

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES



TESIS DE GRADO:
UN PASO MÁS ALLÁ DE LA INTERPRETACIÓN IDIOMÁTICA.

PRESENTADO POR:
GUILLERMO OSPINA

2015

UN PASO MÁS ALLÁ DE LA INTERPRETACIÓN IDIOMÁTICA.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

1. CAPÍTULO 1 *Análisis desde la Filosofía del artista.*
 - 1.1 El sonido como determinante técnico
 - 1.2 La improvisación y la composición como elementos fundamentales del estudio musical.

2. CAPÍTULO 2 *Análisis Musical, Composición e Interpretación.*
 - 2.1 Cotúa Renca
 - 2.2 Deterioro- Notas en Común
 - 2.3 Baba Vanga (2-11)
 - 2.4 Anochecer
 - 2.5 Ladina – Claves no convencionales sobre métricas irregulares
 - 2.6 Nostalgia
 - 2.7 Como pa' desenguayabar y *No Idea*

3. CONCLUSIONES

4. BIBLIOGRAFÍA

5. ANEXOS

INTRODUCCIÓN

Actualmente, el acceso a la información está al alcance de un “click”. Vivimos en una sociedad en la cual cualquier tipo de material que deseemos lo podemos conseguir, y en la que podemos hacer lo que sea que imaginemos, pero nos cuesta. Es tanta la cantidad de información que tenemos a nuestro alcance que no logramos procesarla y no la sabemos aprovecharla. ¿Cómo es posible que el hecho de acceder a tanto material no nos lleve a indagar sobre lo que nos apasiona y lo que nos define, y por el contrario nos lleve a actuar bajo parámetros establecidos, a repetir? ¿Acaso tanta información es enemiga de la creatividad e imaginación? ¿Cómo podemos crear un camino nuevo si estamos expuestos a millones de cosas nuevas cada día? Entonces, ¿Es acaso necesario rechazar aquello disponible para encontrar la originalidad? El filósofo alemán Martin Heidegger dice: “Los pequeños serán siempre dependientes de los grandes; son pequeños precisamente porque piensan que son independientes. El gran pensador es aquel que puede escuchar lo que es grande en el trabajo de otros “grandes” y que puede transformarlo de una forma original.”(1961) Bajo este orden de ideas, el verdadero problema no yace en la cantidad de información que obtengamos, sino en la forma en la que la vinculamos con nuestra realidad.

Esta problemática es muy visible en la educación académica, sobre todo refiriéndose a la educación artística, más específicamente a la educación musical. Me dirijo a ésta, no porque en otras áreas pedagógicas no suceda lo mismo, sino porque primero, vivo bajo este proceso académico, y segundo es el área en la que me interesa profundizar. No es un secreto para nadie la gran deserción que existe en este tipo de academias, y sobre todo el gran rechazo artístico que se presenta frente a ésta. Es una situación que vivo constantemente con las personas que estudio, con las que trabajo, y con las que admiro. Es importante aclarar que más allá del odio superficial de algunos artistas hacia las instituciones en general, oigo y veo actitudes que han llegado a hacerme dudar sobre lo que hago, lo cual en cierta medida es bueno, porque hacen que sea consciente de lo que tengo y del camino que decidí tomar. Ahora bien, ¿Por qué tanto rechazo a la academia? Las críticas oscilan desde la mala distribución de prioridades hasta la falta de iniciativa de parte de los estudiantes por buscar cosas nuevas al verse inmersos en tanta información. En otras palabras, critican la falta de originalidad que se puede llegar a ver en estos medios, lo cual es muy grave siendo medios artísticos.

En mi opinión, en una gran cantidad de casos, veo que la información brindada no es vinculada con la realidad musical de cada cual. Hay una gran dificultad para asimilar toda esta información y llevarla a un campo de acción real. Debo decir que me considero parte de esta problemática. Cabe resaltar que en ningún momento es mi intención criticar la academia, por el contrario me considero responsable de las dificultades que vivo y he vivido con la interpretación de mi instrumento. Sin embargo, me parece importante aclarar que los inconvenientes que he encontrado no se deben a la falta de estudio, en cambio, creo que todo nace de la dificultad para encontrar un buen método, y a ser flexible con él. Gran parte de mi carrera se la dediqué a intentar tocar de la manera “adecuada”, a intentar tocar bajo el criterio de otros, y no bajo mi criterio. Fui discriminativo con el sonido, me preocupé más por lo que se concibe por correcto o incorrecto, y no por lo que me inspirara cada herramienta nueva que encontraba. No me considero desafortunado por haber vivido el proceso de esta forma, simplemente creo que fue algo que me impulsó a trabajar de forma distinta y a buscar una verdadera consciencia de lo que realmente soy (musicalmente hablando). Por esta razón quiero que este proyecto de grado refleje y colabore en esta búsqueda.

Al contrario de algunos de mis compañeros de énfasis, no tengo una inclinación muy marcada hacia un género en específico, por el contrario, ha sido difícil para mí encontrar un género predilecto; me considero una persona muy fácil de impresionar. El jazz y la improvisación han sido mi eje de estudio, crecí escuchando bandas de rock, funk, metal y pop. La educación “clásica” que recibí en la Javeriana, aunque teórica, ha sido innegable, y actualmente tomo clases de guitarra clásica. Finalmente, estoy tocando en un proyecto que mezcla influencias de Música Colombiana con Rock y en otro que mezcla influencias afro latinas con el Pop y el Funk. Prácticamente me gusta de todo y creo que para mí no es conveniente en este punto de mi proceso, enfocarme en analizar y estudiar a fondo un género en específico, por el contrario la finalidad de este proyecto fue pensando en el estudio e interpretación de mi instrumento a partir del estudio del sonido.

Bajo este orden de ideas, una buena pregunta para desarrollar lo expuesto anteriormente, es: **¿Cómo reflejar un sonido y estilo propio al abordar diferentes parámetros musicales?** Lo que planteo entonces es abordar la interpretación y la composición de los temas a través de una postura no idiomática, que resalta la combinación de las diferentes influencias y experiencias de vida tanto artísticas como cotidianas. Es importante entender que no planeo en ningún momento negar las características estilísticas de mis influencias, por el contrario quiero ser consciente del material que estoy utilizando en todo momento para así poder lograr evitar automatismos. En otras palabras, al referirme a la música no idiomática, no me refiero a elaborar un nuevo lenguaje musical, me refiero a no tener un lenguaje predilecto.

Ahora bien, ¿Cómo hacer de este un proyecto contundente? Si bien, los objetivos fueron claros, lo difícil de este proyecto radicaba en una metodología específica. Es muy fácil decir que el proyecto hará que encuentre mi propia voz con el instrumento, pero ¿es esto realista? No. Lo que pretendo es seguir un camino que ya está en proceso, y pretendo mostrar conclusiones parciales de una investigación que probablemente tomará toda la vida. La metodología entonces, se basó en dos enfoques:

1. Enfoque Analítico partiendo desde la filosofía del artista

Se planteó hacer en esta parte del proyecto un paralelo con artistas académicos que han logrado destacarse con un estilo propio. ¿Por qué académicos? La realidad del músico callejero es muy distinta a la de uno académico. La manera de abordar la música parte de puntos muy diferentes y lo que busco es relacionarme con la manera de pensar para resolver la cuestión planteada inicialmente.

Se tomaron casos específicos y se analizó la manera de abordar la música de cada uno de ellos desde un punto de vista filosófico. ¿Cómo conciben el sonido? ¿Qué buscan ellos al interpretar el instrumento? ¿Cómo estudian la música? ¿Qué buscan transmitir?

