3 corcheas con puntillo contra el bajo de negra con puntillo en cada pulso, estos dos pulsos se pueden medir en 6/8. su característica es la arpegiación descendente de la triada (en este caso Sol), empezando en la primera corchea con la octava luego la quinta y en seguida la tercera al tiempo que la voz grave hace dos negras con puntillo en la nota fundamental.

La segunda parte está formada por dos pulsos de negra: la voz superior tiene dos negras contra una blanca en el bajo. A diferencia de la primera parte, la triada se presenta de forma acórdica (en este caso Do). En la voz superior se forma el acorde con el primer y tercer grado de la triada mientras la voz grave es la fundamental.

El *riff* inicialmente tiene un comportamiento plagal sin embargo varía a lo largo de todo el movimiento. De este *riff* deviene el motivo que se presenta en la primera parte en la guitarra.

Introducción riff-ostinato

Ocupa los diez primeros compases del movimiento (sin letra guía en la partitura), está formada por la unión de varios *Riff* que constituyen el *riff-ostinato* de Hispanic Dance.

Denomino *riff* al elemento ritmo-armónico que coloca al oyente dentro de una base rítmica, una estructura de compas, un tempo determinado y una intensidad. Al repetirlo se convierte en un elemento particularmente reconocible a lo largo de todo el movimiento. Además de lo anterior, el *riff-ostinato* se convierte en una base durante las partes donde hay una intensidad melódica. Esta formado por la sucesión de varios *riff* homogéneos y que sin tener un rol melódico constituye un elemento que conduce hacia el contenido musical central.

La introducción se divide en dos partes iguales, cada parte de dos frases.

The image shows a musical score for piano, labeled "PIANO". It consists of two systems of music. The first system is marked with a tempo of 10/8 and a metronome marking of 46. It contains two phrases: "Primera Frase" and "Segunda Frase". The second system continues the musical material. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

Figura 3 Riff ostinato

La primer frase esta construida por tres *riff* seguidos uno de otro. La segunda frase se compone por dos *riff* variados. En este caso la variación consiste en invertir las voces, es decir; pasar la arpegiación, que originalmente estaba en la voz superior, a la voz inferior en la primer parte del *riff* bajándolo una octava y conservar la fundamental en la voz superior, pero en este caso variado en cuanto a duración, figuración y altura, por consiguiente en la voz superior queda la nota sol una octava arriba del original con figura de blanca con puntillo ligada a una blanca. La segunda parte de *riff* variado tiene en el bajo dos negras en la fundamental a una octava por debajo del original pero sin la tercera del acorde.

Parte A - secciones "A - D"

Se caracteriza por conservar el *riff*, el *riff-ostinato* y terminar resaltando el quinto grado armónico. Esta parte se repite.

La parte A se puede dividir en cuatro grandes frases, cada frase se subdivide en dos semifrases:

Primer Frase – sección ④

Primer semifrase

Se caracteriza por usar el *Riff-ostinato* en el piano acompañando el tema que presenta la guitarra. En este caso se usan los tres primeros compases del *Riff-ostinato* que acompañan el tema de la guitarra y los siguientes tres compases de la guitarra es la imitación del tema como respuesta en el piano.

El tema, que protagoniza la guitarra, es una variación del *Riff*. En la primer parte del *Riff* la guitarra arpeggia el 6/8 en corcheas empezando en la fundamental, luego el quinto grado y en seguida el tercero. La segunda parte (del *Riff*) el 2/4 se hace intervalica en figuración de corcheas con intervalos de sexta, todo sobre el acorde de C, la primer y tercer corchea están en E y la segunda y cuarta corchea en G.



Figura 4

Sin embargo la segunda parte del *Riff* es a la vez un elemento de continuidad entre la arpegiación en sol, es decir dos notas que se repiten en intervalos como notas de paso.

El tema en la guitarra es descendente mediante arpeggios, el segundo compas de la sección ④ empieza con arpeggio de G desde el quinto grado y el intervalo de sexta en C desde primer grado. En el siguiente compas el arpeggio de G comienza en el tercer grado y el intervalo de sexta en C desde el sexto grado. Esta primer frase termina en G que ocupa tres compases.

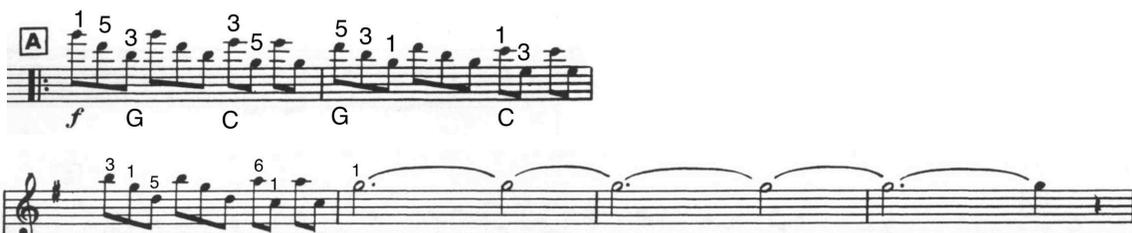


Figura 5

Segunda semifrase

Figure 6 is a musical score for guitar and piano. It consists of three systems. The first system shows a guitar part starting with a forte (*f*) dynamic, marked 'Primer Frase'. The second system shows a piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a guitar part marked 'Segunda Frase' with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The guitar part includes fingering numbers: 5 3 1, 4 1, 3 2 1, 4 1, 4 2 1, and 5 2.

Figura 6

Es la imitación en el piano del tema de la guitarra pero una octava abajo en la mano derecha con acompañamiento del *Riff-ostinato* en la mano izquierda.

Segunda frase - sección ©

Primer semifrase.

Es idéntica a la primer semifrase de la primer frase excepto al final en el acorde Do en que vuelve a hacer el intervalo de sexta descendente Do - Mi porque melódicamente conduce hacia Re.

Figure 7 is a musical score for guitar and piano. It consists of two systems. The first system shows a guitar part with a section marked 'Identico' (identical) and a section marked 'Variacion' (variation). The piano accompaniment is marked *p*. The second system shows a guitar part with a section marked *mf* and a section marked *p*. The piano accompaniment is marked *mf*. The guitar part includes fingering numbers: 5 3 2, 4 1.

Figura 7

Segunda semifrase

Conserva la estructura del *Riff-ostinato* pero cambia la función armónica. En la primer parte del *riff* se encuentra en el quinto grado armónico (D) y la segunda parte en el segundo grado armónico (Am). Al final de la segunda semifrase hay una variación en el modulo armónico: el ultimo pulso de la segunda parte del *riff* presenta D en vez de Am como dominante de G para ir a la tercer frase en G.

The image shows a musical score for the second phrase. It consists of three staves: a vocal line at the top and two piano accompaniment staves below. The key signature has one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with a fermata over the first measure and a circled 'C' at the end. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes. Chords are labeled in red: D, Am, D, Am, and D. A green box highlights the final measure of the piano accompaniment, which contains a D chord.

Figura 8

Tercera Frase – Sección ©

Esta frase es idéntica a la primer Frase.

Cuarta Frase – sección ©

Primer semifrase

A diferencia de las otras semifrases, esta tiene una duración de cuatro compases. Además su comportamiento es ascendente. La función armónica que usa en los dos primeros compases es el bVI, y en la segunda parte de cada *riff* en los dos primeros compases usa acordes en Fa como notas de paso y luego en los dos últimos compases de la primer semifrase (compas 3 y 4), el giro armónico vuelve a estar sobre Re igual que en la segunda frase.

The image shows a musical score for the first phrase, labeled 'Primer semifrase'. It consists of three staves: a vocal line at the top and two piano accompaniment staves below. The key signature has one sharp (F#). The vocal line starts with a circled 'D' and features an ascending melodic line. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes. Chords are labeled in red: Eb, F, Eb, F, D, and Am. A green box highlights the first two measures of the piano accompaniment, which contain Eb and F chords.

Figura 9

Segunda semifrase

Conserva el mismo riff-*ostinato* pero tiene un comportamiento mas melódico en la mano derecha que se mueve dentro del arpeggio de Re y Do.

Figura 10

El movimiento de la guitarra es duplicado una octava abajo por el piano.

Parte B - Secciones ② - ①

En esta parte hay un cambio de temática, la guitarra tiene un rol melódico que contrasta con su comportamiento de la parte A, desaparece por un momento el riff-*ostinato*, aparecen algunos cambios métricos y toda esta parte se encuentra girando en torno a Re. Parece mas adecuado para la lectura de la rítmica pensar en la agrupación de 5/4.

La parte B se divide en cuatro frases.

- 1 frase: sección ②
- 2 frase: sección ②
- 3 frase: sección ②
- 4 Frase secciones ② e ①

Primera frase - Sección ②

Figura 11

Es una sección de cuatro compases en la que los compases 3 y 4 son idénticos que 1 y 2 respectivamente, salvo la guitarra que en los dos últimos compases hace a una octava abajo lo mismo que en los dos primeros compases. Suponiendo una métrica de compas de 5/4 para una fácil lectura donde el ritmo armónico se encuentra dividido en dos momentos, el primero ocupa los tres primeros pulsos (3/4) y el segundo los dos últimos pulsos (2/4). la guitarra presenta un motivo que se transporta descendiendo diatónicamente. comenzando en el primer grado melódico de Sol en negra con puntillo, pasando por el quinto grado en una corchea como nota de paso y luego el sexto grado (Mi) con una figura de negra que conduce a una corchea en tercer grado de Rem7 que desciende en corcheas hacia el segundo, primer y séptimo grado. El siguiente compas repite la misma figuración rítmica pero transportado diatónicamente es decir: comienza en quinto grado melódico de G en negra con puntillo, luego desciende una cuarta hacia el primer grado en una corchea como nota de paso y luego al segundo grado con una figura de negra que conduce a una corchea en quinto grado de MibMaj7 que desciende en corcheas hacia el cuarto, tercer y segundo grado. Luego en los compases 3 y 4 se repite lo mismo que en los primeros dos pero una octava abajo, excepto por los últimos pulsos del cuarto compas en los que no desciende por corcheas sino que repite el intervalo de segunda Sib - Do. Al mismo tiempo el piano, que no tiene elementos del *riff*, acompaña armónicamente a la guitarra. Básicamente empieza con un silencio de negra, luego la mano izquierda toca la fundamental del acorde en dos octavas en el segundo pulso en figura de corchea, luego hace otro silencio de negra y en seguida en blancas el acorde correspondiente: primer y tercer compas Rem7, segundo y cuarto compas Mibmaj7.

Segunda frase - Sección ©

Figura 12

Sección donde el piano responde melódicamente a la primer frase de la guitarra siempre en el ámbito de Re. Esta sección contrasta con las demás porque usa cambios de compas, rompiendo el discurso en 10/8 hasta entonces presentado.

Tiene cinco compases, cuatro compases en 6/8 divididos por la mitad por un compas de 4/8.

El comportamiento de la voz superior es melódico ascendente por grado conjunto. Básicamente la melodía se detiene en las notas del acorde de Re9 en el primer pulso de cada compas en 6/8 y en el segundo pulso utiliza corcheas como notas de paso y de bordado. La mano izquierda solo toca Re y La para resaltar el ámbito armónico.

Tercer frase: sección ©

Igual a la segunda frase.

Cuarta Frase: secciones ⑩ - ⑪

El piano en las dos secciones hace lo mismo, es decir, bordar armónicamente el D usando el *riff-ostinato* y por lo tanto el *riff* en un juego de pregunta-respuesta con la guitarra, en donde el piano “pregunta” en tres compases y la guitarra “responde” en dos compases.

Sección ⑩

La guitarra responde con rasgueo conservando el modelo rítmico del riff, haciendo un movimiento ascendente y descendente de Re usando como acordes de paso Do con bajo en Re.

Sección ⑪

La guitarra responde melódicamente usando la escala de Re por grado conjunto como pequeño puente que vuelve a conducir a Sol en la sección “J”.

The musical score for Figure 13 is presented in three systems. The first system shows the piano part with a melodic line and the guitar part with a rhythmic riff. The second system shows the piano part with a harmonic accompaniment and the guitar part with a rhythmic accompaniment. The third system shows the piano part with a melodic line and the guitar part with a rhythmic accompaniment. The score is in the key of D major and 4/4 time. The piano part is marked with a 'P' and the guitar part with a 'G'. The score includes a 'Pregunta' section (3 measures), a 'Respuesta' section (2 measures), and a 'Respuesta melódica' section (2 measures). The guitar part in the 'Respuesta' section includes the following chords: D, C/D, D, C/D, D, C/D, D, Am, D. The score is marked with a 'H' in the first measure of the piano part.

Figura 13

Parte A1 - secciones ㉓ – ㉔

Esta parte esta dividida en dos partes

1 parte: secciones ㉓ – ㉔

2 parte: secciones ㉕ y ㉖

Primer parte: esta dividida en cinco secciones

Es preciso decir que a pesar de ser un concierto para guitarra en las improvisaciones de las secciones de blues no hay intervención de la guitarra y por tanto no hay improvisación.

Sección ㉕

la parte de la guitarra es exactamente igual que la sección ㉑ aunque el piano cambia su comportamiento marcando la primer corchea del primer, segundo y tercer pulso del *riff* del compas con acorde.

En los siguientes dos compases hay un cambio métrico a 4/4 con modulación rítmica en donde entra una improvisación de blues en el piano acompañado por el bajo caminante con una armonía de Sol7 en el primer compas y Do7 en el segundo.

The musical score for Section ㉕ is presented in three systems. The first system shows a piano part with a *f* dynamic marking and a guitar part with chords G and C. The second system is a blank staff. The third system is titled "Blues Impro." and is in 4/4 time. It features a piano part with a *mf* dynamic, a bass line, and guitar accompaniment with chords G7 and C7. The piano part includes triplet markings and fingerings (1, 2, 3, 4, 3, 2, 1).

Figura 14

Secciones ㉕ – ㉖

Son secciones que tienen el mismo comportamiento de la sección ㉕, es decir es igual a la parte A pero con irrupciones de dos compases de blues en cada sección.

Sección ⑩

Es la última sección de improvisación de blues y la más larga, aunque estrictamente no se desarrolla el blues se hace un saludo a su estructura. La armonía es así: Sol7 en los cuatro primeros compases de ⑩, Mib7 en los dos compases siguientes, Sol7 en los dos siguientes seguido de un compás de Do7 y uno de Re7 para ir a la sección ⑪.

Segunda parte: secciones ⑩ y ⑪

The image shows a musical score for two systems. The first system is labeled "P Double T° (♩ = ♩)" and consists of a piano part and a guitar part. The piano part has a bass line with chords G7, D♭7, G7, and D♭7 indicated below it. The guitar part has a melody line. The second system continues the piano part with a bass line and a guitar part. The piano part has a bass line with a fermata over the final note. The guitar part has a melody line.

Figura 15

Esta sección se caracteriza por ser un puente para volver a re-exponer a da capo. En contraste con la sección que se desarrolla en blues, esta sección es mucho más pausada, con la intervención de la guitarra y diálogos alternados entre piano y guitarra. Al final el diálogo entre guitarra y piano se da en una armonía entre dos acordes de dominante: Sol7 y Re7 respectivamente.

En la sección "P" el cambio de métrica rompe intencionalmente el acentuamiento y la disminución rítmica se usa como agente que añade cada vez más tensión para volver al tema inicial.

Parte a: re exposición sin repeticiones

SECCIONES ㉑ - ㉒

Después de la tercera parte se vuelve a da capo. La re-exposición es exactamente igual a la parte A inicial con la excepción de que no se repite en su totalidad.

PARTE B1 - SECCIONES ㉓ - ㉔

Las secciones ㉓ - ㉔ son iguales a las secciones ㉑ - ㉒ de la parte B.

Esta sección se caracteriza por tomar el comportamiento rítmico de rasgueo de la guitarra variándolo y ampliándolo en las secciones ㉕ a ㉔㉔ siempre resaltando armónicamente a Re.

En la sección ㉕ la respuesta de la guitarra en el cuarto y quinto compas, al contrario de la parte B en donde hace una escala ascendente, la guitarra vuelve a rasguear igual a los dos últimos compases de la sección ㉓ que conecta con las secciones ㉑㉑ y ㉔㉔

En estas dos secciones se prepara el aumento de movimiento y densidad rítmica con una intervención de doble cuerda por terceras en la guitarra sobre Re en una dirección ascendente- descendente que desemboca en la coda.

The image displays a musical score for guitar and piano. It is divided into three main sections, each with a guitar part on a single staff and a piano accompaniment on two staves. Section ㉕ (top) features a guitar part with a long note followed by a rhythmic pattern, and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. Section ㉑㉑ (middle) is marked with a blue box and the text "Intervención de doble cuerda por terceras" in blue. The guitar part shows a series of chords, and the piano accompaniment includes dynamic markings *p* and *mp*. Section ㉔㉔ (bottom) shows the guitar part with a similar rhythmic pattern to section ㉕, and the piano accompaniment with dynamic markings *mf* and *f*.

Figura 16

CODA - secciones ©©- ©©

Los elementos de la coda vienen de esa figura rítmica de rasgueo en la guitarra de la parte B. Sin embargo esos elementos se presentan con variaciones. La métrica tiene esa conexión e intercambio entre el 6/8 y el $\frac{3}{4}$. La coda esta todo el tiempo en Re. El tutti genera el efecto tensionante que apoya la rítmica convirtiéndolo en una coda muy enérgica.

Básicamente todo esta en Re sin embargo las notas de paso son armonizadas siempre con el acorde Do con bajo en Re.

La voz mas aguda esta armonizada tanto en el piano como en la guitarra. En la guitarra la voz superior va desde el Fa hasta el Re y se devuelve, el piano apoya homorítmicamente la guitarra y la voz superior va desde un Re hasta un Si.

Características generales de *Hispanic dance*

CLASICO	MODERNO
Totalidad de las partes escritas	Predominio de métricas compuestas y ternarias
Antecedente - Consecuente	Uso de riff
Uso de arpegiación de la triada	Blues
Presentación del tema en diferentes instrumentos	Armonía Sincopada
Forma tripartita	Improvisación
Uso del tutti	Lenguaje melódico de la guitarra

Figura 17

MEXICAINE

Mexicaine es un movimiento contrastante con respecto al primero. A diferencia de *hispanic dance*, que tenía una temática principalmente rítmica, este movimiento presenta una temática melódica. Esta pieza está escrita en Rem con armonía modal que tiene básicamente dos partes, y en cada una de ellas se encuentra una parte de swing.