2. Enfoque analítico desde la música y composición a partir de esta.

Se tomaron referencias musicales y fueron analizadas, de forma general en algunos casos, en otros de manera detallada dependiendo de lo que se estuviera buscando para cada caso. La idea principal fue elaborar las composiciones basándome en parámetros similares a los utilizados en distintas piezas de

distintos géneros. El reto fue llegar a un perfil estilístico similar en todas las composiciones, dado que los parámetros fueron en cierta medida alejados.

De esta forma espero reflejar en el concierto de grado las distintas influencias que he tenido a lo largo de mi vida musical. El hecho de ubicarme desde distintos puntos de partida en cada uno de los temas que interpretaré, me obliga a buscar un hilo conductor desde la interpretación y no desde un género predilecto. Considero que las personas analizadas en cada uno de los enfoques son ejemplos perfectos de música abordada desde el sonido, y que al analizarlos me ayudaron a dar conclusiones parciales en un proceso de búsqueda de un estilo propio.

1. CAPÍTULO 1

Análisis desde la Filosofía del artista.

La pregunta de ¿Cómo abordar un sonido y estilo propio al enfrentarse a diferentes estilos musicales? Es muy difícil responder de manera concisa. Hay millones de formas de concebir la música, cada persona es única, por ende tiene un entendimiento propio de esta. Que funciona y que no, está regido en gran parte por la subjetividad (Dunn, 2007). De esta forma, todo aquello que se haga musicalmente debe tener un impacto psicológico y emocional en cada cual para que lo entendamos como “bueno”. ¿Cómo se puede medir objetivamente la calidad musical entonces? Como artista académico he visto que es muy difícil tomar una postura en la que “todo vale”, en donde la subjetividad reina sobre un pensamiento objetivo, y esto es lógico. La creación y educación de un criterio musical bajo estos parámetros es necesaria para un proceso educativo. Sin embargo, en ocasiones se vuelve demasiado difícil lograr discernir entre aquello que nos gusta o nos disgusta, y algo que este bien “pensado” de principio a fin. Muchas variables entran a jugar cuando se escucha una pieza musical, así como el contexto en el que se presenta, la intención que quiere crear, el público hacia el cual va dirigido, etc. No obstante, el elemento unificador en cualquier pieza, por más obvio que sea, es el sonido. Por ende, la contundencia y/o coherencia de la cualidad sonora que se presenta en cualquier material musical es aquella que nos revela una calidad artística.

Lo interesante de esto es que la cualidad sonora varía de una persona a otra. Aquello que nos distingue de los demás es la manera en la que producimos el sonido, lo que significa que todos tenemos una identidad musical. Lo que cambia de un individuo a otro entonces es la calidad (contundencia y/o coherencia) de esa cualidad sonora que producimos.

Por esta razón el estudio de la música debe ser enfocado hacia el conocimiento de nuestro propio entendimiento musical. Lograr ser coherentes y contundentes con el sonido que producimos, y saber que distingue nuestra sonoridad desde todo punto de vista es una tarea muy larga, más sin embargo, necesaria. George E. Lewis describe la noción de un sonido propio como “la creación independiente de forma creativa y la invención espontánea” (2000). ¿Cómo llegar a este tipo de exploración?

Los artistas que voy a mencionar tienen en común, a parte de una identidad musical muy marcada, dos puntos similares en su forma de abordar el estudio de la música. Cabe resaltar que todos comparten el gusto por varios estilos musicales, y no solo se centran en una rama musical, por el contrario, constantemente intentan buscar retroalimentación de diferentes influencias. Estos dos puntos personalmente me han ayudado a trabajar la creatividad y me han ayudado a aceptar mis “cualidades” y “defectos” sonoros.

1.1 El sonido como determinante técnico

Primero que todo, “cualquier sonido es controlable” (Dunn, 2007 p. 91). Esta premisa, aunque sencilla, abre una brecha inmensa entre una forma de concebir la música y otra. Aunque parezca una proposición obvia, las posibilidades sonoras que se abren bajo el entendimiento de esto son impresionantes. Si todo sonido es controlable, quiere decir que todo sonido tiene la capacidad de elaborar un discurso musical. Si podemos elaborar un discurso musical a partir de cualquier sonido, entonces cualquier medio para elaborar dicho sonido es válido.

Lo inquietante entonces es ¿cómo lograr controlar ese sonido? Ya de entrada entendemos que el sonido determina la técnica que queremos buscar, y que igualmente cada técnica determina un estilo sonoro determinado. Esto elimina por completo la noción de correcto e incorrecto, y abre paso a un estudio menos discriminativo y más cualitativo del sonido. Theo Bleckman en su artículo publicado en Arcana III, se refiere al estudio de la técnica vocal como una paleta de inmensas posibilidades para abordar “principios básicos de respiración, relajación y proyección, para que de esta forma se provean herramientas para el balance del tono, volumen y color, así como para la salud vocal” (2008). Por supuesto, se entiende que es innegable que el estudio de diferentes técnicas se convierte en un elemento primordial y saludable, pero aun así peligroso si se entiende como el único parámetro estético. No solo se puede confiar en parámetros técnicos establecidos para lograr una buena interpretación, puesto que la manera en la que entendemos la música es una parte fundamental también.

Ahora bien, bajo ninguna circunstancia creo que la negación de la técnica sea el contribuyente principal para que se logre encontrar un “camino propio”, por el contrario, lo que he encontrado al analizar estos artistas es que es sorprendente la forma en la que se dedican a estudiar parámetros supremamente básicos. El control y estudio minucioso de cualquier cualidad sonora se vuelve parte esencial para cada uno de ellos. Johnathan Kreisberg por ejemplo, menciona en una entrevista la manera en la que entiende lo que él denomina la innovación musical, y hace énfasis en el estudio de las pequeñas cosas, refiriéndose al trabajo de parámetros básicos con el ritmo, melodía y armonía. Es entonces, en el entendimiento básico de esto donde se da pie para llegar a una evolución musical (2008).

Theo Bleckman nuevamente, menciona que lo que le ha ayudado a encontrarse es la manera en la que ha logrado distinguir “hábitos y lastres vocales” por medio de lo que él denomina “decodificación de la acumulación de ruido (DNA)” (2007). Estos automatismos, clichés, o líneas estilísticas (o simplemente cosas que tendemos a repetir inconscientemente) son las que, según Bleckman, cohiben al individuo de encontrar un camino más personal (2007). Lo interesante de esto es que Bleckman jamás pretende romper con la tradición, por el contrario la aborda y la enfrenta. Durante su artículo introspectivo *The voices of my voice* menciona que el hecho de “navegar a través de diferentes estilos es lo que lo hace feliz”, y que lo que lo ha llevado a encontrar su estilo propio es el rompimiento de esas barreras (2007). Se puede ver entonces que, tanto en el caso de Bleckman como en el de Kreisberg, estas barreras se rompen a través de la descontextualización de los elementos tradicionales de cada género. Por ende, además de buscar parámetros libres de nociones idiomáticas, aquellos que si lo son se aprovechan por medio de la descontextualización.

Cabe resaltar que el estudio minucioso al que me refiero (en el caso de Bleckman su DNA) se basa en grabaciones y repeticiones de patrones muy básicos con diferenciaciones mínimas. Esto hace que se conozcan y se controlen a fondo las diferencias tímbricas y rítmicas entre muchos otros elementos de una producción sonora específica (Bleckman, 2007).