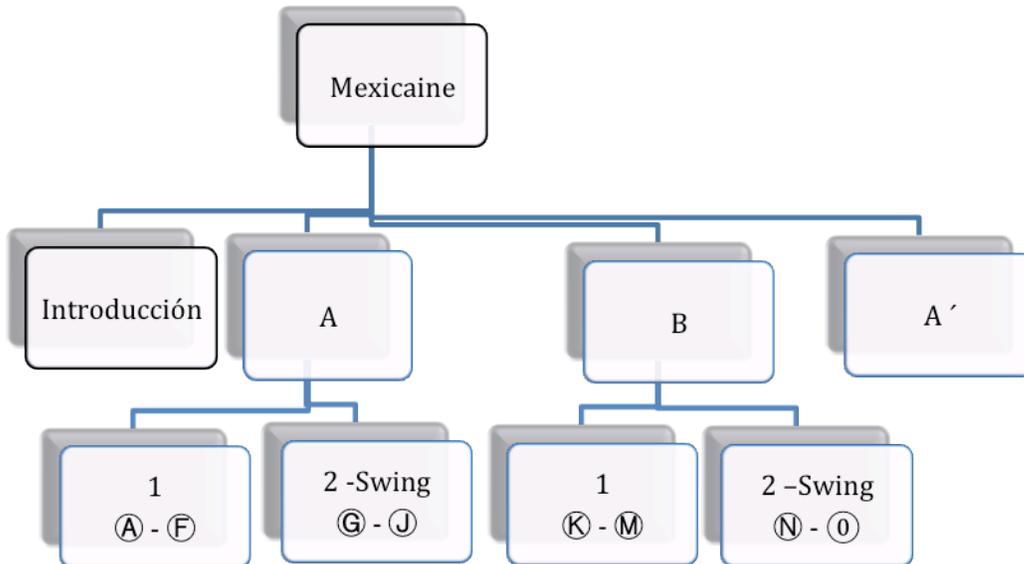


Figura 18

Introducción



Figura 19 Agrupación rítmica de *Mexicaine*



Figura 20 ritmo armónico y armonía de introducción en *Mexicaine*

Primero aparecen cuatro compases de intervención del piano. En primera instancia su finalidad es presentar la métrica del compas que es de 5/8 y que en principio se agruparía en dos pulsos, el primero de negra y el segundo de negra con puntillo. El segundo propósito es poner el background armónico en contexto de toda la obra con dos acordes inestables sobre Sib, parece ser que melódicamente el Si becuadro descansa sobre el Sib, sin embargo armónicamente Rem6 se siente mas tensionante que Remb6 que a su vez tiene doble cifra, esto es Remb6 o Lasus4b9.

El ritmo armónico es de acorde por compas en donde en el primer pulso aparece la fundamental en la mano izquierda y en el segundo pulso, el acorde en la mano izquierda.

La aparición de la agregación en la voz superior es un elemento característico de *Mexicaine*.

Primera parte - a

Sección 1 : (A) - (F)

La melodía que aparece en la guitarra por primera vez es la principal del movimiento que luego aparece en el piano, en la segunda parte se muestra transportada y con variaciones ritmicas y que mas adelante será retomada en el ultimo movimiento.

Es una melodía ornamentada, formada por 4 frases y un eco que se mueve poco, esta melodía se mueve por grado conjunto y se detiene en los grados de la triada con figuras largas.

Figura 21 Letras @ y @: notas estructurales y armonía

En la figura 21 encontramos, señalados con un asterisco verde en la parte superior, los grados melódicos estructurales. Como podemos ver, en Rem los grados melódicos estructurales son 5º y 7º y en Do, Si \flat y Lam es el 3º. Es importante señalar que el comportamiento armónico de este movimiento siempre es Im - \flat VII - \flat VI - Vm.

Parece ser que la distinción de la letra @ es a modo de resaltar la importancia estructural del tresillo característico del jazz o lo moderno.

ECO DEL MOTIVO MELODICO

MELODIA EN EL PIANO

VARIACION RITMICA DEL MOTIVO MELODICO

Figura 22 Letras © y ①

En las letras © y ① el piano vuelve a presentar el mismo tema melódico duplicado a la octava con algunas variaciones rítmicas. mientras la guitarra hace una contra melodía duplicada a la octava en corcheas que borda siempre un grado de la triada respectiva de manera que las notas que bordan esos grados se convierten en tensiones por su reincidencia figura 23.

Bordaduras en Rem

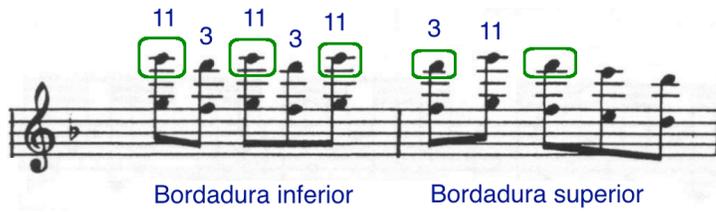


Figura 23

Bordaduras en Do



Figura 24

Bordaduras en Sib



Figura 25

Bordaduras en Lam

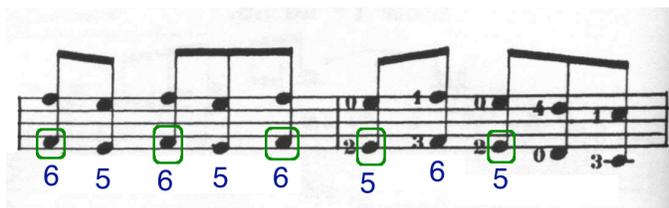


Figura 26

E Elemento:
["grados tensión-Relajación"]

Dm6 B \flat Ma7 Dm6 Dm \flat 6

p

Dm6 Dm \flat 6

Figura 27 letra ©

- Denomino “elemento: grados tensión relajación” al recurso que usa el compositor en todo el movimiento con esos movimientos cromáticos en donde aunque el acorde no sea funcionalmente dominante, se percibe la intención de tensión-relajación.
- Un aspecto importante, es que al comienzo de la obra el Si \flat se interpreta como una tensión \flat 6 de Rem, sin embargo en © el compositor empieza a cambiar la disposición del acorde convirtiéndolo en el \flat VI $^{\circ}$.
- Otro aspecto importante es el rol armónico de la guitarra en © que se da en forma de arpeggios descendente que tiene una intención dinámica de generar tensión hacia © que se convierte en un puente que conduce al swing.



Figura 28 Motivo rítmico para uso variado (MRUV)

El motivo rítmico para uso variado (en adelante MRUV) es de un compas, funciona como elemento de motivo melódico, como bajo en donde aparece la triada, como puente entre secciones. Además se presenta con variaciones en compas binario en el Swing como melodía y como bajo caminante.

Letra ©

The musical score is divided into four systems. The first system shows a guitar-like melody in the treble clef with a box labeled 'F' and a chord of Fm13 in the piano accompaniment. The second system consists of two measures, each with a guitar-like melody and piano accompaniment. The chords are Gb#9, Fm add13, and Gb#9 add13. The third system also consists of two measures with guitar-like melody and piano accompaniment. The chords are Gm add13, Eb Ma7, and Gm add13. The fourth system shows a guitar-like melody and piano accompaniment with the chord Eb Ma7 and a 'Bass' line in the bass clef. The time signature is 4/4.

Figura 29 Letra ©

- En © al igual que en todo el movimiento, es característico el uso de las tensiones para construir una continuidad melódica cromática; al principio del movimiento se da de forma descendente de Si a Si \flat . En este caso vemos en la guitarra el mismo recurso pero en ascenso cromático desde Do hasta Mi \flat en bloques de dos compases con repetición de cada bloque. En el primer bloque se da entre el quinto grado de los dos acordes (Fam y Sol \flat), y en el segundo bloque del quinto grado de Solm al primer grado de Mi \flat .
- El piano ya no acentúa los dos pulsos de 5/8 sino que usa un acorde por compas como acompañamiento en la mano derecha.
- La construcción de la estructura armónica esta repartida entre piano y guitarra: el piano construye la triada o cuatriada del acorde mientras que la guitarra las tensiones.

Sección 2 - Swing

letras © y ®

- La denomino segunda sección por tener un cambio temático, específicamente el cambio de métrica para el swing.
- El piano tiene una sección de improvisación que corresponde a toda la letra © con la armonía inicial de seis compases en Rem, y luego descender a Do, Si \flat y Lam con dos compases cada uno.
- Al tiempo la guitarra tiene un rol melódico que hace con un contra melodía principalmente trídica, resaltando por tanto los grados de la triada y también algunas tensiones como la séptima y novena.
- En ® resalta mucho la tensión que se genera por las disminución rítmica de la mano derecha del piano haciendo un ostinato de fusas, la mano izquierda con negras por pulso y la guitarra haciendo agrupaciones de tresillo y quintillo. Esa tensión resuelve a ① y ②.
- En esta sección el bajo usa el MRUV como bajo caminante.

Las letras ① y ② se caracterizan por ser una secuencia melódica que se usa para hacer modulación hacia el quinto grado menor e ir a la segunda parte del movimiento.

Segunda parte - B

Sección 1 - ® - ①

Letra ® y ①

Se caracteriza por presentar el tema melódico en Lam pero con variaciones rítmicas, en este caso la variación consiste en expresar los valores rítmicos de la melodía en corcheas. La melodía es apoyada por la mano derecha del piano octavada y acompañada por la mano izquierda y el bajo que apoya rítmicamente ciertos puntos melódicos pero también interviene como una contramelodía que contesta al tema principal en los puntos donde esta no se mueve.

Sección 2 – swing

Letras ④ y ⑤

El swing vuelve a presentar el tema melódico en la tonalidad original. Al igual que la primera parte, la segunda parte tiene una sección de swing rápido donde se re-expone el tema melódico pero en forma de variación en 4/4 donde mas o menos hay una equivalencia de compases de 2 a 1, es decir el contenido del tema melódico de dos compases de 5/8 cabe en un compas de 4/4.

La guitarra se mueve en semicorcheas por grado conjunto bordando el acorde correspondiente mientras el bajo se mueve en bajo caminante y la batería interviene en swing.



The musical score for Figure 32 is written for guitar, bass, and drums. It features a 4/4 time signature and a mezzo-forte (mf) dynamic. The guitar part is in the treble clef, and the bass part is in the bass clef. The score shows a melodic line in the guitar and a walking bass line in the bass. The drums are indicated by a simple swing pattern. Orange arrows point to specific notes in the guitar part.

Figura 32

Variaciones del tema melódico

Sección ⑤



The musical score for Figure 33 shows a melodic variation. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is written in a single line with a series of eighth and sixteenth notes, and the accompaniment consists of a walking bass line with eighth notes.

Figura 33

Sección ㉔

Musical score for Sección ㉔. It consists of five systems of staves. The first system has a single staff with a melodic line starting with a triplet of eighth notes. The second system has two staves: the top staff continues the melody with slurs and ties, and the bottom staff has a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes. The third system has two staves with similar melodic and accompaniment parts. The fourth system has two staves, with the top staff featuring a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 1, 2, 1, 3) and the bottom staff continuing the accompaniment. The fifth system has two staves, with the top staff ending in a triplet and the bottom staff continuing the accompaniment.

Figura 34

Sección ㉕

Musical score for Sección ㉕. It consists of three systems of staves. The first system has a single staff with a melodic line starting with a triplet of eighth notes. The second system has two staves: the top staff continues the melody with slurs and ties, and the bottom staff has a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes. The third system has two staves, with the top staff featuring a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 2, 1, 1, 3) and the bottom staff continuing the accompaniment. The fourth system has two staves, with the top staff ending in a triplet and the bottom staff continuing the accompaniment.

Figura 35

Letra ①

Los eventos que pasan en la letra ① son recursos para generar tensión, cadencia y conclusión. Es por tanto el momento clímax del movimiento. Básicamente se divide en tres pequeños eventos: el primero mediante una disminución rítmica en una fracción melódica cromática a dos voces a intervalo de sexta. El segundo y tercero son comportamientos grupales en tutti sobre el arpeggio de Rem que disminuye rítmicamente de 5/8 a 4/8 por modulación rítmica y genera mayor cadencia y concluye en $Re\#m7\flat 5$.

Letra ②

Es un pequeño puente para regresar a Rem.



Figura 36

El puente para regresar al tema principal tiene parecido, en cuanto a diseño, con el puente entre *Hispanic dance y mexicaine*.

Características generales de *Mexicaine*

CLASICO	MODERNO
Forma tripartita A-B-A	Rítmica compuesta : 5/4
Presentación de contenido musical en diferentes instrumentos	Swing
Variación del tema principal	Variedad en el uso de la subdivisión y agrupación de figuras como alusión al swing. (Tresillos, Atresillamientos)
	Bajo caminante

Figura 37

INVENTION

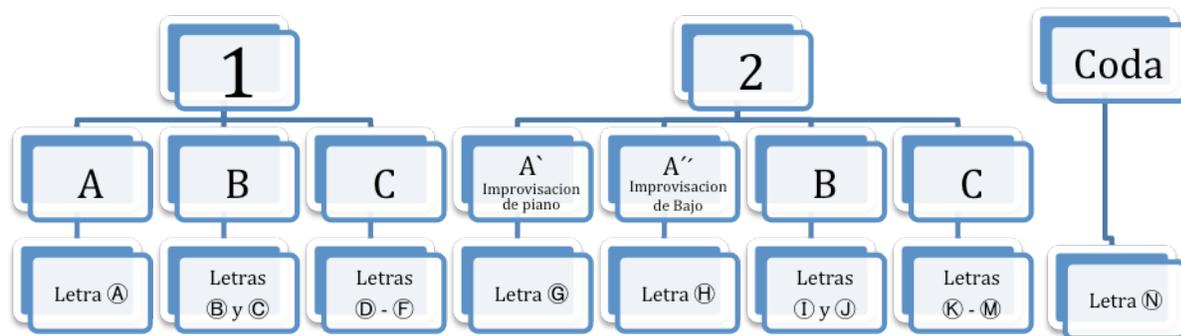


Figura 38

Invention es un movimiento que evoca la textura contrapuntística a dos voces entre piano y guitarra con acompañamiento de bajo y batería. A grandes rasgos en este movimiento la cuota de la música académica occidental le da la construcción del motivo y la textura contrapuntística que insinúa una construcción horizontal, sin embargo es claro el comportamiento armónico moderno en el II - V - I. Además la irrupción del swing, entre otras cosas, presente en toda la obra pone la cuota de Jazz en este movimiento.

1 Parte A

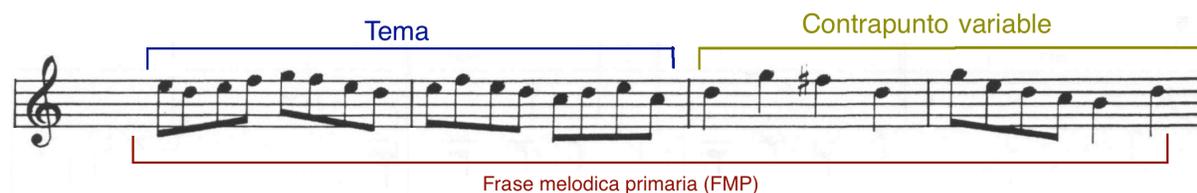


Figura 39 FMP - tema y contrapunto variable

En cualquier *invención* al igual que en las formas y estilos compositivos del barroco es prácticamente imprescindible el uso de una frase melódica primaria (en adelante FMP) de la que se desprende todo el material que se desarrolla y evoluciona en todo el movimiento.

En *invención* la FMP tiene dos partes, cada parte de dos compases; la primer parte es el *tema* y tiene un comportamiento melódico que se mueve por grado conjunto en un ámbito de quinta y que generalmente no varía. La segunda parte de la FMP es el *contrapunto variable* que se comporta como contra-sujeto del *tema* en dominante que empieza cuando termina el tema inicial.

Tema



Figura 40 Tema

El tema es la primer parte de la FMP que tiene una estructura rítmica e intervalica fija (como se ve en la figura anterior). Esta hecha por dos motivos donde el motivo *b* es la inversión del perfil melódico del motivo *a* excepto por la ultima corchea que es el primer grado. Cuando se presenta el tema dentro de la FMP no varía, pero si puede variar cuando se presenta dentro de los episodios o cadencias.

Estructura de la Frase melódica primaria (FMP)

Figura 41 Estructura de FMP

Las características que constituyen la esencia de FMP son las siguientes:

1. Se presenta el tema sin modificación.
2. Los dos primeros pulsos del compas de contrapunto variable presentan el primer y quinto grado en cualquier orden (cuadro verde).
3. En el tercer pulso del compas de contrapunto variable tiene el tercer grado de la dominante que va a caracterizar la tonalidad en que se está. (cuadro amarillo).
4. En el cuarto pulso del compas de contrapunto variable es el primer grado de la dominante que tonaliza (cuadro azul).

Contrapunto variable

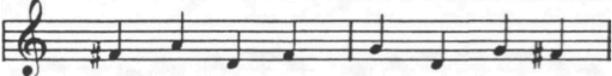
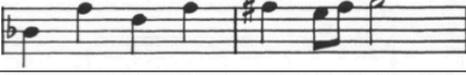
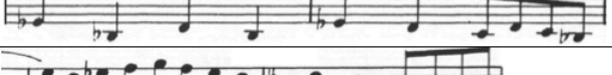
Contrapunto variable original	
Variación 1	
Variación 2	
Variación 3	
Variación 4	
Variación 5	
Variación 6	

Figura 42 tabla contrapunto variable y variaciones

El contrapunto variable (en adelante CV) es la segunda parte de la FMP que se caracteriza por no tener una estructura rítmica ni intervalica fija, sin embargo tiende a complementar armónicamente con los grados de la triada. El CV es susceptible de cambio en cualquier ocasión, es decir, cuando la FMP se presenta completa o cuando se usa dentro de los episodios y cadencias.

Dinámica de contrapunto en *Invention*

The image displays a musical score for a piece titled 'Invention'. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the initial entry of two voices. The upper staff begins with a melodic line labeled 'Tema en fundamental', while the lower staff starts with a similar line labeled 'Tema en Dominante'. Both lines are bracketed together under the label 'Contrapunto variable'. The second system continues this dialogue, with the upper staff labeled 'Tema en Am' and the lower staff labeled 'Contrapunto variable'. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Figura 43 dinámica de contrapunto en *Invention*

La dinámica de dialogo entre las dos voces – guitarra y piano – se da mediante la superposición de una voz sobre la otra en textura contrapuntística imitativa. Al inicio del movimiento la primera voz empieza en la tónica y la segunda en la dominante. Todo el movimiento tiene básicamente el mismo comportamiento; una voz que imita a la otra.

Características y comportamiento del episodio

Figura 44 Características y comportamiento del episodio en ④

En rigor, el episodio empieza cuando se rompe la estructura de la FMP. En la figura anterior se ve la forma en que el compositor usa los materiales melódicos para hacer el episodio. En los primeros cuatro compases (9-12) el piano conserva la estructura del tema y lo usa uno tras de otro mientras la guitarra toca solo notas del acorde. En los cinco siguientes compases hace la FMP dos veces sin embargo o es incompleta o es una FMP variada. Como vemos en la figura _ en el compas 13 el cuadro amarillo indica que debería haber un Mi en vez de Do pero la intención es que la guitarra siga haciendo notas del acorde. También se esperaría que después del cuadro amarillo hubiera un Do y no Mi. En el siguiente FMP se cumpliría la regla en los compases 15 y 16 pero no en el 17 donde en el segundo y cuarto pulso deberían haber un Do respectivamente.

Como podemos ver hasta el momento la estructura que el autor propone es:



Parte B

La parte B tiene, en términos generales, la misma estructura que la parte A, pero se presenta a partir de Fa mayor y con una frase variada de FMP. Además se introduce el swing mediante la entrada de batería marcando el Atrésillamiento y base de swing y bajo caminante. La guitarra por su parte duplicara algunos compases del bajo. En este sentido se pueden entender algunas frases de la guitarra como secciones que se comportan como bajo caminante. La letra © tiene una sección de episodio que usa el material de la primer parte de la FMP a dos voces, es decir, el motivo se superpone en simultaneidad entre guitarra y piano a intervalo de tercera.