El caso que propone Trevor Dunn en su artículo *For and against Technique* es igualmente interesante y un poco similar a los expuestos previamente. Dunn habla acerca de las diferentes técnicas utilizadas en muchos estilos, y dibuja un camino reminiscente de su proceso como aprendiz (2007). El camino que describe es sumamente rico en estilos muy alejados unos de otros, y por ende el acercamiento técnico que tiene frente a cada estilo es supremamente distinto. El artículo lo concluye con una reflexión hacia la importancia de la curiosidad como base del gozo en el estudio. Más estilos equivalen a más herramientas que igualmente equivalen a nuevos retos. La siguiente cita ilustra esta conclusión:

Me he vuelto confidente de más de la ideología que me interesa absorber, pero pieza tras pieza, me impregno, reacciono, rechazo y acepto. Si hay una cosa que espero retener siempre, es la curiosidad. (Dunn, 2008)

Otro buen ejemplo es el caso de Sergio Verdinelli, intérprete de muchos estilos, oscilando desde el rock, jazz y hasta música libre. Gracias a la oportunidad que tuve de presenciar un taller con él, logré entender como los parámetros básicos son los detonantes para sobrepasar esas barreras estilísticas. Gran parte de la charla la enfocó en como a través de este estudio minucioso, tanto de la ejecución del sonido como de la organización de las ideas son completamente necesarias para poder relacionarse con el sonido de una forma mas personal, lo que abre paso al segundo punto.

1.2 La improvisación y la composición como elementos fundamentales en el estudio de la música:

La organización de todos los recursos sonoros que se adquieren a través del estudio técnico minucioso mencionado anteriormente, es una tarea igualmente compleja. No solo lo que tocamos si no de que manera lo desarrollamos se convierte en la parte esencial. Personalmente, encuentro interesante que todos los músicos mencionados en el punto anterior involucran dentro del estudio del dominio técnico, ejercicios de improvisación, haciendo que la práctica se vea contextualizada en todo momento.

Un caso interesante y muy pertinente para este punto es el de George E. Lewis. En su artículo *Teaching Improvised Music*, comparte sus experiencias en el medio como profesor, interprete y compositor. El artículo es muy interesante puesto que explica detalladamente las posturas que tiene este frente a la educación de música improvisada. Muchos elementos son mencionados pero dos salen a relucir.

El primero se refiere a los llamados *jam sessions*. Estas sesiones de improvisación se convierten en un ejercicio esencial pero que sin embargo, con el enfoque incorrecto, puede ser en cierta medida perjudicial (refiriéndome específicamente para lograr objetivos no idiomáticos). Lewis describe la situación que vivía como estudiante en la que se veía expuesto a situaciones con músicos más avanzados pretendiendo buscar, crear y explorar, en donde, contrario a lo usual en un *Jam Session* tradicional, “se veía raramente el llamado “*Real Book*” (2000). Estos espacios de creación rompen con la postura tradicional tan arraigada que se tiene de la improvisación. Muchas veces se olvida el verdadero propósito de una sesión de improvisación, y se establecen automatismos referentes a un estilo específicamente. Lo importante de estas afirmaciones es entender que el proceso de exploración no solamente incluye un proceso de imitación estilística (pese a que es un elemento muy importante para el aprendizaje), y que la exploración y creación a partir de parámetros básicos hacen que se pueda crear un discurso más “personal”.

El otro punto que menciona Lewis, se refiere a la composición. La descripción de un proceso en el que se escriben composiciones semanalmente se convierte en un punto clave para este músico (Lewis, 2000). Sin embargo, lo que encuentro más interesante es la metodología de composición que se describe, en donde el montaje semanal de diferentes piezas escritas por los mismos que las interpretan, reúnen características estilísticas alejadas, tomando en cuenta

que los integrantes forman parte de un colectivo intercultural. De nuevo, se hace ese énfasis en el rompimiento de esas barreras musicales dadas por el estilo.

2. SEGUNDO CAPITULO

Análisis Musical, Composición e Interpretación.

Para romper con la idea estilística de una pieza a partir de la composición, he utilizado diferentes puntos de partida, usualmente combinando parámetros estilísticos con parámetros técnicos. Elaboré seis composiciones en las que logré ejecutar diferentes técnicas. El principal objetivo es que a través de los arreglos y la interpretación se tenga un hilo conductor a lo largo del concierto.

Expondré entonces las técnicas utilizadas en cada uno de los temas.

2.1 COTÚA RENCA - DESGLOSANDO EL 5

Cotúa Renca es un tema en Mi menor escrito en 5/8. El parámetro de partida fue rítmico.

REFERENCIAS MUSICALES

Petros Kamplanis Trio – *A night in Tunisia* (Dizzy Gillespie)

La versión de *A night in Tunisia* del trio de Petros Kamplanis es una versión en 5/4 que logra hacer que la pieza se sienta completamente orgánica pese a que originalmente la obra está escrita en 4/4. Los arreglos son sencillos, el bajo tiene una línea similar constante, y la melodía alarga ciertas notas para coincidir con las llegadas al uno. Sin embargo, lo más interesante de esta versión es la facilidad y libertad que demuestran los intérpretes al improvisar sobre esta métrica. Algunos de los puntos más importantes que he logrado encontrar dentro de la improvisación es la acentuación de llegadas distintas al uno. Los tres intérpretes logran leer estas llegadas en las frases del improvisador. En la grabación encontrada en youtube, se puede apreciar este comportamiento en el minuto 3:18, en el que todos acentúan el quinto pulso del compás como llegada (congahead, 2012).

Suricato – Duerme

Uno de los elementos que me llamo la atención de esta pieza es la forma en la que se logra sobreponer la frase principal (trombón y guitarra) que marca acentos cada seis pulsos de corchea (propone un 6/8) sobre la base en 5/4. La pieza empieza solo con el trombón y la guitarra, así que cuando entra el resto de la banda se genera un efecto que Sting denomina ambigüedad rítmica. Este efecto lo describe como un efecto sonoro en el que las acentuaciones rítmicas que se proponen inicialmente no coinciden con las acentuaciones manejadas a lo largo del resto de una pieza. Esto sucede en el famoso tema *Roxanne* (Mcbride, 2014).

Otros temas tomados en consideración:

Luis Laguna – Criollísima

Luis Helena Paesano – El Trancao

Este tipo de merengues venezolanos son escritos en **5/8**, razón por la cual se decidieron incluir como referencia. Estas piezas se escucharon de manera muy general para poder familiarizarse con la sonoridad. Entre los elementos tomados para elaborar la composición se tomaron en cuenta la claridad armónica, y el acompañamiento del cuatro. Este patrón mostrado en la gráfica 1 sirvió como detonador para crear una base sobre las melodías principales. Aunque el arreglo final no incluye este patrón rítmico con el fin de evitar convencionalismos estilísticos, fue un elemento importante durante la composición de la pieza.

Gráfica 1:



Análisis de la composición:

Los objetivos que tuve al hacer esta pieza fueron varios. Primero que todo quería lograr que la pieza no se sintiera ligada a la métrica. Lo principal era lograr una comodidad en el *groove* y en la melodía evitando la obviedad de los acentos métricos. Se puede ver en la gráfica 2 (sección de introducción, compás 13) que la melodía crea ambigüedad al hacer negras con punto, creando la impresión de un compás de 6/8. Sin embargo, esto se compensa con un bajo muy claro que cae en los primeros tiempos cada dos compases, marcando un 5/4 bajo una clave en la que se forma un compás de 3/4 y uno de 2/4 (Clave 3 + 2).

Gráfica 2:

Gráfica 2 muestra un extracto musical en clave de sol (G-clef) y clave de bajo (F-clef) en un sistema de 5/8. La melodía superior está marcada con líneas azules que indican agrupaciones de 6 pulsos (6/8). El bajo está marcado con líneas rojas que indican un patrón de 3+2 compases (Clave 3+2). El tiempo es 5/8.

— Clave 3 + 2 en 5/4
— Melodía con acentos cada 6 pulsos (6/8)

Por otro lado, para la parte A, la sección principal de la pieza, utilicé un movimiento en el bajo obviando los primeros tiempos y acentuando la melodía. El bajo mantiene un patrón constante de negras obviando el primer tiempo.

Gráfica 3:

Patrón rítmico del bajo

El patrón rítmico del bajo se muestra en un sistema de 5/8 con tres negras y un silencio en cada compás, representando un patrón de 5 pulsos.

Adicionalmente, para la sección B implementé el mismo principio de la introducción en la que se desdibuja la métrica a través de acentos que insinúan un 6/8. Sin embargo, utilice esto en todas las voces, razón por la cual decidí escribirlo en 6/8, y retomar el 5/8 para finalizar.

Finalmente la sección A' mantiene el mismo modelo rítmico y armónico de la A, sin embargo se presenta una melodía por grupos de 5 notas que se van desplazando por medio de un silencio de corchea.

Gráfica 4:

Gráfica 4 muestra un extracto musical en clave de sol (G-clef) en un sistema de 5/8. La melodía superior está marcada con líneas rojas que indican agrupaciones de 5 notas. El tiempo es 5/8.

— Agrupaciones de 5 notas

Parámetros para la Interpretación e Improvisación:

Formato: Piano, guitarra, bajo y Batería.

Las improvisaciones son ejecutadas sobre un Blues en Mi menor en 5/4 manteniendo la misma velocidad de corchea. Un punto importante es lograr obviar las llegadas al primer tiempo tal y como sucede en la versión del trio de Petros Kamplanis de *A night in Tunisia*. Para esto el baterista Sergio Verdinelli, en un taller al que asistí, me recomendaba crear claves de dos compases de longitud en el que mínimo dos acentos distintos se resaltarán. Por ejemplo:

Gráfica 5:



Una vez interiorizadas varias claves, la banda está en la tarea de jugar con los diferentes acentos y desdibujar la métrica establecida. Obviamente la claridad melódica en los solos debe ser prioridad para que la aplicación de esta técnica sea orgánica.

2.2 DETERIORO – NOTAS EN COMÚN

Deterioro es un tema escrito en $\frac{3}{4}$ cuyo parámetro principal fue el de crear una progresión armónica a partir de cuatro notas en común, empleadas a lo largo de la pieza como un *ostinato*.

Referencias Musicales:

Paul Motian and the Electric Bebop Band – *Endless*

Este tema cuenta con un arreglo en el que los saxofones presentan una melodía conjunta corta, las tres guitarras acompañan de una forma muy balanceada la melodía, a veces repitiéndola o anticipándola, y Paul Motian desde su batería rellena los espacios con improvisación constante. Las secciones de improvisación entran rápidamente, empezando con improvisaciones de Malaby, uniéndose a él el resto de la banda, haciendo de este tema una improvisación colectiva. Lo más impresionante de este tema es que se siente supremamente balanceado pese a la gran cantidad de instrumentos presentes (tres guitarras eléctricas, dos saxofones, bajo y batería). John Kelman menciona en una reseña del disco la increíble habilidad de los músicos para ser texturalmente ricos, mas sin embargo atmosféricos y espaciosos a la vez (2006).


Paul Motian and The electric Bebop Band - *Etude*

Es una pieza modal que se desarrolla a través del cambio armónico, basado en el sexto modo de la escala menor armónica, mientras se mantiene un bajo constante. La siguiente grafica ilustra las posibilidades armónicas del modo sobre su fundamental:

Gráfica 6:

• = 120

A \flat maj 7 A \flat mmaj 7 A \flat dim(maj 7)A \flat dim 7



The image shows a musical staff in 4/4 time. The top staff contains a melodic line starting with a quarter note G \flat (B \flat), followed by quarter notes A \flat , B \flat , C \flat , D \flat , E \flat , F \flat , and G \flat . The bottom staff contains a bass line with four chords: A \flat maj 7 , A \flat mmaj 7 , A \flat dim(maj 7), and A \flat dim 7 . The chords are represented by block letters with accidentals and superscripts.

Este tema es un muy buen ejemplo de cómo mantener un elemento constante mientras el resto cambia, creando un desarrollo claro en la pieza.

Análisis de la composición:

Deterioro cuenta con un *ostinato* de 4 compases de duración ejecutado por el piano. Los primeros dos compases presentan las notas Do y Mi, mientras que el tercer y el cuarto compás Si bemol y Re.

Gráfica 7:



The image shows a musical staff in 3/4 time. The first measure contains a quarter note C and a half note E. The second measure contains a whole note G \flat . The third measure contains a quarter note B \flat and a half note D. The fourth measure contains a whole note F.

Toda la armonía del tema sigue estas 4 notas, algo similar a lo que sucede en *Etude*, solo que de manera inversa (el bajo es el que cambia mientras las notas superiores se mantienen). Además, hay una melodía principal muy clara hecha por la guitarra. Esta melodía está formulada a modo de pregunta y respuesta, y cada sección denotada en la partitura se refiere a un ciclo de 8 compases en el que la frase encuentra una cadencia. La parte D sin embargo, es la excepción, puesto que el ritmo armónico se acelera y la frase funciona a manera de coda, teniendo una longitud de solo 4 compases.

Gráfica 8:

The musical score for 'Gráfica 8' is divided into five sections, each with a specific phrasing structure:

- Section A:** Labeled 'A' in a box. It consists of two measures. The first measure is bracketed in green and labeled 'Pregunta'. The second measure is bracketed in blue and labeled 'Respuesta'.
- Section A':** Labeled 'A'' in a box. It consists of two measures. The first measure is bracketed in green and labeled 'Pregunta'. The second measure is bracketed in blue and labeled 'Respuesta con pequeña variación'. The notes in the second measure are circled in blue.
- Section B:** Labeled 'B' in a box. It consists of two measures. The first measure is bracketed in red and labeled 'Pregunta B'. The second measure is bracketed in purple and labeled 'Respuesta B'.
- Section C:** Labeled 'C' in a box. It consists of two measures. The first measure is bracketed in yellow and labeled 'Pregunta C'. The second measure is bracketed in orange and labeled 'Respuesta C'.
- Section D:** Labeled 'D' in a box. It consists of four measures. A pink bracket underneath the entire section is labeled '"Coda"'. The notes are beamed together, indicating a faster harmonic rhythm.

Interpretación e Improvisación:

Formato: Piano, guitarra, bajo y batería.

Tomando como base el desarrollo de *Endless*, se quiere proponer una curva dinámica progresiva. El principal parámetro de interpretación es que se vaya aumentando la textura a medida que la pieza avanza hasta llegar a la sección D en donde la textura se unifica al apoyar la melodía. Esta sección funciona como un puente para retomar una dinámica baja y una textura más clara en las improvisaciones.

Las improvisaciones son ejecutadas sobre la armonía de la pieza, mas sin embargo son improvisaciones colectivas. El piano y la guitarra serán los protagonistas de esta improvisación, mientras que bajo y batería jugaran un papel más claro para mantener balanceada la banda. El reto entonces es lograr una participación textural rica más sin embargo balanceada, como el tema de Paul Motian *Endless*.

2.3 BABA VANGA (2-11)

Baba Vanga es una pieza modal elaborada a partir del tercer modo de transposición limitada propuesto por Olivier Messiaen (1944).

Referencias Musicales:

1- Jimmy Herring - *Scapegoat Blues*

Jimmy Herring en este tema emplea un modo de transposición limitada (semitono – tono o escala disminuida) como detonante para elaborar el tema. Bajo una progresión de blues, la melodía principal oscila entre escalas blues y escalas disminuidas respectivas a cada acorde. No obstante, la segunda sección es en donde se presenta algo un poco más interesante e innovador. Esta sección cuenta con una progresión hecha a partir de la armonización de la escala disminuida, por medio de una secuencia paralela ascendente, y un bajo cambiante. La progresión generada es la siguiente:

Bb7#9 – Bb/B – C7#9 – C#/E

Si se quitan los bajos, la secuencia formada es una de organización cuartal y organización triádica.