The musical score for 'Parte B' is presented in four systems, each with a guitar staff and a piano staff. The guitar staff includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The piano staff includes a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. Chord progressions are indicated in red text below the guitar staff. Fingering numbers (1-5) are shown above notes in the guitar staff. A section labeled 'C' is marked with a blue box and contains the text 'Temas superpuestos' with a blue double line above it. The score is as follows:

- System 1:**
 - Guitar: Treble clef, Bb key signature. Notes: F4 (1), G4 (5), A4 (3), Bb4 (1). Chords: F, C, F, Bb, D7, Gm.
 - Piano: Grand staff. Chords: Eb, Cm, A7.
- System 2:**
 - Guitar: Treble clef, Bb key signature. Notes: F4 (1), G4 (5), A4 (3), Bb4 (1). Chords: Dm, A7, Dm, Bb (Gm).
 - Piano: Grand staff. Chords: F (Mixolidio) (A°), D7, Gm, Eb.
- System 3:**
 - Guitar: Treble clef, Bb key signature. Notes: F4 (1), G4 (5), A4 (3), Bb4 (1). Chords: Dm, A7, Dm, Bb (Gm).
 - Piano: Grand staff. Chords: F (Mixolidio) (A°), D7, Gm, Eb.
- System 4:**
 - Guitar: Treble clef, Bb key signature. Notes: F4 (1), G4 (5), A4 (3), Bb4 (1). Chords: Dm, A7, Dm, Bb (Gm).
 - Piano: Grand staff. Chords: F (Mixolidio) (A°), D7, Gm, Eb.

Figura 45

La última frase de © tiene una diversidad de motivos variados, en especial se usa el motivo b en la línea del piano. El dibujo melódico es diferente con respecto a toda la obra; es una construcción polifónica donde en dos compases la guitarra asciende y el piano desciende y en los dos compases siguientes hacen lo contrario, lo que forma un movimiento melódico descendente - ascendente. Por su parte, el bajo toca las fundamental y tercera de los acordes.

The musical score for Figure 46 consists of three staves. The top staff is for guitar, the middle for piano, and the bottom for bass. The piano part includes the following chord symbols in red: Cm, Fm, Bm7^{b5}, G, Cm, and D. The bass line plays the fundamental and third of these chords.

Figura 46

Parte C

La parte C casi igual que la parte A pero transportado todo desde Sol.

la letra © esta conformada por dos FMP completas.

En la letra ⑤ empiezan las frases del episodio hasta el cuarto compas de ⑥

The image shows a musical score for guitar, consisting of six systems of music. Each system includes a vocal line (top staff) and a guitar accompaniment (bottom two staves). The score is divided into sections by key signatures: D major, E major, and F major. Chords are written in red text below the guitar staves, and fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Section 1: D Major

- System 1: Chords: G, D, A, D. Fingerings: 1, 2, 3.
- System 2: Chords: Em, B, Em, Bm, F#7, Bm. Fingerings: 1, 2, 3, 1, 3.

Section 2: E Major

- System 3: Chords: Em, A7, D, G, C#7. Fingerings: 5, 2, 1, 2.
- System 4: Chords: F#, Bm, Em. Fingerings: 1, 1, 1, 4, 4, 3.

Section 3: F Major

- System 5: Chords: A7, D7, E, F, C, D7. Fingerings: 4, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 5, 4.

Figura 47

Los últimos cuatro compases de ⑤ tienen una reiteración sobre SOL en el bajo y la guitarra mientras la línea del piano se mueve cromáticamente para llegar a la dominante de DO que tiene como objetivo volver a la parte A.

The musical score for Figure 48 consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a melodic line featuring various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The lower staff is a bass clef with a walking bass line. Chord annotations in red are placed below the bass staff: G, F#°, F°, E°, F#°7, and B°7. The piece concludes with a double bar line.

Figura 48

Características generales de *Invention*

CLASICO	MODERNO
Forma imitativa	Armonía: II - V - I
Armonía: I - IV - V - I	Swing
Textura contrapuntística	Bajo caminante
	Improvisación

Figura 49

SERENADE

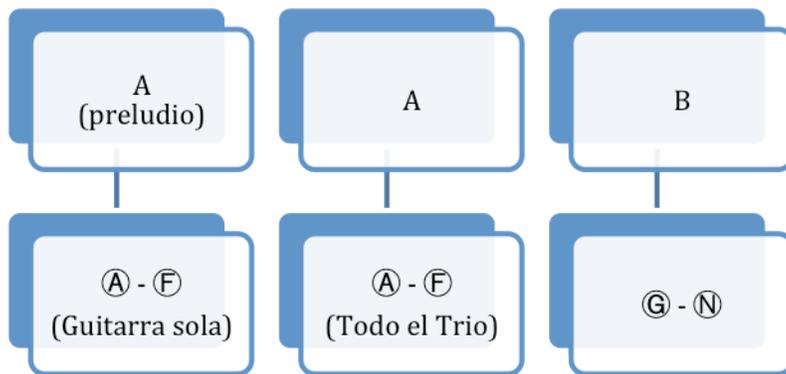


Figura 50

A - Preludio

La guitarra presenta a A por primera vez y lo hace como solista, lo cual convierte a esa primer sección en un preludio de *Serenade*. Uno de los rasgos característicos del comportamiento de la guitarra es el sentido de arpeggio en el que el primer pulso asciende en y luego por agrupaciones ternarias desciende en arpeggios de saltos de tercera.



Figura 51

En los arpeggios descendentes hay intrínsecamente ritmo armónico de tres momentos en donde el primer y tercer arpeggio descendientes son iguales y el segundo arpeggio está conformado por el tercer, quinto y séptimo grado de la triada de quinto grado de la triada precedente.

Parte A

Tema principal:



Figura 52

El tema en Re esta formado por dos frases melódicas iguales. Este es recurrente y representa un punto de partida y de descanso durante todo el movimiento lo cual lo convierte en tema estructurador de la forma.

En la primer parte de *Serenade* las frases son formadas por temas melódicos de dos compases, en dos de ellos; en Re y Mim los temas son de un compas que se repite. Después de ® los temas melódicos son de dos compases.

Ⓐ

Temas formados por un solo compas que se repite



Figura 53

Temas formados por dos compases

Ⓑ



Figura 54

Los temas de Sol y Mi son iguales rítmicamente

G, E



A7



Figura 55

En © vuelven a presentarse los temas de Re y Mim.

Temas de ©

G7



C



F7



Figura 56

B \flat

Musical notation for the B \flat major scale in bass clef, measures 1-2. The melody is written in the upper voice, and the bass line is in the lower voice. The key signature has two flats (B \flat and E \flat).

Figura 57

Temas de E°

C $^\circ$

Musical notation for the C $^\circ$ (C minor) scale in bass clef, measures 1-2. The melody is written in the upper voice, and the bass line is in the lower voice. The key signature has three flats (F \flat , C \flat , and G \flat).

C $\text{Ma}7$

Musical notation for the C $\text{Ma}7$ (C major 7th) chord in treble clef, measures 1-2. The melody is written in the upper voice, and the bass line is in the lower voice. The key signature has one sharp (F \sharp).

D $^\circ$

Musical notation for the D $^\circ$ (D minor) scale in bass clef, measures 1-2. The melody is written in the upper voice, and the bass line is in the lower voice. The key signature has two sharps (F \sharp and C \sharp).

D $\text{Ma}7$

Musical notation for the D $\text{Ma}7$ (D major 7th) chord in treble clef, measures 1-2. The melody is written in the upper voice, and the bass line is in the lower voice. The key signature has two sharps (F \sharp and C \sharp).

Figura 58

Temas en ⑤

Se presenta la dominante de La7 y la cadencia de la guitarra con agrupación ternaria sobre la dominante.

The image shows a musical score for guitar in the key of A major (two sharps). The first staff is in treble clef and the second in bass clef. Above the first staff, the chords E7^{b5} and (B^{b5}7) are written in red. The melody in the treble clef consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line consists of a sustained low note (D2) with a dotted half note, followed by a quarter note (G2) and a half note (F#2). A bracket above the treble staff groups the notes G4, A4, and B4 as a ternary group.

Figura 59

Cadencia

The image shows a single melodic line on a staff. The first part is labeled 'AGRUPACION SUGERIDA' in blue and shows a series of eighth notes grouped in a way that suggests a ternary pattern. The second part is labeled 'AGRUPACION MELODICA' in blue and shows the same series of eighth notes grouped differently, emphasizing the melodic flow. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Figura 60

En el tercer compas de ⑤ la guitarra hace una línea ascendente con una agrupación ternaria sugerida en la partitura, mientras en el descenso la misma línea melódica se agrupa de forma ternaria entendiéndose que la agrupación funciona con dos notas descendentes por grado conjunto y la tercera es salto de quinta.

Parte B

En la segunda parte el piano tiene un comportamiento libre que bosqueja un aire de pequeña improvisación de diez compases.

The image displays a musical score for a piano and guitar. It is divided into four systems, each with a guitar staff on top and a piano staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The systems are labeled G, H, and I. The piano part features a free, improvisatory style with various dynamics (mf, p) and articulations (accents, slurs). The guitar part provides harmonic support with chords D, Eb, and Dm/F. The score includes fingerings, slurs, and dynamic markings throughout.

Figura 61

A partir del quinto compas de ④ entre la guitarra y el bajo hay una construcción cromática, en la primer corchea del bajo y la guitarra permanece el La como nota de inicio, luego la construcción armónica se va transportando una segunda menor ascendentemente hasta ① donde la nota en el bajo vuelve a LA. Después de esto la guitarra desciende cromáticamente en intervalo de segunda mayor en triadas arpegiadas.

Aspectos rítmicos

Batería y guitarra:

En la relación de guitarra y batería se pueden considerar dos aspectos:

- El efecto que logra tener la batería sobre la rítmica y acentuación del conjunto es que le da un contraste rítmico al movimiento.
- Al diferencia de lo anterior, el efecto que produce la guitarra sobre la batería es un efecto de respuesta *rítmico-tímbrica*, por ejemplo: la primer corchea del segundo pulso de la guitarra se puede entender como respuesta acentuada al golpe en la caja de la cuarta corchea del primer pulso de la batería.

Figure 62 shows a musical score in 3/8 time. The top staff is for guitar and the bottom staff is for bass. The guitar part consists of four groups of notes: a quarter note followed by three eighth notes (marked '4'), a quarter note followed by two eighth notes (marked '3'), a quarter note followed by two eighth notes (marked '3'), and a quarter note followed by two eighth notes (marked '2'). Each group has an accent (>) over the first note. The bass part consists of four groups of notes: a quarter note followed by two eighth notes (marked '3'), a quarter note followed by two eighth notes (marked '3'), a quarter note followed by two eighth notes (marked '3'), and a quarter note followed by two eighth notes (marked '2 + 1'). Each group has an accent (>) over the first note.

Figura 62

Guitarra y Bajo:

En este caso, existe también un contraste rítmico porque da la impresión de que el bajo hiciera que el tiempo fuerte se desplace, es decir, tal desplazamiento logra hacer parecer a la segunda corchea como si fuera el inicio de la frase y la primer corchea fuera un apoyo que ayuda, como antecesor, para destacar el acento de la segunda corchea, lo que da como resultado un juego rítmico controlado.

Figure 63 shows a musical score in 3/8 time. The top staff is for guitar and the bottom staff is for bass. The guitar part consists of four groups of notes: a quarter note followed by two eighth notes (marked '3'), a quarter note followed by two eighth notes (marked '3'), a quarter note followed by two eighth notes (marked '3'), and a quarter note followed by two eighth notes (marked '2'). Each group has an accent (>) over the first note. The bass part consists of four groups of notes: a quarter note followed by two eighth notes (marked '3'), a quarter note followed by two eighth notes (marked '3'), a quarter note followed by two eighth notes (marked '3'), and a quarter note followed by two eighth notes (marked '2'). Each group has an accent (>) over the first note.

Figura 63

Batería y bajo:

Aunque el bajo de la acentuación para la guitarra en la segunda corchea, esto es independiente a la batería quien sirve de derrotero para marcar el primer tiempo.

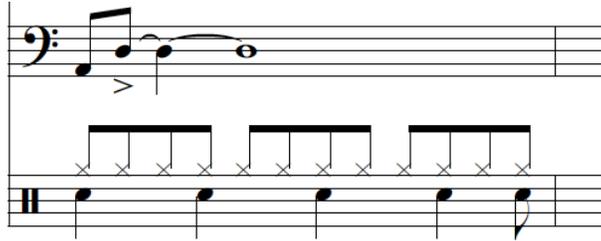


Figura 64

Batería, bajo y guitarra:

Constituye un tejido mas complejo de acentuaciones que enriquece la rítmica. Este tejido se convierte en el background sobre el que actúa el piano como actor principal.



Figura 65

Características generales de *Serenade*

CLASICO	MODERNO
Tema recurrente	Textura polirítmica
Uso de recursos técnicos de la guitarra clásica	Armonía
	Estilo improvisatorio
	Hemiolas
	Variedad en el uso de la subdivisión y agrupación de figuras como alusión al swing

Figura 66

RHAPSODIC

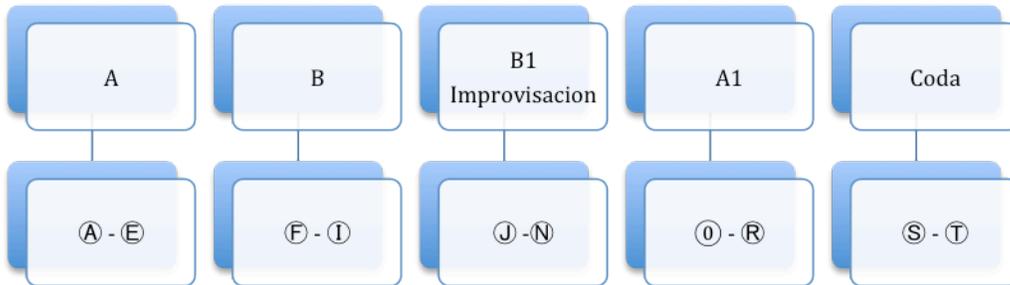


Figura 67

Parte A

La primer parte de *Rhapsodic* tiene la función de introducción todo el tema donde se dejan ver ciertos rasgos generales que funcionan en todo el movimiento, estos rasgos son: el diseño melódico ascendente- descendente, la superposición de binario contra ternario, uso de amalgamas métricas internas, introducción del swing, el uso del tresillo como aspecto “característico” del jazz.

Letra ㉔



Figura 68

En la figura 68 se expone la idea general del compas de cuatro contra tres, al mismo tiempo la idea del retorno del diseño melódico al punto de partida.

Letra ㉕



Figura 69

En la figura 69 se ve la acentuación melódica ternaria y el bajo con agrupación ternaria.



Figura 70

En la letra © hay agrupación ternaria en los bajos además de la amalgama métrica interna del compás.
En © se presenta como disminución rítmica de ©.



Figura 71

En © también se muestra la idea del diseño melódico ascendente-descendente presente en todo el movimiento, y al final una vez más la intervención de la agrupación ternaria.

Letra ©

The image displays a musical score for a piece titled "Letra ©". The score is arranged in three systems. The top system features a saxophone part in 4/4 time, marked with a forte dynamic (f) and a slur over a melodic line. The middle system shows a piano accompaniment with a 4/4 time signature, consisting of a treble and bass clef staff. The bottom system includes a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The piano accompaniment in the bottom system features a rhythmic pattern of eighth notes and a bass line with a prominent low note (La) in the bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 72

En la letra © se presenta la introducción al swing y elementos como la textura de pregunta-respuesta, el diseño ascendente-descendente, la presencia del La en el bajo y el uso de tresillos.

Parte B

The image shows a musical score for 'Parte B'. It consists of two systems of staves. The first system has a piano part (treble clef) and a guitar part (bass clef). The piano part starts with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with slurs and a triplet. The guitar part provides accompaniment with chords. Below the first system, the following chords are listed: E^b maj / B^b, Am, Dm/F, C^bMaj/G^b, Fm, and G^bMaj. The second system continues the piano and guitar parts. The piano part has a dynamic marking of *mf* and includes slurs and a triplet. The guitar part continues with accompaniment. Below the second system, the following chords are listed: E^bm/G^b, F7, B^bm/F, C7/E, Fm, G7, and CMaj.

Figura 73

En la parte B, letra ⑤ se muestra el tema principal del movimiento donde el piano es el protagonista. En esta sección la melodía conserva la idea melódica del diseño presentado en la parte A (ascendente-descendente).

Letra ⑤

En esta sección, la guitarra es protagonista usando melodías por grados conjuntos con el diseño melódico ascendente-descendente. En esta sección hay un incremento en la tensión dinámica que se dirige hacia ⑥ por medio del *tutti* entre el bajo, la batería y el piano y de la disminución rítmica en la guitarra que va desde semicorcheas hacia seisillos de semicorcheas; lo cual da la sensación de cambio de métrica de binario a ternario.

Letra ④

The musical score for 'Letra ④' consists of three staves. The top staff is a single treble clef line representing the guitar, starting with a circled 'H' in a box. It contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle and bottom staves are grand staff notation for piano and bass. The piano part is divided into two sections: the first section is labeled 'Pregunta' and the second is labeled 'Respuesta'. The bass part, labeled '(Bass)', plays a rhythmic pattern of eighth notes in the second section.

Figura 74

El construcción temática de esta sección está formada por la guitarra, bajo y batería, donde la melodía que está en la guitarra forma una textura de pregunta-respuesta con el bajo a intervalo de tercera por debajo de la guitarra.

Sin embargo esta construcción temática cuando vuelve a presentarse en ④ se convierte en el background del piano.

Letra ①

Sección elaborada de forma homorítmica en intervalo de 3ra. La característica principal es que se presenta una hemiola de tres pulsos sobre un compas de 4/4 entre la guitarra, el bajo y la batería.

The musical score for 'Letra ①' consists of three staves. The top staff is a single treble clef line representing the guitar, starting with a circled 'I' in a box. It contains a melodic line with eighth notes. The middle and bottom staves are grand staff notation for piano and bass. The piano part is divided into two sections: the first section is labeled 'Pregunta' and the second is labeled 'Respuesta'. The bass part, labeled '(Bass)', plays a rhythmic pattern of eighth notes in the second section. Vertical orange lines are drawn through the score to indicate the hemiola structure.

Figura 75

Parte B1 Improvisación

La parte B1 tiene un carácter improvisatorio. Aunque es igual a la parte B se diferencia de esta porque en la letra ① el piano improvisa sobre el background construido entre la guitarra, bajo y batería. En términos generales aun la improvisación sugerida en la partitura indica la misma idea melódica ascendente-descendente característica en todo el movimiento.

La letra ② es una pequeña cola que modula rítmicamente la dinámica hacia el carácter lento de ③ que será la recapitulación de la parte A

The image displays three systems of musical notation. The first system consists of a single staff with a circled 'N' at the beginning, followed by a melodic line with slurs. The second system is a grand staff with piano accompaniment, showing a bass line and a treble line with slurs. The third system is a grand staff with piano accompaniment, showing a bass line and a treble line with slurs, and a circled 'O' at the end of the first staff.

Figura 76

Parte A1

En términos generales la parte A1 es igual a la A duplicando el tema en el piano y sin incluir la sección del swing.

PARTE C

Figura 77

Bajo:

Figura 78

El comportamiento de la parte C está construido en bloques melódicos que tienen un comportamiento de ostinato. En la guitarra y en la mano derecha del piano la melodía escrita en fusas tiene un movimiento melódico de saltos de tercera en las 4 primeras fusas y luego un movimiento descendente-ascendente en un rango de tercera en las siguientes cuatro fusas, este comportamiento se repite en el segundo pulso y en el siguiente compas. Al mismo tiempo el bajo tiene figuración de semicorcheas ascendiendo melódicamente en el arpeggio del acorde y descendiendo hasta el quinto grado.

Armonía:

En la parte C se construye una secuencia con ritmo armónico de a dos compases así:

Dm7 (dórico) - Fm7 - Cm7 (dórico) - Ebm7 - Bbm7 (dórico) - Dbm7 (dórico) - Em (dórico)

Figura 79

En los últimos dos compases el ritmo armónico es de acorde por pulso intercalando el cuarto grado menor y tercer grado bemol menor del Re y en el penúltimo compas hacer el giro $ivm - vm - I Maj7$ con que concluye el movimiento.

Características generales de *Rhapsodic*

CLASICO	MODERNO
Desarrollo temático	Variedad en el uso de la subdivisión y agrupación de figuras como alusión al swing
Parte A: Variación como elemento fijo dentro de la obra	Bajo caminante
	Acordes con tensiones del piano en \textcircled{H}
	Improvisación
	Rítmica en \textcircled{H} : Variedad en el uso de la subdivisión y agrupación de figuras como alusión al swing
	Nota blues
	Finalización en otra tonalidad

Figura 80

AFRICAINE

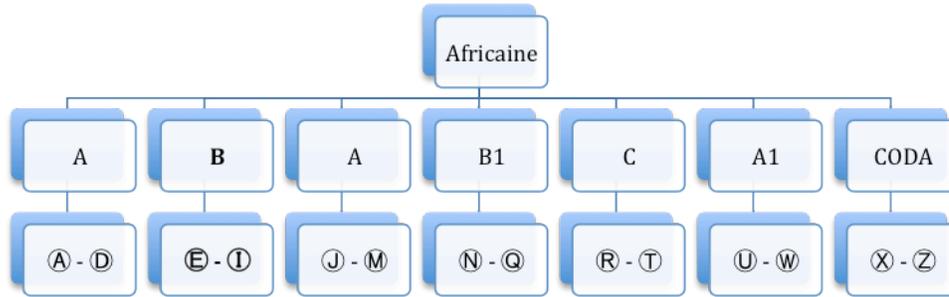


Figura 81

Todo el movimiento de *Africaine* tiene la temática de pregunta-respuesta

Parte a

Se divide en dos secciones

1ra Frase

Guitar (♩ = 86)

Piano

mf

Am7 A^b7 G7 G^b7 F7

2da frase

E7 E^b D

Figura 82

Figura 83

La primer sección está compuesta por frases de pregunta-respuesta entre la guitarra y el tutti de piano, bajo y batería. Cada frase melódica tiene predominancia pentafónica y está hecha de tres compases con su respectiva respuesta.

Figura 84

La segunda sección se construye a partir del sexto compas de **B** con frases de dos compases en la guitarra y dos en el tutti que responde, esa cuarta y quinta frase se repiten. En la melodía de la guitarra se destaca el uso de la nota blues.

Parte B

The musical score for 'Parte B' is divided into three systems, each with a guitar part on top and a piano accompaniment below. The guitar part features melodic lines with fingerings and slurs, while the piano part provides harmonic support with chords and arpeggios.

System 1:

- Guitar: *D dorico* (measures 1-2), *G dorico #4* (measures 3-4)
- Piano: Chords *Dm* and *Im* (measures 1-2), *Gm* and *IVm* (measures 3-4), *E7^{b9}* and *V/v* (measures 5-6)

System 2:

- Guitar: *F dorico* (measures 7-8)
- Piano: Chords *Am* and *Vm* (measures 7-8), *Fm7* and *Im* (measures 9-10)

System 3:

- Guitar: *B^b dorico #4* (measures 11-12)
- Piano: Chords *B^bm* and *IVm* (measures 11-12), *G7* and *V/v* (measures 13-14), *Cm* and *Vm* (measures 15-16)

Figura 85

La parte B tiene dos secuencias armónicas con ritmo armónico de un acorde por dos compases, la secuencia es: *Im - IVm - V/v - Vm*, la primera vez en *Dm* y luego en *Fm*. Es característico el uso de los arpeggios en la guitarra como tensiones armónicas y notas cromáticas como aproximación melódica.

Musical score for Figure 86. The first system includes a vocal line with a 'G' box and piano accompaniment with chords: D7, G7, C7/G^b, F7, E7. The second system includes a vocal line with an 'H' box and piano accompaniment with chords: A7, A^b7, G7, G^b7, F7, E7, E^bMaj7.

Figura 86

Como se ve en la figura 86 usa una secuencia de quintas desde D7 a A7 y luego una secuencia de dominantes por sustitución desde A7 hasta E^bmaj.

Musical score for Figure 87. The first system includes a vocal line with an 'H' box and piano accompaniment with chords: Dm9, E^bMaj7, Dm9. The second system includes a vocal line with an 'I' box and piano accompaniment with chords: C/B, B^b.

Figura 87

En ⑨ se hace un pequeño giro armónico entre Dm y Eb. Mientras que ⑩ es una pequeña cola de cuatro compases para volver al tema principal de la parte A

Parte B1

Tema de B

Tema de B1

Figura 88

A diferencia de la contra melodía que hace el piano en el tema de B, en B1 la contra melodía que hace la guitarra empieza en el primer tiempo, se mueve en arpeggios y descende bordando cromáticamente las notas del acorde; en los compases donde el piano tiene tresillos de negra la guitarra también llena con un arpeggio del acorde ascendente.

Figura 89

La letra ⑩ es armónicamente igual que ⑨ sin embargo el compositor propone una improvisación en el piano.

A modo de conexión entre el tema principal y ⑩ se plantea una escala descendente de corcheas en la guitarra figura 90.

Figura 90

La sección © es la única sección de improvisación para el piano

Parte C

Es una gran puente conclusivo con aires de improvisación, donde la guitarra tiene el protagonismo en una melodía que asciende y desciende diatónicamente en corcheas, cuando usa negras y negras atresilladas hace algunos saltos citando el mismo comportamiento que ha tenido anteriormente la melodía. En © hay una corta sección solista de aumento y disminución de tensión por medio de la disminución y aumentación rítmica para volver al tema principal.

Parte A1

En esta sección se presentan las cinco frases de la parte A pero sin la repetición de la frase cuatro y cinco, en cambio se usa el material rítmico y melódico pero transportándolo para crear tensión final para ir a la coda.



Figura 91

A cambio de las repeticiones de las frases cuatro y cinco el compositor transportada exactamente la misma idea melódica y la respuesta de acordes en bloque en el piano. En seguida (un compás antes de ⊗) además de usar la misma frase melódica en la guitarra, la respuesta del piano se convierte en una frase melódica que guarda la misma relación interválica como explotación del recurso de variación de los recursos de *Africaine*.

Y

E E^b D

G F E G G^b F B^b A^b

Z

C7 F7 E7 A7 G

B^b G B^b D B^b G B^b G B^b D

Figura 92

Tres compases antes de ⑤ la guitarra y el piano repiten un motivo rítmico y melódico homogéneo y tético a intervalo de tercera como un pequeño puente ya que ofrece un contenido antes no presentado y la superposición de las dos melodías lo que resulta en mayor tensión que desemboca en ⑥ que será la coda.

En ⑤ se muestra el uso y variación de uno de los temas melódicos de un compás de duración en la guitarra, cuando es descendente la disposición melódica esta variada, y cuando es ascendente tiene la relación intervalica original. En cuanto al piano, es quien comienza la frase a modo de pregunta usando grados de la triada y la guitarra responde con melodía por grados conjuntos.

En conjunto la coda en cada frase va modulando de D a D así: D - E - F - G - C - F - E - A - D.

Frase de A:



Frase de la Coda:



Figura 93

En ⑦ el tema del tutti es el mismo de la frase cuatro en la parte A que se repite uno tras otro. Al final se hace un tutti con bloques de acordes con una armonía que oscila entre el modo mayor y menor de D.

Características generales de *Africaine*

CLASICO	MODERNO
Intercambio de Melodía: Presentación de contenido musical en diferentes instrumentos	Guitarra melódica
Antecedente - consecuente	Pregunta - respuesta
	Ritmo armónico: Variedad en el uso de la subdivisión y agrupación de figuras como alusión al swing
	Improvisación
	Swing
	Pentafonía

Figura 94

DISCUSIÓN DE RESULTADOS Y CONCLUSIONES

Cuando se planeó la realización de este trabajo de planteo la pregunta general acerca de la fusión entre Jazz y Música académica occidental en el contexto de una obra específica. Dicha pregunta generó dos preguntas adicionales: ¿cuáles son las características del Jazz y cuales las de la música clásica? Y ¿de que forma las une el compositor dentro de su obra? De esta forma se trazaron unas directrices encaminadas a contestar tales preguntas de manera que se realizó un primer análisis que dejaba ver algunos aspectos técnicos y teóricos tales como: funciones armónicas, temas principales, morfología general, etc. Sin embargo esto reveló que esos datos obtenidos no daban cuenta de los resultados que se necesitaban de manera que se hizo necesaria la aplicación de entrevistas a expertos en el tema que ayudaran a aclarar la problemática.

El principal inconveniente que se vio fue el haber dado por hecho desde un inicio que la obra musical analizada era una fusión de Jazz y música clásica lo que implicaba en primera instancia que lo que sonaba era autentico Jazz y autentica música de la tradición académica occidental. Segundo tal afirmación conllevaba a aceptar que había una fusión. Después de haber realizado las entrevistas surgió el interrogante por la autenticidad del Jazz y la música clásica de la obra pero mas importante aun surgió la inquietud que sirvió de derrotero para culminar el análisis y llegar a los resultados. Tal inquietud fue: ¿qué hace que el Jazz sea Jazz? De manera que este interrogante podía ser respondido sin las limitantes de la obra de Claude Bolling para luego aplicar tales resultados sobre esta misma, es decir que preguntando acerca de los elementos estructurales del Jazz en general se podían inferir y dilucidar tales elementos en la obra de estudio y al tiempo por contraste serian mas evidentes algunos aspectos de la música clásica aplicados a este obra.

Después de consultar la opinión de los entrevistados se llegó a la conclusión de que en la obra de Bolling tiene elementos del Jazz pero que sin embargo no hay Jazz autentico. Aunque la conclusión sea aparentemente ambigua no lo es y a continuación se desarrollará esta idea. Cuando se empezó a realizar este trabajo y el análisis musical se daba por hecho la idea de que el incluir improvisación dentro de una pieza musical podía convertir dicha pieza en Jazz y que por lo tanto la obra de Bolling, al contener pequeños fragmentos donde se permite la improvisación, era Jazz. No obstante, fue necesario entender que el Jazz tiene como elemento estructural la improvisación pero que no por que una pieza tenga un fragmento de esta significa que sea Jazz, por lo que es necesario afirmar que el Jazz debe tener improvisación como elemento estructural de la pieza o en otras palabras, la obra de Jazz esta incompleta hasta que esta se interprete, y que además en dicha interpretación, durante la improvisación, se construye y completa la obra. Esto se entiende cuando se sabe que desde su formación el Jazz se construyó con elementos soportados por la tradición académica occidental pero que siempre hubo el elemento del repentismo y la espontaneidad como parte de la creación e interpretación de esta música no solo aplicable para secciones de improvisación sino para la composición y arreglos.

Se concluye por lo tanto que aunque la obra de Bolling contenga pequeñas secciones con algunos compases para la improvisación del piano y el bajo, la improvisación no es un elemento estructural de las obras porque por un lado la improvisación esta también escrita y por otro lado ya esta determinada su duración es decir que a final de cuentas la obra ya esta determinada en la partitura. Se podría pensar que en las Big band suceden lo homónimo ya que las partes están escritas y hay algunas secciones donde determinados solistas deben improvisar sin embargo es necesario entender el contexto cultural en el que dichas orquestas de Jazz surgen. Es bien conocido que la música negra americana era marginada en sus inicios pero que surge en su historia una apertura cultural donde el Jazz adquiere una nueva función social que se da en el escenario de los bailes de salón donde hubo una estilización hacia la música Europea occidental dando origen a orquestas de Jazz en las que los músicos ven la posibilidad de dejar espacios abiertos para que el elemento vital de la improvisación se haga presente.

Uno de los conceptos que se empezaron a tener en cuenta para la comprensión de la obra es el de “cliché” dado el uso que se le da al contenido y a elementos musicales. Según Wikipedia, se entiende por cliché a una “frase, expresión, acción o idea que ha sido usada en exceso, hasta el punto en que pierde la fuerza o novedad pretendida, especialmente si en un principio fue considerada notoriamente poderosa o innovadora”. De manera que cuando los elementos o modelos de un contenido que resaltan visiblemente son tomados por aparte, sufren alteración porque son simplificados y exagerados al punto que se convierten en estereotipos vaciados de contexto y con pocos detalles. El cliché ocurre cuando dicho elemento o modelo, además de estar desprovisto del sustento que le da el contenido y a su vez lo convierte en una percepción exagerada, se vuelve contenido en si mismo ya que se encuentra desarticulado y tiene pocos detalles. Es importante tener en cuenta esta noción ya que se aplica la forma en la que el compositor utiliza muchos de sus elementos ya sea del Jazz o de la música clásica.

Al igual que con el cliché, cuando se buscaron las diferencias entre el Jazz y la música clásica surgió la necesidad de contraponer características y nociones para que pudieran clasificarse dentro de uno u otro grupo. Por ejemplo las métricas y subdivisiones binarias en este trabajo pertenecen a lo clásico y las métricas y subdivisiones ternarias a lo moderno porque por un lado se comprende que cuando en la obra aparecen figuraciones ternarias se hace alusión al atresillamiento de corcheas intrínseco en la interpretación de Jazz. Por otro lado se ha asimilado que, llevado a un extremo y aprovechando la noción de cliché, las métricas binarias pertenecen a lo académico (cuadrulado) y por contraposición lo ternario a lo moderno. Al igual que estas aplicaciones se han realizado muchas otras de las que se hablan en este documento.

Joachim Berendt (1994) señala que las nociones que identifican al Jazz son: “1. Una relación especial con el tiempo definida como *swing*. 2. Una espontaneidad y vitalidad musical de la producción musical en la que la improvisación desempeña un papel. 3. Una sonoridad y manera de frasear que reflejan la individualidad de los músicos ejecutantes”. El tercer aspecto se refiere a la cualidad propia de esta música en donde hay una personalidad y singularidad en el sonido y el fraseo de cada músico que hace que la pieza musical este subordinada al músico y su interpretación. Este aspecto difiere bastante de la interpretación de piezas del repertorio académico occidental ya que el ideal musical esperado esta supeditado al estilo en pro de cuidar la forma correcta de interpretar de acuerdo a los imaginarios estéticos de la época, en el ideal musical del Jazz, guardando proporciones, se esperaría que determinada pieza sonara acorde a la personalidad y fraseo del músico ejecutante construyendo así una interpretación propia. En la obra de Bolling no se espera esto ya que como es bien conocido Bolling graba la versión oficial del *Concierto para guitarra y trio de Jazz* con Alexandre Lagoya en la guitarra clásica quien evidentemente tiene una formación académica solida sin ningún bagaje Jazzístico. Ya que como se conoce que en otras suites del mismo tipo Bolling busca la sonoridad del músico académico, como en el caso de la suite de flauta con Jean Pierre Rampal o con Pinchas Zukerman en la suite de violín, se ha concluido que el hecho de el instrumentista sea de formación académica cuenta como una característica que se clasifica dentro de lo clásico en su obra. En otras palabras, uno de los elementos de lo clásico dentro del concierto de Bolling es incluir un guitarrista que toca la guitarra con técnica clásica con bagaje musical académico.

Con respecto al primer aspecto que señala Joachim Berendt, se puede hablar de *swing* dentro del concierto de Bolling en dos vías. La primera se refiere al ritmo de *swing* del Jazz clásico que esta incluido en cinco de los seis movimientos analizados en este trabajo ya sea como grandes secciones o insertado en pocos compases. La segunda forma se refiere al concepto de *swing* como el espíritu rítmico natural que esta incluido en el Jazz, tal espíritu se refiere a un elemento intangible dentro de la música que se desarrolló a partir de la riqueza y multiplicidad rítmica africana de manera que aunque no sea una obra de Jazz clásico de forma intrínseca los músicos llevan el *swing* de la misma manera que la música de salsa tiene *tumbao* o la música llanera tiene *viaje*. Ahora, Bolling usa el *swing*, al igual que otros recursos, a modo de cliché ya que este ritmo del Jazz

clásico es muy “visible” y característico, y a su vez fácilmente permanece en la memoria auditiva del oyente quien al escuchar un fragmento de este tipo inmediatamente lo asimila como Jazz. En el caso específico de *Serenade* donde hay una construcción y superposición rítmica muy elaborada entre la rítmica, acentos y fraseo de los instrumentos, se puede hablar de una construcción donde el compositor pretende una riqueza multi-rítmica que se clasifica como moderna.

El hecho de que la totalidad de las partes estén transcritas en una característica que indica claramente que la obra está compuesta desde los ideales de la tradición académica occidental. Como es claro, no solamente está escrita la totalidad de las notas sino además las indicaciones dinámicas lo que demuestra que el compositor quería tener el control total de los eventos musicales que acontecen durante la interpretación de su obra. Caso muy distinto ocurre por ejemplo en un *standard* de Jazz en donde están algunos elementos básicos como: indicaciones de tiempo, melodía, cifrado armónico y partes obligadas; de manera que los aspectos dinámicos, arreglos, cortes entre otros y obviamente la improvisación hacen de la obra una forma abierta que, como ya lo habíamos mencionado, se completa durante la interpretación.

La forma o la alusión a ella son un referente de música clásica. Aunque rigurosamente no se cumpla la norma con respecto a las formas de la música académica occidental dentro del concierto de Bolling si hay una asociación a la sonata y forma bipartita; al igual que ciertos tratamientos de contrapunto, polifonía e imitación. Dicha asociación se da usando los estereotipos del imaginario musical que se convierte en cliché, estos se expresan por ejemplo en el nombre de *Invention* y su intento de polifonía a dos o tres voces que lo compone a pesar de que se puede suponer una planeación específica del *two-five-one* junto con una repetición esquemática del dibujo melódico de las voces. Con respecto a la forma sonata y bipartita a lo largo de toda el concierto, no se trabaja en rigor el concepto de *exposición – desarrollo – re exposición*, sin embargo en la obra es claro que el compositor tiene la noción de desarrollo presente en todo momento y que esta se manifiesta en motivos, melodías y ritmos aunque al haber ausencia de improvisación estructural de Jazz no se puede decir que el autor desarrolle las ideas de variación, adorno, parafraseo musical y espontaneidad que se dan en la improvisación.

En cuanto al uso del idioma y los recursos guitarrísticos propios de la técnica clásica, es evidente que la guitarra se incluye dentro del concierto como un elemento melódico. A excepción de algunos rasgados y del movimiento *Serenade* no hay uso de la guitarra como parte de la *Rhythm section* haciendo acompañamientos ni mucho menos el uso de timbres, arpeggios, colores y la capacidad del guitarrista clásico de realizar melodía, armonía y acompañamiento al tiempo entre otros. Por supuesto era de esperar que estos recursos aparecieran dentro del concierto dada su naturaleza ya que se supone un diálogo entre el trio y la guitarra, igualmente queda haciendo falta la improvisación en la guitarra en algún punto de la obra que la destaque por encima de los otros instrumentos.

Viendo la obra en general desde el primero hasta el último movimiento no hay un esquema progresivo desde lo clásico hasta lo moderno sin embargo se podría afirmar que movimiento tras movimiento la alusión al Jazz se presenta en mayor medida es decir, *Hispanic Dance* y *Mexicaine* presentan claramente conceptos de exposición y desarrollo con citas al *Swing* y el *blues* en secciones pequeñas o relativamente cortas. En *Invention* aunque su estereotipo alude a la sonoridad barroca y texturas imitativas el *swing* está incluido casi desde el inicio, presentando una forma clara de A-B-C y armonía de I – IV – V. Sin embargo en términos generales *Serenade*, *Rhapsodic* y *Africaine* presentan casi en la totalidad de la obra rítmica moderna que alude al Jazz con excepción de las introducciones de *Serenade* y *Rhapsodic*.