2- Cuarteto del Final de los Tiempos – Olivier Messiaen

El punto de referencia tomado de esta obra fueron las melodías hechas a partir del modo tres de transposición limitada (Messiaen,1944). Mas allá de crear un análisis a fondo de la estructura y desarrollo de cada uno de los movimientos, se analizaron los acentos melódicos, los saltos usuales, y los puntos de resolución de las melodías para poder familiarizarse con la sonoridad.

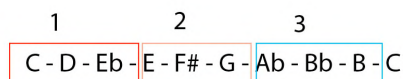
AlasNoAxis - *Maybe*

Más que un análisis formal de este tema, se tomo como punto de referencia la sonoridad que se propone. Esta agrupación tiene un estilo muy particular en donde claramente se notan las influencias de rock. Prueba de esto son las afirmaciones que da Jim Black en una entrevista hecha por el colectivo de el festival de jazz de Reims, en donde se refiere a su música diciendo que quiere mantener un ambiente en el que se sienta un punto dinámico en el que se “da la impresión de un quiebre en el sonido” (2009).

Análisis de la composición:

El modo de transposición limitada número tres está elaborado a partir de 3 módulos de tono – semitono – semitono. Desde Do la escala sería la siguiente:

Gráfica 9:



Las posibilidades armónicas que brinda este modo son muchas. La ventaja es que, al ser una escala simétrica, al encontrar las posibilidades armónicas del primer módulo se encuentran todas las posibilidades armónicas que brinda la escala en todos sus módulos. La siguiente gráfica demuestra estas posibilidades encontradas a partir de Do.

Gráfica 10:

Acordes	Triadas	Tétradas con séptima mayor	Tétradas con séptima menor	Tétradas con "séptima disminuida"
C	C - Cm - Cdim - C aug - C (b5)	Cmaj7 - Cb5maj7 - C (#5) maj7 - Cm maj7 - Cm(ma 7)(b5) - Cm#5 maj7	C7 - C7b5 - C7#5 - Cm7 - Cm7b5 - Cm7 #5	No aplica
D	Daug - D (b5)	No aplica	D7b5 - D7#5	No aplica
Eb	Eb - Ebm - Eb aug	Ebmaj7 - Eb#5maj7 - Ebm maj7 - Ebm maj7(#5)	No aplica	Eb (dim7) = Eb6 - Ebm (dim7) = Ebm6

Teniendo esto como base para crear una progresión armónica, dividí el tema en tres partes cada una con un parámetro distinto. Para la sección A, el parámetro fue crear una progresión diatónica con algunos de los posibles acordes que se forman en el modo. De esta forma, la progresión creada no es exclusiva de este modo, por el contrario, es una progresión que fácilmente se puede ubicar en Do menor.

Para la sección B, la intención fue aumentar la tensión al intervenir con acordes más disonantes. Se incluyeron tensiones a evitar en algunos de los acordes, como por ejemplo una novena sostenida en un acorde mayor con séptima mayor (Ebmaj7^{#9b13}).

Para la sección C, se implementó una técnica similar a la utilizada en el blues de Jimmy Herring expuesto anteriormente. Una secuencia de triadas que consiste en un movimiento ascendente de tercera menor, mas uno de segunda menor. Lo que prolonga la progresión es el movimiento del bajo que es pensado de una forma más melódica que armónica.

Gráfica 11:



La melodía en todo el tema está construida bajo las notas del modo, y es bastante sencillo el desarrollo de esta.

Finalmente, el arreglo para el piano esta pensado como un arpeggio para guitarra estilístico de una pieza de rock, utilizando cuerdas abiertas y creando sonoridades de segundas que resuenan. Para esto el piano debe ligar la ejecución de los arpeggios en todo momento (Ver anexo TAL).

Interpretación e Improvisación:

Formato: Piano, guitarra, bajo y batería.

A parte de la ejecución de los arpeggios ligados por el piano, la idea es que el tema en general tenga una sonoridad fuerte, con dinámicas que evocan un ambiente “rockero” similar a lo propuesto por Jim Black en *Maybe*.

2.4 ANOCHECER

Anochecer es un tema elaborado con un parámetro armónico. El detonante fue crear un tema que oscilara alrededor de La.

Referencias Musicales:

Jakob Bro – *Evening Song*

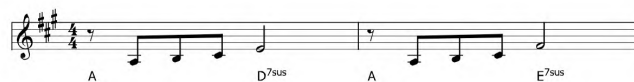
Esta composición es una pieza muy sencilla tanto armónicamente como melódicamente, que cuenta con un patrón muy reiterativo de blancas. Lo más interesante de esta pieza es la paciencia con la que las intervenciones son hechas, puesto que, pese a tener un patrón tan sencillo, es muy interesante escuchar las cualidades tímbricas de cada nota ejecutada, y los espacios y ambientes largos ricos en textura. Incluso las melodías elaboradas en la improvisación de Lee Konitz, son melodías muy claras que encuentran riqueza con un desarrollo motivico muy claro.

Análisis del Tema:

La pieza es una balada relativamente sencilla que se elabora a partir de una melodía muy clara y cantable, y una progresión en la que todos los acordes se relacionan con la tónica La. El juego con el bajo y los intercambios modales son esenciales para el desarrollo de este tema.

La sección de introducción cuenta con un motivo claro y una progresión de I – IV7sus – I – Vsus. Una progresión muy sencilla que simplemente cuenta con un intercambio modal de La dórico (IV7 sus). El motivo de introducción es el siguiente:

Gráfica 12:



La siguiente sección (A) introduce la frase principal de la pieza en la que se dibuja una triada de Mi mayor sobre un acorde de La. La frase se desarrolla a modo de pregunta y respuesta manteniendo la “pregunta” de la misma forma tres veces y variando su respuesta siempre, mientras que la cuarta frase cierra el ciclo.

A nivel armónico la progresión, inicialmente, es muy diatónica y repetitiva, pero en el momento en que entra la tercera variación de la frase, se introducen intercambios modales pertenecientes al modo eólico y al mixolidio (ver gráfica 13). Sin embargo, las primeras dos variaciones melódicas, cuentan con una armonía relativamente plana y reiterativa, y al contar con una melodía repetitiva, el bajo debe complementar cumpliendo con la función de prolongar el ciclo armónico a través de un movimiento más melódico. El movimiento del bajo en general presenta movimientos descendentes, los cuales son los siguientes:

Gráfica 13:

5 [A] Amaj7 E/G# F#m11 E7sus Dmaj7 G# F#m11 E7sus Nmaj7 E/G# Gmaj7#11 F#m Fmaj7#11 G# A#m2 Amaj7 E/G# Gmaj7#11 F#m11

15 Fmaj7#11 Em7 Am7

■ MOVIMIENTO DESCENDENTE DEL BAJO
● INTERCAMBIO MODAL EÓLICO
● INTERCAMBIO MODAL MIXOLÍDIO

Se puede ver en la anterior ilustración que la resolución melódica y armónica de la sección A es bastante contundente, razón por la cual se presenta un intercambio modal en el primer grado, haciéndolo menor.

La sección B funciona a manera de conector con la sección C, y presenta el mismo motivo de la introducción con pequeñas variaciones.

Gráfica 14:

B Am7 Ebmaj7#11/A Am F7sus

La gráfica ilustra en rojo el intercambio modal hecho con el modo locrio, y en azul las variaciones del motivo principal. Hay que tener en cuenta que el do originalmente es sostenido, entonces en teoría se debería contar como variación igualmente.