Después de hacer el análisis de las partituras, la consulta bibliográfica y las entrevistas se llegó a la conclusión que Bolling selecciona ciertos elementos fácilmente distinguibles al oído que despojados del contenido, contexto y otras características que hacen parte de cada música, se convierten en estereotipos que hemos denominado clichés. Usa un repertorio diverso de estos y los pone en juego uno con el otro de manera que no podemos decir que haya fusión pero si un dialogo bien planeado en donde se encuentran elementos del Jazz y de la música clásica pero en el que sin embargo no se puede afirmar que hay autentico Jazz ni fidelidad a algún periodo de la música académica occidental. Sin embargo hay que destacar la buena selección de características que están en el oído de las personas y que son aprovechadas por el autor para componer un material nuevo que es, por su naturaleza y sonoridad, asequible para todo publico.

BIBLIOGRAFÍA

- Bolling, C. 1973. *Suite for flute and piano*. Estados Unidos: Hal Leonard Publishing corporation.
- Carlin, R. 1993. *Jazz*. Bogotá: Voluntad s.a, 1993.
- Clayton, P. y Gammond, P. 1989. *Jazz A-Z*. Inglaterra: Guinness superlatives Ltd.
- Fernández, E. 2003. *Ensayos sobre las obras para laúd de J.S. Bach*. Montevideo: ART ediciones.
- Gioia, T. 2002. *Historia del Jazz*. Madrid: Turner publicaciones, fondo de cultura económica.
- Gauthier, A. 1977. *Gershwin*. Madrid: Esapsa calpe.
- Guzman Naranjo, A. 2007. *Historia critica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*. Cali: Universidad del valle programa editorial.
- Jablonski, E. 2000. *El mundo de Gershwin*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora S.A.
- Jones, L. 1966. *Los grandes del Jazz*. Mexico D.F: Editorial Diana, S.A.
- Kernfeld, B. 1988. *The New Grove Dictionary of Jazz*, volume two. New York: Macmillon Press Limited.
- Latham, A. 2008. *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tirro, F. 2001. *Historia del Jazz Clásico*. Barcelona: ed. Ma non Troppo.
- Tirro, F. 2001. *Historia del Jazz Moderno*. Barcelona: ed. Ma non Troppo.
- Zamacois, J. 1960. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor S.A.
- Ernst Berendt, J. 1994. *EL JAZZ: De nueva Orleans al Jazz rock*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

TABLA DE CUADROS Y FIGURAS

Figura 1: Forma Hispanic Dance.....	15
Figura 2: Riff	15
Figura 3: Riff ostinato	16
Figura 4	17
Figura 5.....	17
Figura 6.....	18
Figura 7.....	18
Figura 8.....	19
Figura 9.....	19
Figura 10.....	20
Figura 11.....	20
Figura 12.....	21
Figura 13.....	22
Figura 14.....	23
Figura 15.....	24
Figura 16.....	25
Figura 17: Características generales de <i>hispanic dance</i>	26
Figura 18: Forma de <i>Mexicaine</i>	27
Figura 19: Agrupación rítmica de <i>Mexicaine</i>	27
Figura 20: ritmo armónico y armonía de introducción en <i>Mexicaine</i>	28
Figura 21: Letras ① y ②: notas estructurales y armonía.....	29
Figura 22: Letras ③ y ④.....	30
Figura 23.....	31
Figura 24.....	31
Figura 25.....	31
Figura 26.....	31
Figura 27: Letra ⑤.....	32
Figura 28: Motivo rítmico para uso variado (MRUV)	33
Figura 29: Letra ⑥.....	34
Figura 30: Comportamiento de la guitarra en ⑦ y ⑧.....	36
Figura 31: Bajo y mano izquierda en ⑨ y ⑩.....	36
Figura 32.....	37
Figura 33.....	37
Figura 34.....	38
Figura 35.....	38
Figura 36.....	39
Figura 37: Características generales de <i>Mexicaine</i>	40
Figura 38: Forma <i>Invention</i>	41
Figura 39: FMP - tema y contrapunto variable.....	41
Figura 40: Tema.....	42
Figura 41: Estructura de FMP	42
Figura 42: tabla contrapunto variable y variaciones	43

Figura 43: dinámica de contrapunto en <i>Invention</i>	44
Figura 44: Características y comportamiento del episodio en ④.....	45
Figura 45.....	46
Figura 46.....	47
Figura 47.....	48
Figura 48.....	49
Figura 49: Características generales de <i>Invention</i>	49
Figura 50: Forma de <i>Serenade</i>	50
Figura 51.....	50
Figura 52.....	51
Figura 53.....	51
Figura 54.....	51
Figura 55.....	52
Figura 56.....	52
Figura 57.....	53
Figura 58.....	53
Figura 59.....	54
Figura 60.....	54
Figura 61.....	55
Figura 62.....	56
Figura 63.....	56
Figura 64.....	57
Figura 65.....	57
Figura 66: Características generales de <i>Serenade</i>	57
Figura 67: Forma de <i>Rhapsodic</i>	58
Figura 68.....	58
Figura 69.....	58
Figura 70.....	59
Figura 71.....	59
Figura 72.....	60
Figura 73.....	61
Figura 74.....	62
Figura 75.....	62
Figura 76.....	63
Figura 77.....	64
Figura 78.....	64
Figura 79.....	64
Figura 80: Características generales de <i>Rhapsodic</i>	65
Figura 81: Forma de <i>Africaine</i>	66
Figura 82.....	66
Figura 83.....	67
Figura 84.....	67
Figura 85.....	68
Figura 86.....	69
Figura 87.....	69
Figura 88.....	70

Figura 89.....	70
Figura 90.....	71
Figura 91.....	72
Figura 92.....	73
Figura 93.....	74
Figura 94: Características Generales de <i>Africaine</i>	74

ANEXOS

ANEXO 1 FORMATO DE ENTREVISTA- ASESORÍA

Asesoría con Músicos

- ¿Usted conoce obras musicales en las que se encuentre una fusión entre el jazz y la música clásica?
- De acuerdo al audio y las partituras cuáles piensa usted que son los elementos propios de la música europea en cuanto a:
 - Forma
 - Ritmo
 - Armonía
 - Melodía
 - Roles instrumentales
- ¿Cuáles piensa usted que son los elementos propios del jazz en cuanto a:
 - Forma
 - Ritmo
 - Armonía
 - Melodía
 - Roles instrumentales
- ¿ De qué periodo musical son los elementos de la música europea que usted puede encontrar en la obra?
- ¿ En que época o estilo situaría los elementos del jazzísticos que usted encuentra en la obra?
- ¿De que forma Claude Bolling une estas dos músicas?

FORMATO ENTREVISTA A NO-MÚSICOS ESPECIALISTAS EN MÚSICA

Entrevista a no-músicos especialistas en música

1. ¿En que contexto musical nace Bolling? ¿Que estilo o etapa del Jazz estaba sonando? ¿cuál música pudo haber escuchado?
2. En ese mismo contexto, el la música academia occidental ¿que esta pasando?
3. ¿Cómo es a grandes rasgos el jazz de Europa y Francia? ¿cuáles son las diferencias con el Jazz de New Orleans?
4. Cuales obras de Bolling conoce?
5. Cuando usted escucha la obra de este compositor, ¿que influencias de otros músicos o estilos percibe?
6. ¿Conoce obras “clásicas” de Bolling?
7. Considera usted que la obra de Bolling es Jazz, o tiene Jazz?
8. ¿Dentro de que época o estilo del Jazz situaría la obra de él?
9. ¿de que manera cree usted que Bolling une el Jazz y la música académica occidental?
10. Sabe usted de otros músicos que estén fusionando el Jazz y la música “clásica” que sean contemporáneos a Bolling?
11. ¿Que otros referentes importantes tiene usted de músicos que unan estas dos músicas que no sean Contemporáneos a Bolling?
12. ¿Qué trabajos musicales conoce para guitarra sola, o solista o cualquier otro formato que involucre la guitarra clásica?
13. ¿Qué discografía y bibliografía me puede recomendar para contextualizar este proyecto?
14. ¿Por favor evalúe esta entrevista?

ANEXO 2

Transcripción de entrevistas

Entrevista a Hernando Bernal

E: pues lo que yo quiero es empezar a perseguir un camino que se da de acuerdo a las entrevistas, entonces... pues tengo unas preguntas.

Hernando Bernal: si claro no te preocupes.

E: usted sabe ¿en que contexto musical nace Bolling? Cuando él nace ¿qué se está escuchando? ¿qué música? ¿qué artistas están?

H.B: ¿de Jazz o de música clásica?

E: los dos.

H.B: bueno, de música clásica no tengo idea porque creo que eh... en primer lugar no soy muy experto en música clásica, creo que Europa ya tiene un poco gastado su discurso, no conozco así como compositores clásicos que sean importantes, se hacían unas cosas contemporáneas, pero es algo muy distinto, pero él nació mas dentro de la tradición clásica en el sentido de que él fue un niño genio, él empezó a tocar piano muy joven, niño, y a partir de ahí empezó a tomar clases de piano clásico, como cualquier niño, como si un niño colombiano llega aquí y toma clases de piano clásico independientemente de lo que está pasando o de sus influencias o lo que sea. En los 80's bueno, los 80's fueron unos años bastante regresivos ¿no? Están Wynton Marsalis y su grupo pero en el Jazz.

E: tengo entendido que Bolling nace en el 30.

H.B: Ah él nace en el 30, estaba empezando... si, estaba pensado en las obras. Él nace en los años 30 él tenía mucho mas relación con la música clásica porque el Jazz hasta ahora empieza a nacer en Europa en los años 30 como consecuencia de las guerras mundiales. Por ejemplo los grandes directores de bandas de los grupos Jazzísticos iban a prestar servicio militar y de esa manera el gobierno trataba como de engancharlo un poco en el ejército, entonces cuando los ejércitos llegaban derrotados o... en ciertos propósitos organizaban las bandas militares y las ponían a tocar Jazz, que era una cosa muy divertida en ese momento, hasta los años 30 el Jazz es entretenimiento no tiene ninguna otra intención mas que entretenimiento entonces eso como que los dejaba acercarse un poco a su casa y a su familia y los relajaba un poco. Entonces en ese contexto es cuando empieza a nacer el Jazz Europeo especialmente con, creo que conoces a Django Reinhardt el guitarrista y a Stéphane Grappelli el violinista. Esas fueron un poco las primeras manifestaciones de Jazz Europeo. Él crece en ese ambiente, en ese ambiente de comienzo del Jazz Europeo porque... además en Francia la resistencia estaba ubicada muy cerca, no sé si conoces Cannes la ciudad esta del festival de cine tan importante, entonces si vamos a pensar en el Jazz yo creo que él, su familia tiene alguna relación con esto y pues no creo que haya tenido pues como una visión muy clara de lo que estaba pasando en el momento en lo clásico porque era un niño, empieza con cosas muy sencillas de entrenamiento como cualquier otro niño que empieza a tocar piano clásico o música clásica.

E: y entonces...eh... en la medida que él empieza a crecer, cuales son las influencias que él recibe, que músicos.

H.B: bueno, él básicamente, en la medida que la cuestión se va desarrollando, eh.. Bolling es tan importante que ya empieza a tocar de profesional a los 14 años, entonces ya... empezó como a los 5 o 6 a tocar, y a los 14 o 16 empieza a tocar, entonces llega a los clubes, eh... sucede un tema también muy interesante y es que con el R&B y el Rock & Roll muchos Jazzistas clásicos se tienen que salir de ... inclusive personas de Blues tradicional se salen del país porque no tienen nada que hacer frente a esa onda como tan rumbera y esas cosas pues nadie va a escuchar... inclusive la orquesta Ellington, un hombre muy importante.. el fue el único que no perdió la esperanza y siguió trabajando. Muchas bandas, perdóname la redundancia, se desbandaron las bandas, y tuvieron que ir justamente a París que era como un sitio eh... un centro cultural así como Nueva York en Estados Unidos era lo mismo París en Europa, y también a Londres y ahí nace el rock ¿no? De todos esos Bluesistas que fueron allá... eh... Jim Mayall y eso, eh... músicos norteamericanos que emigran debido a eso, entonces él empieza a recibir las primeras influencias y toca con músicos Norteamericanos siendo muy joven, y ahí le nace la pasión por el Jazz.

E: lo influncian directamente...

H.B: lo influncian directamente músicos emigrados, el revés de o que pasa siempre ¿no? Que son los otros músicos los que emigran a Estados Unidos, esta es una situación contraria, eso es mas o menos hacia los años 50, ya tendría mas o menos unos 18 o 20 años mas o menos.

E: osea que todavía no se puede hablar de que haya unas diferencias entre el Jazz Europeo o Francés con el de EE.UU

H.B: bueno, si era distinto, por ejemplo en EE.UU no se toca el violín ni se tocaba todavía la guitarra pulsada en los años 30, sino en los años 30 era una guitarra de ritmo, era parte de la sección rítmica, entonces lo que hace Django Reinhardt de tocar la guitarra e improvisar y tocar con un violín que es una cosa mas de Europa del norte; del oriente, eso es lo que lo hace importante y a partir de ahí empieza a salirle otras cosas, y gente importantísima como Louis Armstrong; Ella Fitzgerald... Count Basie... no se conozcas un tema de Count Basie que se llama *April in Paris*, es un concierto, entonces al final esta tan emocionado Basie que determina hacer 3 veces el mismo final porque le parece una pieza genial, hay queda en una parte de la historia, se llama justamente *April in Paris*. Entonces ya hay una influencia muy grande del Mainstream del Jazz clásico en todo el... por eso revoluciona un poco las cosas ¿no?

E: ¿Y que obras o cuales obras de Bolling conoce?

H.B: bueno, yo sé que el tiene 6 suites que son muy importantes, digamos que se acercan mucho hacia lo clásico, lo interesante de Bolling, es que Bolling tiene como dos frentes de trabajo muy claros que son: por un lado las suites en las cuales mezcla de una manera espectacular y con músicos de primera calidad sus inquietudes Jazzísticas con músicos de música clásica, entonces eso es importantísimo, y por otro lado él es muy enamorado de las Big Bands también, entonces a diferencia de otras Big Bands Francesas que son progresivas, él lo que trata es de conservar el sonido de los 30, entonces por ejemplo el tocaba cosas de Benny Goodman al comienzo pues cuando armo sus bandas exactamente nota por nota, el buscó, investigó, buscó todos los arreglos y todo exactamente igual con el objetivo de que la música no se perdiera, la música real de los años 30, entonces se dan los temas de Goodman; de Miller de todo eso, y posteriormente cuando ya desarrolló su trabajo y eso se solidificó, como que se consolidó, empezó a hacer otras cosas; otros arreglos nuevos, metió instrumentos nuevos, por ejemplo él es una de las pocas personas que mete bloques de flautas en sus orquestas, lo cual suena de una manera increíble, es una cosa... y tiene siempre el swing y una... un trabajo y unos arreglos maravillosos. Entonces fíjate ahí, de ser un estudiante de piano clásico pasa a ser compositor; arreglista, pianista...

E: él no estudia Jazz...

H.B: él estudia Jazz, después cuando ya... eh... él tiene una formación clásica normal como cualquier Europeo que es muy fuerte, y le hace coqueteos al Jazz hasta al fin se define, pero él no tiene conjuntos chiquitos, ni tríos ni cuartetos, él tiene la Big Band dedicada exclusivamente al Jazz y las otras suites, las suites son con gente muy importante como son: Jean Pierre Rampal en la flauta que hace 2 suites, Alexandre Lagoya en la guitarra, eh.. Yo Yo Ma en el Cello, eh... a ver quien mas me acuerdo en este momento, pero siempre es en

conjunto con artistas clásicos de primera calidad, entonces él también, yo no sé si intencionalmente es uno de los pioneros y de los bastiones de lo que se llama la tercera corriente, the Third Stream, que él ya hace una cosa que se llama escuela, la tercera corriente que es la mezcla intencional, un intento de fusión entre la música clásica y el Jazz. Si eso viene desde Gershwin en los años 30 cuando hacen Porgy and Bess y empiezan a tocar Porgy and Bess como una ópera Jazz y se consiguen los músicos y los artistas y todo, desde esa época empieza esa... y eso lo hacen en los 40 y en los 50, tiene una trayectoria un poco clandestina ahí digamos... pero ya a partir de los años 80 y 90 y 2000 pues ya... no sé si tu conozcas un pianista que se llama... eh... también francés... bueno me acordare un poco mas adelante, pero ya es una cosa muy consolidada, en Alemania es un movimiento muy grande, en EE.UU también y Francia tiene un gran aporte.

E: porque esa era otra pregunta que tenia si usted conocía otros músicos que estén haciendo eso en el Contexto de Bolling o haciendo algo...

H.B: Pues Bolling es único... a bueno, ¿clásica y Jazz? El merito de Bolling para mi es que hace dos cosas distintas, hace clásica con Jazz y puro Jazz de los años 30, swing. Lo que hacen los otros es que hacen como fusiones, muy pilas y muy chéveres entre el Jazz y la clásica, pero no los separan sino que lo unen digamos, por ejemplo hay un pianista que se llama Andre (Modei) que él es un pianista clásico que toca piezas de Jazz, pero las toca de una manera muy Jazzísticamente ¿no? No le quita una nota ni le quita el espíritu de la música clásica, pero las toca con una técnica muy buena que le da la música clásica. Hay otro grupo que se llama The new classical quartet, entonces es un cuarteto que toca cosas como... el aleluya y hace los primeros temas con un respeto increíble y después improvisa sobre eso... y son temas de 4; 5 o 6 minutos donde hacen improvisaciones absolutas sobre el tema original, donde uno siente que las raíces no se pierden, que no hay ningún irrespeto que esta todo hecho de una manera increíble The new classical quartet. Eh... ah ya me acorde, un gran pianista que se llama Jacques Loussier, estuvo aquí en Colombia inclusive hace unos 3 o 4 años, vino al festival de libre, que él con obras específicamente de Beethoven, Mozart; Bach y los toca muy bien y esta... ehh a ver no es que no toque música apropiada, él esta tocando muy seriamente su... y de pronto se pone a hacer Jazz con eso, y es como con una sonrisita de picardía, que miren lo que estoy haciendo, es un tipo con una calidad muy increíble muy tranquilo, muy chévere y... sus piezas son monumentales, por ejemplo las variaciones de Beethoven... increíblemente, se especializa en Bach, pero tiene cosas también... tiene un disco hermosísimo de Debussy y tiene cosas de Mozart también.

E: Osea que entonces, usted dice que Bolling no fusiona.

H.B: Bolling no fusiona mucho, en la suite si, pero lo que es distinto es que él tiene su trabajo netamente Jazzístico, los otros no tienen trabajo netamente Jazzístico. Ahora, Bolling tampoco toma, digamos temas de la música clásica, sino él mas bien, como que hace las composiciones con música clásica; con Jazz y llama grandes artistas para que lo acompañen. ¿yes? Pero entonces en ese sentido hay mucha diferencia de pronto con... con quien te dije con Jacques Loussier, Jacques Loussier toma temas de Beethoven o de Mozart, o de Bach y les hace un tratamiento Jazzístico, Bolling no.

E: pero... y entonces en la obra de Bolling, en las suites, digamos que la unión del Jazz ¿es como por secciones? Osea como que el aparta...

H.B: si, como partes, exactamente, entonces la una es allegro y la otra es andante con moto y la otra, exactamente lo mismo que una estructura de una suite de música clásica, pero siempre tiene las mismas piezas y la misma armonización y respeta muchísimo eso... pero yo como anécdota te cuento que... cuando yo trabajaba aquí en la emisora de la Javeriana hice unos programas sobre eso que les gusto a muchísima gente entonces cuando fui a hablar de Bolling lo único que pude hacer fue pasar todas las suites, yo pensaba como hacer una mezcla, pero cuando uno oye eso como tan orgánico, como... yo no puedo pasar una suite de Beethoven un pedacito y otro pedacito, no pues la cosa esta tan bien hecha que yo lo que hice fue pasar los discos completos porque estaban excelentemente hechos.

E: Pero digamos, tomando un solo movimiento de una suite, en ese movimiento la manera como él une ¿es fusionando o como, tantos compases música clásica, tantos Jazz?

H.B: a no, digamos que en el Jazz hay dos conceptos distintos, una cosa que se llama mezcla, que es cuando están una música primero y otra después de la misma... como decir "juntos pero no revueltos" eso se llama mezcla, y distinta de la mezcla ahí en la ---- y también hay una cuestión que se llama fusión, la fusión es una... es como un hijo de los dos, digamos, tu tienes un hijo y tu hijo tiene una personalidad que se parece mucho a ti, se parece mucho a tu esposa pero es igualito a él mismo, tiene elementos tuyos y de tu esposa, pero es él, igualito a él como dice Manuel, idéntico a él. Entonces esa fusión es lo que logra Bolling, Bolling no pone, primero clásico después Jazz, no, Bolling integra todo dentro del mismo tema, a veces lo hace pero como un juego. Yo no sé si hayas oído la suite de flauta, y después de un poco de música clásica o renacentista o barroca, no lo tengo muy presente.

E: Lo mismo hace en la invención de guitarra

H.B: Es eso, entonces, con el bajo y la flauta y eso, osea netamente blusísticos y Jazzísticos y eso...entonces él es un experto en eso, de los mejores del mundo en eso pienso yo. Bueno en música no se dicen los mejores pero una persona que ha tenido un concepto muy claro y que lo ha desarrollado muy bien.

E: ¿usted conoce obras clásicas de Bolling?

H.B: ¿solamente clásicas? Ha digamos que hayan sido famosas a nivel mundial... conozco las suites...

E: no, pero me refiero clásicas al repertorio

H.B: ah... obras de clásico... no creo. No las conozco, puede ser que las tenga pero no las conozco, yo soy mas del Jazz que de la música clásica aunque la respeto profundamente

E: y la obra de Bolling ¿dentro de que época o estilo del Jazz usted la situaría?

H.B: bueno eso viene de lo que yo te decía, eh.., digamos la obra en la que incorpora música clásica eso es parte de la tercera corriente que empieza en los años 30 con George Gershwin, no sé si tu has oído una cosa que se llama *Porgy and Bess*... ¿nunca? Bueno no importa, eso si, tienes que irte una tarde para la casa y ahí algo hacemos pues como para que te orientes un poco en la música, entonces él es un tipo Judío que tuvo que salir de Alemania y que se dedica a componer desde un punto de vista muy Jazzístico, también tiene obras clásicas como por ejemplo la *rhapsody in blue* esa si la debes conocer... esa si es una cosa que es para música clásica y hay muchos Jazzistas que lo toman como una obra de Jazz, pero una opera Jazz es básicamente lo mismo que una opera con actos y todo, con una trama muy interesante pero que habla sobre la cultura africana, afro-descendiente pues americana que tiene... y para la gente siempre ha sido un problema eh... si conseguir actores que aprendan a cantar o conseguir cantantes que aprendan a actuar, pero son unas cosas así muy claras y que se han desarrollado de una manera, como te decía hace un rato, un poco clandestina porque eso ---- a si mismo, a partir de los años 80, 70 eso ya es una parte muy importante del Jazz especialmente para los músicos.

E: ¿pero esa corriente esta solo en Europa?

H.B: En EE.UU unidos yo no conozco a nadie, pero es mas que todo en Europa, en Europa puesto que Europa es la que tiene raíces de cierta música clásica Europea, digo clásica Europea porque para mi la música clásica son los bullerengues y los bambucos y los currulaos esa es la nuestra.

E: eh.. cuando usted escucha la obra de Bolling ¿que influencia de otros músicos percibe en ella?, que usted diga, si se parece mucho a tal...

H.B: bueno, la verdad yo creo que es... a mi lo que mas me gusta de Bolling es que es único, es decir, tu oyes un Bolling... bueno, una de las cosas... te voy a hacer una explicación un poco mas... una de las cosas mas importantes en el Jazz es tener un sonido propio, pues en otros géneros también, exclusivamente en el Jazz... si tu eres un aficionado al Jazz y a los 10 segundos cuando o a los 5 segundos o a las 2 notas tu no sabes quien es el tipo fracasó, porque se parece a no sé quien, tiene la influencia de no se quien, si lo confundes con alguien esta grave el tipo como se dice comúnmente. Pero yo si te puedo asegurar que yo no he escuchado nada de Bolling o me ponen una obra de Bolling y a los 20 segundos digo: Esto es Claude Bolling... osea

logró...esto es porque hay una gran diferencia entre la clásica Europea y la Jazzística y es que la Jazzística es una música de interpretes mientras que la clásica Europea es una música de autores, de compositores. Entonces tu dices esta es la... esta es la novena sinfonía de Beethoven y la toca no sé quien, en el Jazz se dice: este tema lo toca Miles Davis y lo compuso tal, es una gran diferencia, es una misión muy distinta, es una cosa de interprete, el interprete es mucho mas importante que el compositor.

E: ¿qué otros trabajos musicales para guitarra clásica, ya sea sola, o solista o con otro formato que involucre la guitarra clásica que otros...

H.B: ¿quien Bolling? O ¿que otros hay?

E: que otros músicos usted conoce

H.B: a bueno, hay un disco muy importante del año 59 que hizo Miles Davis que se llama *Sketches of Spain*, como escenas de España, y ahí hay una versión de Aranjuez muy bonita, un poco distinta ¿no? A propósito, yo con todo respeto, yo me duermo mucho en ese concierto, no me atrae tanto, es una cosa personal, no es cuestión de la obra, es una cosa personal. Eh... otra cosa de guitarra clásica que tomen los Jazzistas...

E: otras personas que toquen guitarra y hagan Jazz, o que usen la guitarra clásica.

H.B: ¿la guitarra acústica? O ¿que tengan elementos de música clásica?, o ¿guitarristas clásicos que toquen Jazz? Conozco muchos guitarristas de Jazz pero que toquen cosas clásicas no, no mucho, de pronto Pat Metheny, no sé si lo conozcas, de pronto él por la naturaleza de él de experimentador constante, es posible que de pronto encuentres algo en...

E: lo que hace por ejemplo Lagoya si es...

H.B: pero eso es una cosa incidental

E: el toca música clásica y...

H.B: si, exacto, el es un músico clásico que toca con Bolling y no mas, es la única relación que tiene con el Jazz. No es que toque Jazz, le gusta la propuesta, toca con el, graba el disco y sigue el proceso, que es una cosa chévere, lo mismo... bueno Yo Yo Ma si es mucho mas abierto pero... Rampal... Rampal también es un músico y un flautista clásico increíble, el también tiene una suite de violín, con ---- fue también un gran violinista clásico, pero no es que ellos hagan Jazz simplemente como Bolling tiene tanto éxito y lo hace muy bien, y la composición es tan delicada y tan bien hecha entonces por eso es que ellos se animan...

E: Bolling quiere que suene a técnica clásica...

H.B: claro, porque es que... es que lo que pasa es que ese tipo de etiquetas son un poco jartas ¿no? ¿Porque? Porque yo recuerdo que en los años 90 hubo una gran pelea entre el Jazz y la música clásica a ver cual era mas importante, cual era mejor, entonces la música clásica europea puede alegar que todo músico de Jazz tiene que tener un gran entrenamiento en esa música para poder hacer Jazz en esos momentos que ---- tiene que ser tan cualificado, por otra parte el Jazz podría responder perfectamente que la música clásica lo que busca es llegar a un estatus, a un nivel estético altísimo de acuerdo con lo que pensaba el autor, que es como el paradigma de la música clásica, mientras que el Jazz lo que hace es que llegas allá e improvisa sobre esto. Eran esas peleas que... lo que es rigurosamente cierto, es que un artista de Jazz para que sea bueno tiene que conocer la técnica clásica, tiene que estudiar música clásica...

E: ¿si?

H.B: si claro, pero lo que también es claro para la música clásica es que el Jazz la ha renovado y que una diferencia, también muy respetuosamente con la música clásica, es que la música clásica tiene un discurso un poco trasnochado, es decir, Europa se tiene que refugiar en el siglo XVII y XVIII para sustentar su música ¿correcto? Porque por ejemplo yo no he visto un gran compositor en los años 90, ¿tu conoces un compositor de música clásica en los años 90? ¿80? ¿70?

E: además que esas épocas se empiezan abrir hacia...

H.B: exactamente, cosas contemporáneas cosas de pronto que ya no son tan clásicas sino que son producto de la mezcla ----- pero entonces el Jazz es una música progresiva en el sentido en que cambia, tu ves ahora por ejemplo el Acid Jazz que es una cosa con Jazz con Funk con Rap, y sin embargo las letras son unas letras de crítica social por eso se llama Acid Jazz. Entonces el Jazz es una cosa que se mezcla mucho, así como la clásica que esta empezando a mezclarse con otras cosas, pero para mi la diferencia, lo que pasa ahora en este momento es que... el discurso Europeo es muchas cosas, siempre fue un reflejo de su contexto, es que esta en una crisis brutal, puede ser ignorancia mía pero yo realmente miro mucho... y yo no conozco un compositor así... nuevo, mientras que están saliendo 10 o 15... aquí en Colombia músicos colombianos, el año pasado salieron 42 discos de músicos colombianos que hacen Jazz, esa es la naturaleza del Jazz ir hacia delante, esparcirse buscar nuevos caminos, eso, siempre hacia delante siempre hacia delante. La música clásica es de tipo conservador, cosa muy respetable, en eso si se diferencian mucho, entonces cuando yo voy a un concierto de música clásica muy rara vez ---- en el año 1990, 2000. Cuando yo voy a un concierto de Jazz muy raramente me van a presentar una cosa de los 90, ya los 90 es una cosa que se esfuma, y hay muchos músicos, maestros aquí del Jazz conservadores que se aterran de que en Jazz al parque no haya una orquesta de swing ni esas cosas sino que todo sean nuevas propuestas.

E: quieren conservar, lo mismo que hacen con la música clásica.

H.B: no en vano las escuelas de música que se llaman conservatorio, y es una tradición muy necesaria y muy importante para la formación de los músicos, pero es muy quedada para mi... por eso digo yo no estoy muy metido en ese medio, tengo amigos que son directores de orquesta clásica y... y yo siempre les pregunto... claro después de Debussy y eso en principios de siglo es un poco difícil ir mas allá, lo que hay ahora son cosas muy contemporáneas que se asocian mucho con el Free Jazz.

E: entonces Bolling de alguna manera se queda...

H.B: lo que hace Bolling, es que Bolling hace Jazz clásico, osea el swing del Jazz clásico sin la electricidad muy típicos de la época y por otra parte... porque eso son cosas muy chéveres ¿no? Por ejemplo los grupos nuevos que quieren tocar Jazz clásico de todas maneras por simple lógica tienen una estética mayor y unas posibilidades mayores y ese tipo de cosas por que la misma... la sociedad ha progresado entonces no pueden tocar igual, como siempre la música se ----- entonces la estética de Bolling es una estética de los años 80 y 90 que esta muy por encima de otras cosas entonces por eso es que uno oye las cosas de swing Day de Bolling y ve sus arreglos tan perfectos tan bien hechos y le suenan aunque sean iguales a los otros pueden ser nota por nota.

E: entonces a él le gusta de alguna manera conservar...

H.B: él tiene los tres roles, él toca cosas de Benny Goodman y ----- de hecho saca un disco muy chévere, en el aniversario numero 50 de cuando termino la primera guerra mundial, en el año 95, los temas de Jazz de bandas que sonaban en ese momento que eran muy populares que uno los reconoce pero sabe que tienen otra estética ----- eso es lo que hace por ejemplo en ----- entonces como reproducir pero no reproducir igual, sino ya las cosas han cambiado, y tu oyes el Jazz de los años 30 y de los años 50 y es otra cosa... y entonces el conserva desde el punto de vista de los temas y trata de tocarlos nota por nota pero no le resulta porque él es otra persona mucho mas avanzada.

E: y.... Como que discografía y bibliografía usted me recomienda para contextualizarme

H.B: eh... libros de esa música es muy difícil, tendrías que buscarlos en internet y mandarlos traer, o en la Luis Angel Arango o en otras bibliotecas puede haber ese tipo de libros, porque esa música no es popular aquí, entre los ---- y los fenómenos, entre las personas de música clásica muy progresistas esto es muy popular, pero si tu le preguntas a las personas de aquí quien es Claude Bolling si acaso 1 sabe que es Francés y por la pronunciación. Porque aquí la difusión es otro problema, el problema de la responsabilidad de los medios en la difusión de los medios, no tiene nada que ver con la música, pero por ejemplo las 6 suites es una cosa fundamental en la obra de Bolling, que son 2 de flauta, una de guitarra, una con cello, una con violín y otra que

se llama la picnic suite, son 6, esas 6 son una... básica justamente por eso porque es ----- tiene también un disco que se llama *Bolling Big Band* en la cual muestra arreglos nuevos, inclusive es un disco hecho en vivo en un restaurante Francés con ¡un sonido!... y el disco este que saca conmemorando los 50 años, no sé que Victory, no me acuerdo del nombre exacto, pero es justamente en homenaje como a los 50 años cuando los aliados ganaron la guerra mundial y entonces hace ese disco que es muy bonito también.

E: ¿y otros discos de la tercera corriente?

H.B: ¿ah discos de Jazz de la tercera corriente? Ah... ese se llama *Porgy and Bess*, los discos de Jacques Loussier, otro también Francés que se llama André Previn, y The classical Jazz quartet.

Entrevista German Herrera

Entrevistador:

Lo que pasa es que yo quiero hacer un análisis buscando las diferencias... osea las características que hay entre la música Europea occidental en la obra de Bolling, específicamente en el concierto de Guitarra. Ese es como mi objetivo, entonces yo quería preguntarle a usted si... ¿qué obras conoce usted de Bolling?

German Herrera: bueno, pues yo he tocado la suite de flauta y trio, y la de guitarra y trio.

E: ¿toda?

G.H: si, la toque con Sergio Sánchez que ahorita creo que es director de algún programa de música en el conservatorio del Tolima en Ibagué.

E: ¿el es guitarrista?

G.H: guitarrista, Carlos Felipe Vega estaba en el contrabajo, Alicia Orjuela en el piano, y yo estaba en la batería y la flauta era con Sandra Sánchez, todos éramos de la universidad del Bosque en esa época.

E: ¿con esa conformación tocaron las dos suites?

G.H: si

E: ¿usted conoce obras de el que no sean... que no tengan Jazz?

G.H: si

E: ¿solo...música clásica?

G.H: si, solo para piano de hecho.

E: y ¿repertorio clásico?

G.H: si son mas tirando hacia la música occidental

E: ¿y recuerda los nombres?

G.H: no,

E: profe, ¿considera usted que la obra de Bolling es Jazz, o tiene Jazz?

G.H: no

E: ¿por qué maestro?

G.H: eh....bueno digamos que no tan radical, digamos que tiene algunos elementos en las melodías y en las armonías, pero... el jazz, la esencia del Jazz y la idea del jazz es improvisar, en esa suite todo esta escrito, todo, todo hasta los solos de piano, los solos de todos los instrumentos están escritos, entonces, digamos que tiene un lenguaje que se usa en el jazz en cuanto a melodías y uso de armonías, inversiones y colores armónicos pero eh... no hay improvisación como tal, mejor dicho si hay pero esta escrita, entonces no hay improvisación ¿si? La improvisación es improvisar.

E: y si no hay improvisación ¿no hay jazz?

G.H: digamos que la esencia del jazz como tal, es... decir algo sobre un tema ¿si? Ahí ya todo esta dicho, pero... mejor dicho si usted ve el trabajo que han hecho algunos músicos europeos tratando de hacer algo asi. Eh... ¿ha escuchado a Jacques Loussier?

E: si, toca mucho Bach.

G.H: exacto, pero entonces él expone el tema y después del tema hay improvisaciones como tal, entonces digamos yo... mi posición es que esta un poco mas cerca al Jazz, o es mas Jazz que lo que hace Claude Bolling en sus suites. Eh... él usa digamos algún lenguaje de sincopa y grados conjuntos en las armonías y en las melodías y armonías de Jazz pero, digamos que es un Jazz melodía estéreo ¿no?

E: yo lo que tengo entendido es que lo que él hace es un poco de la tercera corriente, la tercera corriente del jazz, ¿usted conoce esa tercera corriente?

G.H: no

E: que nace como en el veinte que viene como del Jazz sinfónico...

G.H: ¿ Gershwin?

E: eso, era como tratar de unir lo clásico con el Jazz, y un poco había esa disputa, de que algunos decían “no, eso no es jazz porque no improvisa”, y todas esas criticas.

G.H: bueno, en la historia digamos, como se ha venido comportando el proceso evolutivo del Jazz, en esa historia evolutiva siempre pasa lo mismo, y es que los negros hacen algo, que en primera instancia es criticado duramente por la población blanca, pero finalmente el blanco de trata de hacer lo mismo que hizo el negro ¿si? Y no siempre lo ha logrado hacer bien, muchas veces se ha quedado como en una mala imitación de lo que originalmente propuso el músico negro, siempre ha pasado así. Eh, el Blues, nosotros ya llevamos mas de un siglo escuchando Blues y para nosotros no es raro escuchar una forma de doce compases, pero... en mil novecientos eso era algo extremadamente cojo y loco ¿no? Que le falta, digamos que.. occidentalmente hablando la música europea siempre habían sido bloquecitos de 8 compases o 4 compases o de 16 ¿cierto? Muy, muy cuadrado y en el Blues como que la sensación era que faltaban cuatro compases ¿no? Y fuera de eso le ponen una armonía dominante todo el tema, entonces no era para nada algo audible común en esa época, ahorita si ahorita ya... pero en esa época y eso fue osea... ¿no? Terrible. Y después los blancos intentaron hacer... oiga como que chévere ¿no? Y terminaron haciendo Rock & Roll que sale del Blues ¿no?

En la segunda, digamos que después de que pasa la era del swing que son las grandes Big Bands y viene la segunda guerra mundial, el músico negro cansado de que lo entren por la cocina, que lo traten mal y lo paguen mal, decidió hacer música que el blanco no pudiera bailar, porque las big bands estaban diseñadas para amenizar la bailada a la sociedad blanca, entonces esto estos músicos deciden hacer música que no se pueda bailar, entonces para hacer música que no se pueda bailar hay dos opciones o hacerlo muy muy rápido, o hacerlo muy muy lento, y esas son las características del Bebop. La mayoría de la gente cree que el Bebop es tocar rápido, pero tocar muy lento también es Bebop, el objetivo es que no se baile tanto...tan fácil ¿no? Claro que esos manes son tan...digamos tan acróbatas esos negros que ellos lograban bailar el Bebop, pero para los blancos no era tan fácil eso. Después los blancos intentaron hacer Bebop pero terminaron haciendo otra vaina que se llama Hardbop o el Cool ¿no?, pero digamos que siempre ha sido esa mecánica, esa metodología, primero el negro propone algo que es muy criticado y hasta mal visto y después queremos hacer lo mismo.