La sección C es la parte más densa de la pieza puesto que se posa sobre un acorde semidisminuido como tónica, el intercambio modal se genera con el modo Locrio. Por otro lado, el último compás de esta sección presenta una secuencia de triadas que descienden por tonos desde Fa hasta Si, y un bajo que desciende por semitonos desde Sol hasta Mi, creando una sensación en el último acorde (Si con bajo en Mi) de dominante pese a su ambigüedad armónica (no se presenta una tercera).

Interpretación e Improvisación:

Formato: Piano, guitarra, bajo y batería.

La diferenciación de las secciones es muy importante en este tipo de piezas. Al ser una balada, el cambio en la textura manejada en cada instrumento y la orquestación desde la batería son elementos importantes para articular. La sección C es el clímax y por ende debe ser la parte más densa textualmente.

La interpretación de la melodía de este tema se basa en los estudios presentados por Bill Frisell en el libro Arcana 1, donde expone claramente cómo hacer melodías con cuerdas tocadas al aire y armónicos (2000). Esto genera un efecto sonoro mucho más ambiental y

espacioso en la guitarra que requiere que el piano acompañe de forma muy cuidadosa para lograr una sonoridad balanceada.

Al igual que el tema de Jakob Bro, el objetivo es generar una sonoridad muy relajada en donde las intervenciones son pocas, pero son ejecutadas de manera contundente y sobre todo paciente. El objetivo de las improvisaciones es lograr precisamente eso.

2.5 LADINA

Claves no convencionales Sobre métricas irregulares

El parámetro principal para la creación de este tema fue rítmico. El objetivo entonces fue crear una clave a partir de un compás de 15/8 que, a pesar de no ser una clave tradicional, hace más orgánica y natural la concepción de la métrica.

Referencias Musicales:

Aaron Goldberg y Guillermo Klein – Burrito

Esta composición es un ejemplo perfecto de una métrica irregular elaborada a partir de claves. La formación de grupos de dos o de tres corcheas a lo largo de la clave hacen que uno escuche el tema sin que la métrica sea un elemento obvio. Es impresionante como a través de esta concepción rítmica se logra obviar la sensación mecánica de la métrica.

La organización de la clave está organizada en tres grandes grupos de la siguiente forma:

Gráfica 15:



El tema elabora un ciclo armónico que dura lo mismo que la clave. Por esta razón el tema es muy reiterativo, sin embargo, las variaciones se generan a partir de la textura, que de forma improvisada se va aumentando. Estas intervenciones espaciosas ayudan a que la clave se desdibuje y que las llegadas de la métrica se desdibuje, haciendo menos obvia la clave.

Greg Howe y Richie Kotzen – *One Function*

Esta es una pieza del repertorio de fusión estilístico de los guitarristas de los años 80. Personalmente he encontrado que la mayoría de este repertorio se centra en marcar métricas que no son tan orgánicas de una forma igualmente mecánica, lo que genera que se conviertan en piezas que considero robóticas. Sin embargo, esta pieza que está escrita en 7/4 incluye un elemento que hace que la métrica se sienta más orgánica; un *ostinato*.

Este *ostinato* se vuelve un elemento estructurador de la pieza, convirtiéndose en la base del *groove*.

Análisis de la Composición:

Ladina es una pieza de dos secciones la cual está escrita en 15/8 y maneja una clave organizada de la siguiente manera:

Gráfica 16:



El bajo y la melodía están creados a partir de esta clave. Sin embargo, con el objetivo de hacer un poco más orgánicas las pulsaciones métricas, se elaboró un *ostinato* el cual, aunque creado a partir de la clave, desdibuja las llegadas en ciertos puntos. El *ostinato* se prolonga a lo largo de dos compases y es el siguiente:

Gráfica 17:



Este *ostinato* se repite a lo largo de las Secciones A.

Para la sección B se planteó un *ostinato* distinto con la intención de ampliar la textura con respecto a la primera parte. En este caso se marcan negras constantemente, dando una prolongación de dos compases nuevamente. El *ostinato* para esta sección es el siguiente:

Gráfica 18:



Armónicamente toda la pieza es muy sencilla. Las secciones A están escritas en Sol mayor, y para la parte B se modula a Mi mayor. Esta modulación fue pensada igual que como si fuera dirigida a la relativa menor, sólo que en cambio de resolver a un acorde menor, se resuelve a un acorde mayor.

Interpretación e Improvisación:

Formato: Piano, guitarra, bajo y batería.

La interpretación de este tema se basa en dos aspectos claves. El primero, tener mucha tranquilidad al momento de hacer las intervenciones sobre la métrica, es decir tener muy interiorizada la clave para poder tocar sobrepasando ésta. El segundo, lograr diferenciar las secciones por medio de dinámicas y diferencias en la textura.

Para las improvisaciones, la guitarra y el piano jugaran entre ellos marcando el *ostinato* de la sección A como base. La entrada a la sección B será hecha *on cue* para retomar la melodía y finalizar en la parte A'.

2.6 NOSTALGIA

Nostalgia es un tema hecho con un parámetro modal. Quería elaborar un tema sencillo que reuniera elementos de funk y de Jazz

Referencias Musicales:

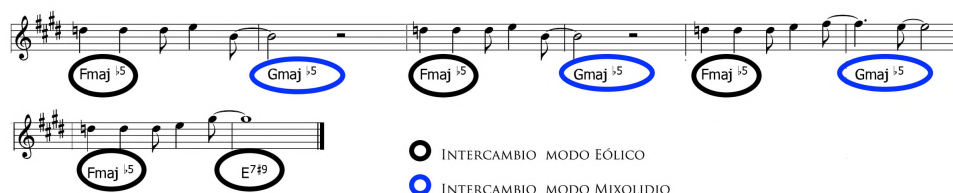
A go go – John Scofield y Medeski, Martin and Wood

Es una pieza muy conocida que se elabora a partir de una progresión típica de un modo dórico en sí. El bajo tiene una línea muy melódica que cumple una labor protagonista en la pieza, siendo el responsable de darle un estilo característico y reminiscente al funk. La subdivisión del tema es muy particular puesto que oscila entre un *shuffle* y un *straight feel*. De esta pieza sin embargo, se tomo en consideración para elaborar la composición el protagonismo que se le da a la línea del bajo.

Análisis de la composición:

Esta pieza es probablemente la más sencilla de todo el repertorio escogido. Se basa en una progresión lidia en La, y todas las secciones son elaboradas con acordes del modo salvo la última sección donde se incluyen intercambios modales.

Gráfica 19:



Gráfica 19 muestra la melodía principal de la pieza 'A Go Go' en la clave de Sol mayor (dos diésis). La melodía se desarrolla en un modo lidia (La mayor) durante la mayor parte de la pieza. Se muestran los acordes correspondientes a cada medida: Fmaj^{♭5}, Gmaj^{♭5}, Fmaj^{♭5}, Gmaj^{♭5}, Fmaj^{♭5} y Gmaj^{♭5}. La última sección de la melodía muestra los acordes Fmaj^{♭5} y E⁷#9. Una leyenda indica que los círculos blancos representan un intercambio modal al modo eólico (por ejemplo, de La mayor a G menor) y los círculos azules representan un intercambio modal al modo mixolidio (por ejemplo, de La mayor a E7).

Otro elemento importante es la línea del bajo. Similar a lo que pasa en el tema de John Scofield, el bajo se vuelve la base del *groove* para la pieza. La línea del bajo es la siguiente:

Gráfica 20:



Gráfica 20 muestra la línea de bajo de la pieza 'A Go Go' en la clave de Sol mayor. La línea de bajo es melódica y rítmica, caracterizada por un patrón de octavas y cuartas que define el groove de la pieza.

Interpretación e Improvisación:

Formato: Guitarra, bajo y batería.