N: estilizarlo un poco.

G.H: aja, y con lo que paso con Gershwin y con estos músicos... eh... Aaron Copland y...todos estos músicos sinfónicos fue eso, tratar de hacer como una... comunión entre la música afroamericana realmente de la calle con la música sinfónica, pero digamos que hay elementos en la música de Bolling y...

N: ¿no cree que lo lograron?

G.H: no, obviamente no

N: ¿ningún compositor ha hecho algo así? eh... lo que yo he leído un poco es que siempre... digamos el músico blanco, como usted dice, trata de subordinar el Jazz, o el otro trata de coger... como que de los dos bandos tratan de subordinar lo otro pero no se logra realmente una fusión.

G.H: si, lamentablemente todavía... ¡todavía! En pleno 2012 se ve esa brecha enorme que hay entre las dos corrientes ¿no? Todavía uno encuentra músicos, digamos de formación clásica, que uno le quita el papel y no puede tocar ¿no? Digamos que el ideal sería estar en la mitad ¿no?, en todo el centro, que uno pudiera leer muy bien como un músico clásico y que uno entienda como funciona la música y los encadenamientos armónicos para poder decir cosas sin tener el papel al frente.

E: Y digamos partiendo de lo que usted me dice que no es Jazz porque no improvisa, o sea que de alguna manera lograrlo sería poner... digamos Bolling, pone su obra, escribe y hay una parte donde esta... esta es la armonía, improvise ; ¿eso si sería fusión clásica o jazz?

G.H: es que la música clásica tenía improvisación, si usted escucha las obras que escribió Mozart Hayden, periodo clásico clásico clásico, la parte de la cadencia era una parte donde el solista mostraba... ¿si? Eso se fue perdiendo no entiendo porque. No sé, ni idea, lamentablemente ahora las cadencias son... muchas veces son interpretaciones de alguna cadencia de otro músico anterior pero digamos que eso se perdió, Bach era un gran improvisador, eh... la sonata opus 111 de Beethoven eso es puro Jazz en cuanto a lenguaje, entonces por ahí había un personaje Jelly Roll Morton que mando imprimir unas tarjetitas que decían "inventor del jazz" no, el jazz esta inventado desde 1700, desde 1600, solo que ahora le ponemos otros nombres a los acordes ¿no? Ahora es delta 7 y cosas así pero es la misma armonía que se ha venido usando desde el dodecafonismo.

Entonces, ahí vendría la pregunta de definir ¿qué es Jazz y que no? Porque según eso Mozart hacia Jazz ¿si? Eh... entonces digamos que ahí hay algunos elementos que digamos que si tiene de Jazz en las obras de Bolling, específicamente en las obras de guitarra, que es el manejo rítmico en la melodía, el manejo de la sincopa, como están construidas las frases, eso si es digamos de.. de... de... muy clichésudo ¿si? Del Jazz. Eso es a lo que suena la música de Bolling tratando de hacer Jazz es a cliché ¿si? Entonces como que el tipo averigua cuales son los intervalos mas usados, como son los manejos rítmicos en la melodía, eh como es el segundo quinto primero mas recurrente en el Jazz ¿no? Y le suena muy a cliché, entonces digamos que si tiene esos elementos pero para mi el Jazz es un poco mas visceral, tiene que ser, mejor dicho, yo pienso que un músico de Jazz puede haber estudiado en Juliart en beerkle en... ¿si?, pero si nunca fue a tocar a la calle no va a poder tener ese...

E: ¿sabor?

G.H: si, esa musicalidad que solamente se adquiere tocando, ¿si? Hay muchos músicos que han estudiado mucho en la academia, tienen el concepto teórico muy muy claro en la cabeza, pero se le para un tipo que no sabe leer, pero que ha tocado muchos años en bares de jazz y pues suena mucho mas honesto, tiene mas el lenguaje, el color. Ahora, hay muchos tipos de Jazz ¿no? Muchos géneros, es una música que ha evolucionado muchísimo en un periodo de un siglo que es un periodo corto, eh... y precisamente por eso es tan difícil encasillar algo dentro de un genero, porque ahora todo es Jazz ¿no? , usted coge una cumbia con un formato de la costa y le deja un pedacito en que improvisa alguien y ya eso es Jazz, eso tampoco digamos que estoy de acuerdo con eso.

ahora hay mucha flexibilidad en cuanto a la fusión, todo es fusión, yo tengo mis reservas sobre eso ¿no? Yo pienso que para hacer fusión, primero hay que conocer lo que se va a fusionar, hay que conocer muy bien que se va a fusionar con que ¿no? Lamentablemente lo que uno oye ahorita es... ese tipo de Jazz que es un poco ruido, que no se entiende nada, que es medio freezero y medio freezoso y todo lo justifican que porque que con que es free, y resulta que el free también tiene unos parámetros que se estudian, hay gente especializada en free y que no tiene nada que ver con lo que suena acá como free ¿me hago entender? Entonces hay que tener mucho cuidado con el nombre... también tendemos a ponerle nombre a todo ¿no?

E: osea, eh... Bolling si tiene Jazz aunque sea un poco de cliché como usted dice, pero ese Jazz que usted le escucha a él... ¿o no?

G.H: no, si si si, tiene algunos elementos, obviamente tiene algunos elementos, el tipo se puso a ver cuales son los licks digamos ¿no? Mas particulares de eso y trato de plasmarlos ahí, pero es que para mi el Jazz es otra cosa ¿si? El Jazz es sentarse con otros músicos y comunicarse, eso es para mi ¿si? Apoyar lo que propone el otro músico, bien sea haciendo lo mismo o quedándose callado inclusive, o dialogando, de alguna manera, musicalmente con otro músico.

En un formato donde no sucede eso, donde todo esta escrito y todo es, de alguna manera, predeterminado, donde no hay eso que pasa en el momento que uno después dice: "oye, pasaron cosas chéveres" pues eso para mi no entra dentro del Jazz.

E: osea que no podemos hablar de que haya algún estilo del Jazz, osea que usted me pueda decir ¿dentro de que estilo del Jazz sitúa esta obra de Bolling, el concierto de guitarra?

G.H: dentro del estilo que usted me dice, de lo que paso...

E: la tercera corriente

G.H: exacto, yo no sabia que se llamaba La tercera corriente, no tenia ni idea. Pero digamos que esta dentro de eso ¿no? Es como... a ver un ejemplo mas criollo; por ejemplo Lucho Bermúdez ¿si? Cuando empezó a hacer su cuento de los porros con orquesta, se basó en el porro del pueblo del negro hay...¿si? Pero le suena es otra cosa porque el cogió una orquesta y empezó a escribir entonces ya ese calor de... de la improvisación... porque en el porro también pasan ese tipo de cosas así tenga secciones predeterminadas... eh... pues da otra cosa, da como resultado otra cosa, muy valiosa además ¿no? muy importante, pero es otra cosa.

E: ¿pero usted si valora la academia, la academia si le aporta al Jazz?

G.H: si yo no valorara la academia no habría estudiado en academias, y no estaría enseñando en una academia, la academia es muy importante, pero hay que tener cuidado porque muchas veces la academia como que castra la musicalidad de los estudiantes ¿si? Y yo me encontrado con estudiantes que en primer semestre son mucho mas musicales que cuando se gradúan porque ya tienen un montón de taras técnicas y de que tengo que sentarme así, obviamente eso importante ¿no? Pero ya cuando el estudiante empieza a pensar mucho en eso; y a que esto no se puede hacer porque mi profesora me dijo que esto no se puede, yo considero que todo se puede, todo es posible de acuerdo a que sea... si esta dentro de un discurso natural musical ¿si? Cuando uno ya empieza a inventarse cosas raras y a hacerlo porque si pues yo no sé, tengo mis reservas, pero la musicalidad para mi es algo muy importante y eso no se estudia en ninguna academia ¿no? Entonces yo trato que los muchachos siempre estén pensando en música ¿no? No tanto en un ejercicio que tiene que repetir sino como aplicar eso a la música, como hacer que ese ejercicio se vuelva parte de un discurso musical real, que no suene a cartón, que no suene a libro, los libros son una guía pero están escritos ¿si? Y cualquier persona puede comprar un libro y ya pero no por eso significa que le pueda sacar un provecho musical real, un libro es una guía donde uno se puede apoyar para... para hacer música.

E: Maestro, a grandes rasgos cual es la diferencia entre... o las características entre el Jazz Europeo Francés con el de New Orleans o Estados Unidos.

G.H: actualmente digamos que casi ninguna, pero digamos que durante el periodo del Hard Bop sobre todo cuando viajaron muchos músicos de estados unidos a Europa eh... y.... Bueno es que Alemania, por ejemplo, tuvo un gran problema que fue que los nazis decían que el Jazz era, pues por ser música de negro pues fue muy vetada, no se dejaba... uno no podía escuchar Jazz en ese periodo de la historia en Alemania, y cuando los alemanes llegaron a Francia lo primero que hicieron fue sacar a todos esos músicos que tocaban Jazz antes ahí, entonces digamos que tuvo un poco de problema el desarrollo musical del Jazz en Europa por esa cuestión.

Eh... Después de eso vino un poco la diferencia sobretodo entre el Jazz Alemán y el Jazz Francés, sonaba... para los gringos sonaba lo que nosotros consideraríamos "Gallego" ¿si? Porque pues ellos no vivieron el proceso de la creación de la música, igual que nosotros ¿si? Usted pone un músico de Jazz colombiano con un músico de Jazz gringo; pues obviamente a nosotros nos va a sonar gallego ¿si? Por mas que creamos que nos las sabemos todas pues no, porque el Jazz en estados unidos es la música autóctona de ellos, la música folklórica de ellos, ellos son los que saben como suena eso, ellos fueron los que sufrieron la vaina, los que sudaron el proceso de la creación, ¿si? De la evolución de esa música, nosotros no, nosotros cogemos un librito, y aquí dice que hay que tocar D7 y tal, y se acompaña ti tin ti tin y... eso no es ¿si? Si usted quiere tocar algo tiene que ir allá y ver como se toca y olvidarse un poquito también de la academia y de la corchea y... ¿no? Siéntalo, sentir la música es un paso importante que a veces nos saltamos y eso me parece gravísimo.

E: profe ¿usted conoce otras obras que involucren en la guitarra clásica el Jazz?

G.H: por ahí John McLaughlin hizo algo... pero eso es mucho mas cercano al lenguaje de... comunicación ¿no?

E: ¿él es guitarrista clásico?

G.H: mmmm...yo creo que estudió algo de guitarra clásica, porque tiene muchas cositas por ahí de guitarra clásica, eh... pero ¿me pregunta en el sentido de la tercera corriente o..?

E: otro que quiera fusionar, así sea actualmente o en la época de Bolling que quiera hacer esa fusión, pues esa fusión se llama "la tercera corriente" porque_____ ese formato cualquier no sé que formato con guitarra clásica.

G.H: guitarra clásica, ¿tiene que ser guitarra clásica? ... ¿si?

E: pues... la otra seria otra pregunta ¿si? Pues de guitarra, pero guitarristas eléctricos hay muchos

G.H: mm.... No, pues la verdad no sabría ahorita... darle alguna... no, no se me ocurre.

E: Profe, usted a escuchado esta obra de Bolling y le suena mas a ¿música académica occidental?

G.H: claro, totalmente... pues digamos que no totalmente, pero si... osea eso es.

E: osea simplemente es como coger la forma, todo el lenguaje y metámosle, algo así ¿no?, metámosle Maj 7 y ya, con Jazz, eso no es...

G.H: exacto si eso es como... eso es lo mas parecido a el Jingle, que a uno le dicen: bueno, necesito hacer música para... no sé cualquier producto, pero que me suene a.... Medieval, entonces uno llega y coge mas o menos el formato, lo que tocaban en esa época, las melodías pentatónicas y el cuento ¿no? Pero... de ahí a que eso sea música medieval pues no... ¿si me hago entender?

E: la ultima pregunta seria: evalué esta entrevista.

G.H: Hermano usted esta hablando con la persona equivocada, a mi no me gusta evaluar, no sé póngase ahí cualquier cosa.

E: no pero no es números sino que usted me diga

G.H: no pues, todo lo que usted haga con la intención de enriquecer su proceso me parece muy bueno... todo.

E: ¿usted que me podría recomendar de discografía o de bibliografía con respecto a este trabajo?

G.H: ¿con respecto a Bolling o a....?

E: si, o a esa tercera corriente o...

G.H: pues hermano vea... búsquese lo que hizo Aaron Copland, eh... Gershwin, Gershwin hizo una obra, una opera de hecho de opera negra. como es, pero digamos que es de los años 20's mediados de los años 20's, un trompetista... Brekinlo...baiske... una vaina así. Y el tipo lo echaron de la casa porque el papá le había pagado una fortuna en formación académica occidental... ¿no? Para que tocara suites y fugas y Lieds y... y el tipo se fue a tocar Dixie, a improvisar y compartir con los negros y tal, entonces decían que no, que eso era música de vagos, de drogadictos, de degenerados... obviamente tenían razón pero...

Eso es otra cosa que me parece chistosa ¿no? Que ahorita el Jazz y la música clásica es para gente... ¿no? Y el Jazz es de degenerados, es de gente de la calle... ¿si? No estoy diciendo que para uno tocar Jazz tiene que estar así ¿no? Para nada. Sobre todo ahora en esta ultima época eh... los grandes músicos son gente muy juiciosa, muy muy sana, muy dedicados al estudio, muy juiciosos.

E: pero de ahí nació.

G.H: pero el proceso y el bagaje y el peso digamos denso de... ¿no? Chet Baker era uno de los que andaba con puñal, estuvo en la cárcel no sé cuantas veces y...Juanito Alimaña era un angelito al lado de él ¿si? Pero...después los músicos que querían tocar Jazz pensaron que ese era el camino, osea que tocaba ser bien paila pa tocar Jazz y no, juepucha lo único que uno tiene que hacer para tocar Jazz es estudiar y tratar de comunicar.

¿usted quiere tocar Jazz o que?

E: pues... eh... quisiera, pues no ser de pronto un Jazz-man o de pronto, pero por lo menos el elemento de la improvisación si me parece demasiado importante que es lo que usted dice que se corta, por lo menos desde mi punto de vista, en la guitarra clásica, es el papel y... le dicen: acompáñeme este bolero... ¿no? Perdí el oído porque pues... me dedique a esto.

G.H: ¿cuando presento el examen de admisión si podía?

E: si, yo orejeaba, orejeaba harto

G.H: ¿ve?

E: toque esto por E, ahora por C... ¡jum! Ya no me lo sé, y todos esos elementos... y bótese una improvisación acá pero... ¿como relaciono? Y eso me parece fundamental, si uno aprende a improvisar prácticamente conoce toda, lo que usted dice, la estructura de todo, y puede moverse.

G.H: claro, es que hay que estar es en la mitad, hay que estudiar para hacer música, ¡para hacer música!

E: aja.

G.H: pero si usted estudia y no puede hacer música... ¿qué hacemos? ... jajaja ¿si o no?

Entrevista a Rodolfo Acosta

Entrevistador: ¿Maestro usted conoce la obra de Claude Bolling?

Rodolfo Acosta: esta pieza la he escuchado, he escuchado otro par de piezas, la famosísima esta para flauta y trio y... una que creo que es básicamente lo mismo pero con violín, pero no conozco digamos ¡la obra! De Bolling sino esas piezas básicamente.

E: osea las que son como crossover

R.A: si, si. Y cuando digo que las conozco me refiero a seguramente he escuchado, osea no conozco las partituras ni nada así...

E: bueno si no importa, eh.. usted podría, según su opinión, decirme ¿que elementos de la música académica occidental usted puede a grandes rasgos divisar en esa obra?

R.A: pues lo principal, que es que hasta donde sé es música escrita, osea hay partituras y lo supongo porque... bueno, si he visto por ahí por encimita algunas partituras pero además sobre todo es por la gente para quien estaba escribiendo, osea me acuerdo que esta de guitarra era para Lagoya, la de flauta era para Rampal y la de violín no me acuerdo para quien era pero pues eran músicos de tradición académica osea que leen partitura, entonces lo principal es eso, que eso es un elemento absolutamente definitorio de la tradición académica occidental, el hecho de que haya partitura. Entonces ese es un primer elemento, otra cosa es por ejemplo la forma, todas esas piezas yo las recuerdo como especies de suite, entonces el manejo formal es totalmente académico. Mmmm. También hay ciertos aspectos de ideas, como por ejemplo la idea del desarrollo, ¿cierto? Sean temas o sean motivos pero hay una idea de que lo que ocurre en la música es el planteamiento de una o dos ideas y esas ideas se desarrollan, entonces son elementos totalmente de la tradición académica. Emm... y pues finalmente la instrumentación porque incluso cuando tienen trio de jazz pues el trio de Jazz al que se refiere viene de la tradición académica, entonces puede que él lo este tomando directamente de la tradición del Jazz pero al Jazz llega es de la tradición académica. Entonces pues se me ocurren esos elementos viniendo de lo académico.

E: osea, cuando usted se refiere a lo formal dice... toda la obra ¿si? Toda una suite.

R.A: me refiero a que por ejemplo... si estuviéramos hablando de otra tradición musical esa idea de la suite pues la omito, por ejemplo si estoy hablando de salsa pues la forma es canción, si estoy hablando por ejemplo de... no sé, de ciertos tipos de... por ejemplo de free Jazz, pensando en Jazz, en Jazz de verdad de esa época de los 60 y de los 70 pues un toque de free Jazz pues no tiene forma preconcebida; arrancan a tocar y se acaba cuando se acaba

E: pero, usted acaba de nombrar una cosa, es decir “de verdadero Jazz”

R.A: Si

E: entonces ahí entra una pregunta y es ¿usted cree o considera que estas piezas tienen Jazz?

R.A: No

E: ¿son Jazz?

R.A: No

E: O no tienen absolutamente nada de Jazz.

R.A: No

E: Bien, entonces, yo pienso que usted es obviamente un compositor y un músico mas de la tradición académica ¿cierto?

R.A: Si

E: por lo tanto pensaría yo que en contraste usted puede hallar de pronto las características del Jazz. ¿Usted que pensaría que es lo esencial para que algo sea Jazz o suene a Jazz?

R.A: eh... el rol estructural de la improvisación idiomática de Jazz, si no hay improvisación, osea si la improvisación no es absolutamente estructural osea, aquello sobre lo cual se construye eh... entonces para mi eso no es Jazz. Pero además, ojo digo, improvisación idiomática del Jazz, osea improvisación en el estilo o en alguno de los muchos estilos de Jazz. Emm... pienso por ejemplo que claro, hay muchos compositores que han utilizado elementos de superficie de Jazz ¿cierto? Evidentemente en Bolling ocurre cierto tipo de acordes; cierto tipo de ritmos; cierto tipo de por ejemplo esquemas de acompañamiento y no se que, pero eso es solo la superficie es como una caricatura de Jazz. Eh... cuando uno, pensando por ejemplo en la idea de la partitura, cuando uno ve la partitura de Jazz, lo principal para tener en cuenta es que es una partitura que, de nuevo, estructuralmente esta incompleta, osea si yo tomo por ejemplo una partitura de (nombre de una obra) yo tengo una paginita con los materiales básicos, una melodía; una indicación de tempo; un cifrado; a veces unas partes obligadas que se escriben y pare de contar. Y todos sabemos, todos los que conocemos algo de Jazz, sabemos que esa no es la pieza, cuando vemos una partitura por ejemplo... no sé de...de la tradición académica... pensando por ejemplo en... no sé en música mas o menos de ese mismo periodo como Debussy o posterior como Shostakovich o algo así por el estilo uno sabe que claro que se necesita un interprete, claro que no esta absolutamente todo pero básicamente esa es la música, yo puedo sentarme y leer la partitura y tener la experiencia musical mientras que con el Jazz eso no ocurre porque la improvisación es absolutamente esencial. Lo otro, pienso por ejemplo en Gershwin, pienso por ejemplo en Schuller, pienso por ejemplo en bueno etc etc eh... son como caricaturas de Jazz. En mi opinión si, son caricaturas de Jazz.