Al ser un tema tan sencillo, las improvisaciones y la manera en que la banda se comunique entre ella es lo que hacen de la pieza algo interesante. Para este tipo de progresiones es muy fácil caer en patrones conocidos y repetitivos, y en clichés melódicos (los llamados *licks*).

Para evitar este fenómeno, tomé en cuenta lo que propone Greg Howe refiriéndose al contraste en la improvisación (2009). Este concepto, válido y útil en cualquier tipo de escenario musical, ayuda mucho para lograr una organización de las ideas. Greg Howe propone lo siguiente:

... Tal vez no es que piense distinto, por el contrario, me vuelvo consciente de cómo pienso, y entro en un proceso en donde organizo mis ideas(...) Intento recordar siempre el concepto de los contrastes, por que con tan solo ser consciente de eso, me recuerdo a mi mismo de todas las áreas que existen para poder entrar en un proceso creativo. Contrastes como rápido y lento, fuerte y suave, notas tonalmente adentro versus notas que están afuera, notas altas versus notas bajas, rítmicamente dentro versus rítmicamente fuera, etc. Hay muchas maneras de entender el concepto de contraste y repetirlo puede inferir en no caer en cualidades excesivamente monótonas.

(Howe, 2009) Trad. Guillermo Ospina.

Esta idea se aplicará en la mayoría de los temas, es una forma de organizar las ideas que resulta muy eficiente para trabajar en la creación de un discurso sólido.

2.7 COMO PA' DESENGUAYABAR Y NO IDEA

Son los dos temas que no son composiciones propias. Los arreglos que se elaboraron, además de no estar escritos, se hicieron pensando en proponer versiones más libres de las sensaciones rítmicas originales que son muy marcadas en cada uno de estos temas. En otras palabras, los arreglos son pensados a partir de la interpretación dada con base en una sensación rítmica más libre que los temas originales.

Referencias Musicales:

Tony Malaby – Humpty Dumpty (Ornette Coleman)

Esta pieza de Ornette Coleman, escrita en 4/4, propone unos movimientos melódicos que acentúan distintos tiempos de la métrica diferentes al uno, lo que da una sensación de desfase entre la base rítmica y la melodía. Esta sensación se resalta no solamente con los puntos de llegada, sino también con inclusiones de anticipos armónicos de hasta dos pulsos. La siguiente ilustración ejemplifica esta técnica:

Gráfica 21:

The image displays two musical staves in 4/4 time. The first staff is titled 'ANTECOMPÁS DE 6 PULSOS' and shows a melodic line with a double bar line and repeat sign. Below it are the chords Am and B7alt. The second staff is titled 'ANTICIPOS MOTÍVICOS Y ARMÓNICOS DE PULSO Y MEDIO' and shows a melodic line with two circled notes. Below it are the chords E, Fm7, Bb7, and Ebm7.

Armónicamente el tema es igualmente ambiguo. Tanto en la versión de Ornette como en la de Malaby, el tema se interpreta con el contrabajo como el responsable de marcar los cambios armónicos. Esto se presta para tener mucha libertad al tocar los cambios dentro de las progresiones presentadas, y es aprovechado por Ornette para incluirse en el coro de la pieza. El resultado de esto es poder entender la progresión con dos posibles tonalidades.

La progresión de la A es:

/Amaj7 / Am - B7alt / E / A7 / F#m7 / F#m7 - B7 / B7 - E /

Se puede entender en La tomando el Mi como dominante, o se puede entender en Mi tomándolo como un acorde de reposo. Esto se aprovecha mucho para las líneas melódicas en los solos, a veces proponiendo una dominante o a veces una tónica en el Mi.

En cuanto a la interpretación, la versión de Tony Malaby ilustra una libertad rítmica que usualmente se le denomina *groove broken*. Este tipo de *groove* permite un rol más libre para los instrumentos acompañantes, en este caso bajo y batería, y evita caer en parámetros más

establecidos que él mismo, tomando en cuenta que este tipo de interpretación se puede entender en este punto histórico como algo tradicional.

Interpretación e Improvisaciones:

Las interpretaciones de estas piezas como se mencionó anteriormente, son hechas pensando en romper con el *groove* tradicional. Específicamente para el caso de Como pa' desenguayabar, se buscó un parámetro de interpretación basado en la textura. Esta pieza es interpretada con flauta guitarra bajo y batería. Lo que se planteó entonces, fue interpretar la melodía entre la guitarra y flauta, alternando de manera improvisada las entradas. Para evitar un rompimiento en las líneas melódicas y lograr que la textura se enriquezca, lo planeado es que entre estos dos instrumentos, mientras no se interprete la melodía, se improvisa. Esto produce un efecto de contrapunto que, repito, será improvisado. El parámetro para el bajo y para la batería es elaborar un acompañamiento pensando en complementar esta textura por medio de espacios más amplios. El patrón rítmico utilizado en los bambucos es relativamente estable, razón por la cual se debe buscar un patrón en el que las notas largas y en lo posible la inclusión de melodías alternas se incluyan.

Para la interpretación de No idea, lo principal es aplicar los conceptos aprendidos mediante el análisis de la interpretación del trío de Tony Malaby de Humpty Dumpty. El *groove broken*, y en la medida de lo posible el anticipo de la melodía por medio de la elaboración de motivos serán incluidos. La clave, creo yo, es pensar la tensión a partir del silencio y no del *groove* como tal, de esta forma generar cierta "incomodidad" tanto para el oyente como para él intérprete. El objetivo entonces radica en buscar una comodidad dentro de la incomodidad planteada.

3. CONCLUSIONES:

- Los diferentes estilos y técnicas ayudan a desarrollar selectividad en el momento de una interpretación. En otras palabras se genera una consciencia de los materiales que se escogen al tomar cualquier decisión musical.
- Entender el sonido como una cualidad sin atribuirle un factor calificativo, genera un obtención de nuevas herramientas que contribuyen para una exploración más profunda.
- La técnica se acomoda a las necesidades sonoras, y no al contrario, por ende, nuestra forma de tocar se rige por el resultado sonoro.
- Entender el proceso y entendimiento musical de otros artistas contribuye en la creación de nuevas metodologías de estudio y de creación.
- El estudio de patrones musicales básicos contextualizados y/o expuestos en la improvisación, rompe con parámetros idiomáticos establecidos, y ayuda a lograr romper barreras estilísticas.
- La descontextualización estilística de parámetros musicales sencillos ayuda a romper barreras estilísticas.
- La grabación constante se vuelve una herramienta sumamente útil en la medida que evita la repetición de automatismos y colabora en la toma de decisiones musicales futuras.
- El proceso constante de composición y el análisis de estas expone patrones repetitivos, por ende ayuda a pulir y enriquecer las herramientas musicales con las que se cuenta.
- El interés y la selectividad en las decisiones musicales (en un escenario ideal) dependen del gusto personal. Todo aquello que resuena con nosotros nos ayuda a pautar un camino mas claro y mas productivo, puesto que se clarifican objetivos y se elabora un pensamiento mucho mas crítico, aunque sea personal.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Bleckman, T. (2008). The voices of my voice. Arcana Musicians on Music, (John Zorn Granary Books), III, 34-44.
- Bro, Jakob. (2009). Evening Song. En Balladeering. [Disco compacto]. Loveland Records
- Black, Jim. (2000) Maybe. En AlasNoAxis. [Disco compacto]. Winter & Winter
- CongaHead, Martin (2012, Febrero 6) Petros Klampanis Trio performs A Night In Tunisia [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=c0HM5QtJwUE>
- Dunn, T. (2008). For and Against Technique. Arcana Musicians on Music, (John Zorn Granary Books), II, 86-92.
- Frisell, Bill. 1997. *The Guitar artistry of Bill Frisell*, VHS. Alfred Pub Co; Rittor Music
- Frisell, B. (2000). An Approach to Guitar Fingering. Arcana Musicians on Music, (John Zorn Granary Books), I, 34-44.
- Heidegger, M. (1961) Nietzsche. The Will to Power as Art, (HarperCollins), I, 35.
- Herring, Jimmy. (2008). Scapegoat Blues. En Lifeboat. [Disco compacto]. Abstract Logix
- Howe, Greg. (2009, Febrero 14) *Improvisation Guitar Lesson* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FEcKIKvYz08>
- Howe, G. Kotzen, R. (1997) One Function. En Project. [Disco compacto]. Sharpnel.
- Kelman, J. (2007, 01). Paul Motian Band: Garden Of Eden (2006). *All About Jazz*. Recuperado 05, 2015, de <http://www.allaboutjazz.com/garden-of-eden-paul-motian-ecm-records-review-by-john-kelman.php>
- Kreisberg, Jonathan (2015, Abril 08) *Jonathan Kresiberg – Live Setup// Guitarspot Gr* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MkA7ogVXMGc>
- Goldberg, A. Klein, G. (2011) Burrrito. En Bienestan. [Disco compacto]. Sunnyside records.
- Lewis, G. (2000). Teaching Improvised Music. Arcana Musicians on Music, I, (Granary Books), 78-109.