E: y con respecto por ejemplo, en estas partituras que yo conozco de Bolling, él tiene unas secciones de improvisación, aunque esta escrita cuando uno escucha otras versiones ve que en esa sección esta la improvisación en el piano y en el bajo. Entonces ¿Ese elemento no lo haría de por si Jazz?

R.A: Cuando digo que tiene que ser estructural es... una pieza de Jazz se construye sobre los conceptos de improvisación estilísticamente apropiadas para cierto tipo de Jazz, es decir sin improvisación no ocurre el fenómeno del Jazz. Eh... eso no significa que uno no pueda tener partituras en las cuales las cosas cambian porque... o bien porque los interpretes lo deciden o bien porque el compositor esta diciendo: mire, aquí esto es como una guía pero puede variarla; ¿a que me refiero? Usted mira toda la música del siglo XVII, toda la música académica del siglo XVII y XVIII va encontrar que el elemento principal que es el bajo continuo no esta escrito osea la línea del bajo esta pero la manera en la cual se realiza es improvisado, es improvisado pero no por eso es Jazz, obviamente no es Jazz es 300 años antes del Jazz. Entonces el hecho de que haya algún tipo de improvisación no lo convierte en Jazz tiene que haber cierto tipo de improvisación. Yo creo que parte de lo que ocurre, de lo que ocurría en estas piezas de Bolling es que como el quería hacer esa especie de crossover a la larga pues estaba escribiendo para músicos que no eran Jazzeros y por ende no los podía poner en roll de Jazzero ¿cierto? No les podía dar el tipo de partitura que acostumbra a leer un músico de Jazz eh... ni tampoco podía esperar de alguien como por ejemplo Lagoya o cualquiera de estos eh...no podía esperar que el tipo de cosas que pudiese hacer intuitivamente fuesen correctas para el Jazz, pues porque es que tocar en cualquier genero musical es un camello osea, requiere una formación académica o no, eso es lo de menos, pero una formación profunda y una experiencia larga y el desarrollo de ciertas ah... de ciertos rudimentos que son propios para ese genero musical y que el otro genero musical no existe y por eso es que siempre que hay esos crossover se pierde mucho necesariamente. Ehh.. ¿cierto? El hecho de que Daniel Barenboim sea un gran pianista no significa que sea un buen pianista de tango aunque ha tratado, ha tratado de tocar tango pero hace caricaturas de tango y es un mal pianista de tango y a pesar de ser pianista clásico fenomenal pues porque no es simplemente la cuestión mecánica de tocar el instrumento, hay toda una cuestión de estilo... de Tumbao que no tiene porque tener. Entonces si, para mi esas son situaciones en las cuales, digamos, por el interés y por el afán de hacer ese crossover terminan sacrificando, creo que, las cosas esenciales.

E: Maestro, entonces que pasa digamos por ejemplo con la Big Band en la que, no sé, parece como si pasara un poco algo así como: todo escrito y unas secciones donde algunos solistas improvisan.

R.A: Si, ahí eh... es una situación en la cual, digamos, fue un fenómeno... claro yo sé que hay gente que siguen haciendo Big Band y siguen tocando, es una cosa que a mi me parece un poco extraña pero bueno, digamos históricamente cuando surgen las bandas... las grandes Big Bands de ... no sé Henderson, Count Basie, Duke Ellington y todos esos; décadas por ejemplo del 30, incluso desde final de los 20 pero sobre todo la década del 30 y 40 eh... tenía que ver con un cambio de función social del Jazz en la medida de la cual fue aceptado socialmente y empezó a convertirse en una música de baile, de baile de fiesta y que entonces eh... digamos exactamente como acá en el caso de las grandes orquestas por ejemplo de Lucho Bermúdez, Pacho Galán que además son los mismos formatos, entonces ¿qué pasa? Que unas músicas anteriores mucho menos domadas, mucho mas versátiles, mas cambiantes; mucho mas... eh... no sé, que eran otro tipo de fenómenos musicales fueron estilizados y fueron en cierta medida cuadrículados para cumplir esa nueva función social de ser música de baile, y finalmente de baile de salón de fiesta, de gran salón de fiestas. El caso de Lucho Bermúdez por ejemplo... eh... haciendo cumbias para la alta sociedad Bogotana en los salones de los grandes hoteles y todas estas vainas pues obviamente es una función social totalmente diferente a la función original de la cumbia, no voy a decir que eso no sea cumbia de verdad pero es otro tipo y otra idea de cumbia totalmente diferente. Em... entonces creo que lo que estos trataron de hacer... Basie; Ellington y todos estos tipos fue tratar de... como de lidiar con las dos cosas ¿cierto? Digamos esta la nuevas función de sus orquestas pero para ser Jazz tenían que dejar todavía ventanas abiertas a la improvisación y se aseguraban de tener unos músicos tesos que podían darles solos y que iban a ser unos grandes solos. Ahora, creo que en el momento de hacer eso encontraron una gran ventaja de que la música fuera menos libre, por que ya no fuera tipo como del hot Jazz de los 20 que era tan tan tan libre, tan de improvisación colectiva, la gran ventaja de daba esta situación mas domesticada digamos de las Big Band, es que les permitía hacer composiciones mas complejas. Ahí es por ejemplo en donde uno, insisto en Duke Ellington, eh...pero también podríamos hablar de Benny Goodman, son grandes compositores, osea hacen piezas, no sé uno piensa en una pieza como *Caravan* que son piezas de una complejidad formal que en el otro tipo de música, por ejemplo en el hot Jazz no se podría haber hecho, porque era tan maravillosamente despelotada que la riqueza formal, la riqueza armónica, las complejidades a nivel de composición no podían darse en los formatos anteriores, entonces eso le significo una gran ventaja y por eso es que varios de ellos finalmente terminan componiendo música... digamos... música académica. eh.. osea aquí donde, esto no es Jazz, donde no hay nada de improvisación, aquí... osea obras casi concebidas como...no sé pues como música... definitivamente música de concierto, digamos música de Hayden o así. Y pues Ellington es obviamente uno de los grandes ejemplos de eso. Entonces eh... ese mantener esas ventanas abiertas a la improvisación implica que siga existiendo una posibilidad de la esencia del Jazz que es esa improvisación idiomática Jazzística; entonces era una manera de mantener cimentado al Jazz la practica del Big Band, en el momento en el cual le quitan la improvisación pues ya no es Jazz así sean los mismos instrumentos; sean las mismas armonías; el mismo tipo de melodías; ya no es Jazz es otra vaina. Y pienso por ejemplo, hace un rato mencionando a ---- (shubert), una vez vi un concierto de... esto fue en Washington, el fundo una... digamos a la larga tiene cierto sentido, es aberrante pero tiene cierto sentido, ah... lo que tiene sentido es que fue dentro de la fundación Smithsonian que es la principal fundación de museos en Estados Unidos y dentro de esa fundación él armó una orquesta una Big band, la Big band de la Smithsonian y lo que hacían con esa Big band era transcribir grabaciones famosas de las orquestas de aquel entonces, de los 30, de todas estas orquestas que he mencionado, entonces transcribieron todo incluidos los solos, entonces estos tipos estaban tocando no tal pieza, por ejemplo de Count Basie o tal otra pieza sino tal versión con la transcripción del solo que había hecho fulano de tal, por ahí no sé ----- en guitarra o... cualquiera ¿cierto? Cualquiera de los grandes solistas, chin que el trompetista de turno toco esto, lo transcribieron y entonces se orquestaba, ahí en la big band de la Smithsonian, estaba leyendo la partitura, tocando el solo que el otro había improvisado, eso puede sonar exactamente como la grabación, pero para mi eso no es Jazz, mientras que lo otro que puede sonar exactamente igual si es Jazz porque el espíritu de la improvisación estaba presente en el original y estaba completamente ausente en esta versión que hacia la Smithsonian.

E: incluso podían estar haciendo ese solo transcrito pero músicos académicos...

R.A: si exacto, los rudimentos necesarios eran los de música académica no los de Jazz.

E: bueno maestro y usted menciona lo de... como una caricaturización ¿no? Osea que se puede decir que es como un poquito el uso del Jazz como cliché ¿cierto? Chiches del Jazz, usted como que clichés puede percibir en esta obra de Bolling con guitarra.

R.A: ah...pues sobre todo, eh... sobre todo a nivel de sonoridades acordicas y de cierto tipo de tratamiento rítmico, eh... no sé como...mucho referente rítmico a cosas de swing así la música pase por otro tipo de cosas. Me acuerdo que hay unas vainas ahí como supuestamente latinoamericanas y como cosas así por el estilo pero en realidad todo pasa por una sensación de swing que a mi lo que mas me recuerda es, hablando de Jazz de verdad, lo que mas me recuerda es como a Oscar Peterson eh... que además siempre tocaba en ese formato de trio, entonces era como esa especie de sensación se swing tardío con un poquito de postbop y cosas así por el estilo pero pues repito, simplemente como esos clichés y ya. Por el otro lado, por el lado de lo académico, hablando acerca de la superficie no de las cosas importantes que habíamos dicho ya como... pues es que esta escrito, mas clásico que eso no puede haber, esta escrito. Emmm... pero mas allá de eso me acuerdo que tiene como cosas así como neo-barrocas cosas como medio neo-clásicas lo cual demuestra que Bolling no parecía estar conectado con... digamos tampoco con la música académica de su tiempo ¿cierto? El es... no sé de la generación por ejemplo, pues pensando en músicos franceses, debe ser de la generación o poco menor de pronto que Pierre Boulez, osea eso es lo que estaba ocurriendo en música académica francesa en ese momento. De hecho para cuando compuso estas obras Boulez estaba fundando el IRCAM, eso es lo que estaba ocurriendo en música académica en Francia en ese momento no lo otro, osea lo otro es de nuevo como una cuestión... como un pastiche de citas; de clichés estilísticos de lo que de pronto mucho del publico podría entender como música clásica ¿cierto? Entonces por ejemplo música clásica de verdad o música barroca podría parecerle al publico neófito podría parecerle como referente académico o referente clásico mientras que... no sé, electroacústica o indeterminismo o serialismo o cosas así por el estilo de pronto no estaba en el oído de la mayoría del publico y entonces, bueno de pronto hasta Bolling ni lo conocía pero se me ocurre que no le servía como cliché pues porque hasta ahora se estaba haciendo ¿cierto? Todas las vainas de música espectral y todo eso hasta ahora lo estaban haciendo entonces no funcionaba como cliché.

E: usted mencionaba ahorita a Schuller ¿es?

R.A: si

E: ¿osea que usted conoce la tercera corriente? Lo que he leído es que él con Gershwin estaban metido en eso, osea usted cree que tampoco en la tercera corriente se logra esa fusión con jazz.

R.A: yo creo que... bueno, Schuller y Gershwin en realidad no tienen nada que ver son compositores de generaciones muy muy diferentes, Gershwin es mucho mayor creo que el trabajo importante de Gershwin es de la época del 20, Schuller ni siquiera había nacido, eh... Schuller es el que plantea el concepto de lo del Third Stream como una manera de juntar lo académico y, no lo popular, sino lo académico, contemporáneo y el Jazz, con una gran particularidad y una gran diferencia pensando por ejemplo respecto a Bolling y es que Schuller si había estado activo en ambos campos de verdad verdad, osea, él si no solo es un conocedor tremendo de Jazz sino que además tocó Jazz y no solamente es un conocedor tremendo de música contemporánea digamos, sino que la hace y la hace muy bien, entonces cuando el esta queriendo combinar cosas esta combinando cosas que conoce desde adentro, entonces muchas veces las cosas que el plantea dentro de una idea técnica de Third Stream puede que a nadie le suene como influenciado por Jazz porque él esta tomando cosas como por ejemplo la improvisación pero esta cambiando el contexto y por ende el tipo de improvisación apropiada no necesariamente es una improvisación Jazzística sino que termina trabajando mas con elementos de indeterminismo y cosas por el estilo. También hay compositores anteriores a él, en estados Unidos pienso por ejemplo en gente como por ejemplo Rob Brown, que mucho del interés de Brown en indeterminismo tenia que ver justamente con la improvisación y con su gusto por la improvisación como fenómeno estructural dentro del Jazz, pero lógicamente cuando Brown incorporaba la improvisación a su música pues no quería caricaturizar nada sino hacer música de verdad verdad, entonces él lo que trataba era de ver como podía en una obra crear un contexto para que el músico improvise, no para que improvise como Jazz sino para que improvise dentro del estilo de la pieza que esta componiendo Brown, entonces yo creo que

ahí también hay... claro el nunca lo mencionó como un Third Stream pero creo que el espíritu iba muy por ahí por ese lado.

E: el si le pega mas como a eso

R.A: si, para mi si

E: hay otra cosa y es que a mi me parece que uno podría hablar que un poquito la fusión que logra Bolling es como por el uso de imaginarios ¿no? Como... el trio de Jazz es como el componente Jazz y llamo un guitarrista clásico que toca con la técnica y entonces es como un poquito a grandes rasgos esos componentes ¿no?

R.A: si

E: eh... incluso la línea de la guitarra no... él no es muy conocedor del lenguaje de la guitarra.

R.A: ¿del lenguaje Jazzístico? No

E: no, ni de la guitarra clásica

R.A: ¿dice Bolling?

E: no, pues opino yo que...

R.A: Bolling.. porque Lagoya obviamente si

E: claro Lagoya si...

R.A: pero si, Bolling no, no no no, eh... por ejemplo, no estoy diciendo que este mal escrita ni nada asi, claro que no estoy diciendo eso porque no conozco la pieza lo suficiente pero no es una escritura idiomática para la guitarra ni desde la técnica clásica ni desde la técnica Jazzera. Es... melodías.

E: y lo otro que el usa es como poner... por ejemplo el uso del nombre concierto, donde realmente no es un concierto o ese tipo de cosas de... ¿no?... pongámosle invención y realmente hay como ciertos llamados asi... el motivo que, pero es simplemente un motivo y ya no hay un desarrollo como tal, todo ese tipo de cosas ¿no?

¿Que opina por ejemplo usted, de que la música clásica es música de autor y la de Jazz es música de interprete?

R.A: pues eh... el Jazz también es música de autor, es decir, fíjese que todos estos que he mencionado han sido compositores, eh... y hasta diría que por ejemplo, no sé, si hablamos de un... tanto que mencione a Duke, es mas importante como compositor que como pianista; o si hablamos acerca de Charles Mingus es mas importante como compositor que como contrabajista. Eh.. parte de lo que ocurre es que muchos son compositor-interprete y muchos son interpretes virtuosos, ahora en la tradición académica eso ocurrió todo el tiempo hasta como mediados del siglo XIX ¿cierto? Beethoven y Mozart todos esos eran interpretes, Schumann, Brahms todos esos eran grandes interpretes. En cierta medida con el paso del siglo XIX al siglo XX, en cierta medida eso dejó de ser así y empezó a separarse mas... como los roles empezaron a especializarse ¿por qué? Creo que por el proceso de la academización, digamos, de la institucionalización de la formación musical, entonces si pensamos el primer conservatorio es como de 1795 entonces pues en realidad el fenómeno del conservatorio es un fenómeno del siglo XIX, como la gente entra a estudiar una carrera digamos, pues entonces, ¿usted es instrumentista? listo, esto es lo que tiene que estudiar para ser instrumentista, ¿usted es compositor? listo, esto es lo que tiene que estudiar para ser compositor, entonces yo creo que es por ahí que empieza a haber el proceso de especialización. Igual que en otros campos del conocimiento ¿cierto? En ciencias y en cosas así por el estilo empieza a darse una especialización. Siento que en todo caso hoy en día muchos somos compositores e interpretes, eh... algunos porque tocan; otros porque dirigen; otros porque hacen electrónica, digamos que son interpretes de electrónica no instrumentistas perse, entonces creo que esta volviendo a haber mucho de esa incorporación de los diferentes roles en una sola persona, e inversamente me da la impresión de que en el Jazz por el mismo proceso de institucionalización

académica empieza a haber mas separación y entonces... yo me acuerdo por ejemplo en Berklee... en Berklee la chichipata esa de Boston no la universidad de Berkeley California, eh... yo me acuerdo allá era ante todo un entorno de instrumentistas, y así re virtuosos, súper competitivos así un espíritu de pistoleros tremendo pero era muy un ambiente de interpretes, y todos tocando los standard y todos tocando eh... pues la música que ya todos conocían porque permitía la comparación, como eran tan competitivos si cada uno tocaba algo que nada que ver no había la posibilidad de compararlo y decir cual era mejor entonces yo creo que por eso muchos tocaban cosas que... o standard viejos o standard nuevos. Claro que cuando digo standard nuevos me refiero a cosas de... no sé de Mike Stern o de los Marsalis o cosas así por el estilo que les permitían como establecer.

Eh... entonces pues bueno, creo que tiene que ver con eso un poco, creo, pero diría que esa discusión, ese argumento que planteo de porque se genera la separación de roles se desprueba en otras músicas, si pensamos por ejemplo en músicas afrocaribeñas urbanas: salsa, merengue, cosas asi por el estilo el compositor normalmente es otro que nada que ver y de hecho el compositor es uno, el interprete es otro, el arreglista es otro, entonces ahí...y resulta que ninguno de esos... bueno, hoy en dia todos o muchos son formados académicamente pero pensando por ejemplo en la salsa de los 70 no, cual formación académica por ejemplo a los de la Fania, ninguna, y sin embargo estaba... Curet Alonso de compositor, estaba por ejemplo Willie Colon de arreglista, estaba por ejemplo Lavoe de interprete entonces pues ahí mi planteamiento se cae ¿cierto? De que tenga que ver con la experiencia académica. Y en cambio por ejemplo en Rock nadie entiende muy bien quien es el compositor, nadie se da cuenta de que hay una labor de arreglo por ejemplo, creen que están componiendo cuando ya lo que están haciendo es un arreglo pero no vislumbran bien la diferencia y obviamente todos son interpretes. Yo por ejemplo estudie... bueno, toco algo de guitarra eléctrica es porque yo siempre quise componer y yo crecí escuchando Metal y siempre decían que las canciones eran compuestas por el guitarrista, ergo para componer hay que tocar guitarra, yo no quería ser guitarrista, no quería ser así tremendo pepero no para nada, yo lo que quería era componer y pensé que lo que tenia hacer un compositor era tocar guitarra, tocar guitarra eléctrica obviamente. Entonces...

E: y funciono...

R.A: si... jaja y funcionó y de hecho creo que de mi generación muchísimos de los compositores somos o fuimos o lo que sea, guitarristas, muchisisimos mas que pianistas que era lo tradicional.

E: Bueno maestro muchas gracias.

R.A: Bueno Nelson, espero que le sirva de algo.

E: Claro que si...