McBride Christian (2014, Marzo 20) A conversation with Christian McBride and Sting (2009) [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=kMxxUIuUc_k

Messian, O. (1942) Técnica de mi Lenguaje Musical. Modos de Transposiciones limitadas. (Rue Saint Honore), 72.

Motian, Paul, (2006) Endless. En Garden of Eden. [Disco compacto]. EMC Label

Motian, Paul, (2006) Etude. En Garden of Eden. [Disco compacto]. EMC Label

Scofield, John. (1997) A go go. En A go go. [Disco compacto]. Verve Records.

Suricato (2011) Duerme. En Remolque Juguete. [Disco compacto]. Bogotá: La Distritofónica.

5. ANEXOS

1. Cotúa Renca
2. Deterioro
3. Baba Vanga (2-11)
4. Anochecer
5. Ladina
6. Nostalgia
7. Como pa' desenguayabar
8. No Idea
9. Humpty Dumpty

Cotúa Renca

septiembre 15

Guillermo Ospina

♩ - 120 **Intro**

Piano

Bass

Em⁷ Am⁷ Em⁷ B⁷ Em⁷ Am⁷

11

Pno

Bs

Em⁷ B⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ B⁷ Em⁷ Am⁷ Em⁷ B⁷

21

Pno

Bs

Em maj⁷ Em maj⁷ Em maj⁷ Fmaj⁷#¹¹ Em⁷

31

A

Pno

Bs

Em⁷ Am⁷ G/B C Gmaj⁷/D Em⁷ F#m⁷ Fmaj⁷ Fmaj⁷/E B⁷/D#

41

B

Pno

Bs

F#m⁷ Cmaj^{#11} B⁷alt Em maj⁷ Em maj⁷ Em maj⁷ Em maj⁷ Gmaj⁷ Em⁷ Cmaj⁷D⁷ Gmaj⁷

61

Chords: F#m7, Fmaj7, Fmaj7/E, B7/D#, F#m7, Cmaj7, B7alt, Emaj7

1.

51

Chords: Am Em7, Cm7, D7, Cmaj7, B7, Em7, Am7, G/B, C, Gmaj7/D, Em7

1.

2.

A

Deterioro

Guillermo Ospina

♩ - 150 **Intro**

A

Guitar

Piano

Bass

11 **A'**

Gtr

Pno

Bs

22 **B**

Gtr

Pno

Bs

32

Gtr

Pno

Bs

C/B

B \flat /A

A \flat 7 alt

39

Gtr

Pno

Bs

G \flat maj \sharp 5

C/G

G \flat 7 \sharp 11

B \flat /F

E7 alt

Baba Vanga (2-11)

Guillermo Ospina

-- 120 **Intro**

B/E D/G# Eb/F# Gb/G G/E Bb/Eb B/E D/Bb G/E Bb/Eb B/E D/Bb

7 **A**

Cm7#11 Gm Abmaj7

13 1. 2. **B**

Ebmaj7/Bb Ebmaj7/B D7/F# Gmaj7/B Abm(b5,9)

19 Gmaj7/B Ebmaj7#9

24 **C** 1. 2.

B/E D/G# Eb/F# Gb/G G/E Bb/Eb B/E D/Bb G/E Bb/Eb B/E D/Bb

Anochecer

Guillermo Ospina

♩ = 60 **Intro**

A D^{7sus} A E^{7sus} A D^{7sus} A E^{7sus}

5 **A**

1. 2.

A^{maj7} E/G# F#m¹¹ E^{7sus} D^{maj7} A/C# F#m¹¹ E^{7sus} A^{maj7} E/G# G^{maj7#11} F#m¹¹ F^{maj7#11} Em⁷ A^{sus2} A^{maj7} E/G# G^{maj7#11} F#m¹¹

15 **B** **C**

F^{maj7#11} Em⁷ Am⁷ Am⁷ E♭^{maj#11}/A Am F^{7sus} Am⁷ E♭^{maj#11}/A Am F^{7sus} Am⁷5

22 1. 2.

Am⁷5 G^m⁷ Am⁷5 F/A E♭/A D♭/A B/A Am⁷5 G^m⁷ Am⁷5

27 **B'** **A'**

F/G E♭/G♭D♭/F B/E Am⁷ D^{7sus} Am⁷ E^{7sus} A D^{7sus} A E^{7sus} A^{maj7} E/G# F#m¹¹ E^{7sus} D^{maj7} A/C# F#m¹¹ E^{7sus}

30

A^{maj7} E/G# G^{maj7#11} F#m¹¹ F^{maj7#11} Em⁷ A⁶

Ladina

Guillermo Ospina

♩ - 120 Intro

Piano
Guitar
Piano

(Groove)

Pno
Gtr
Pno

A

Pno
Gtr
Pno

10 B

Pno
Gtr
Pno

13 1.

Pno

Gtr

Pno

G#m11 A Am E F#m7 G#m11 A

16 2.

Pno

Gtr

Pno

G#m11 A Am E F#m7 G#m11 Am D7

19 A'

Pno

Gtr

Pno

G C G/B Am C D7

21

Pno

Gtr

Pno

G C G/B Am C D7

Vuelve a A

Nostalgia

Guillermo Ospina

$\text{♩} = 130$ Intro:

Parte A

Final

Parte B

Similar

Vuelve a A hasta Final

Parte C

Como pa' Desenguayabar

$\text{♩} = 130$

PARTE A

Dm A⁷ Em⁷b⁵

A⁷ Dm Am⁷b⁵ D⁷b⁹ Gm Gm⁷ C⁷

PARTE B

Fm⁷ B^b⁷ Em⁷b⁵ A⁷ Dm C⁷ F C⁷ F A⁷

Dm A⁷ Dm C⁷ F B^b

Gm⁷ C⁷ F A⁷ PARTE A Dm A⁷

Em⁷b⁵ A⁷ Dm Am⁷b⁵ D⁷b⁹

Gm Gm⁷ C⁷ Fm⁷ B^b⁷ Em⁷b⁵ A⁷ Dm PARTE C

B^b G⁷ Cm Cm⁷ Cm⁷ F⁷

B^b B^b⁷ B^b⁷

E^b E^b B^b F⁷ B^b

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Como pa' Desenguayabar'. It is written in 6/8 time with a tempo of 130 beats per minute. The score is divided into three main sections: PARTE A, PARTE B, and PARTE C. Each section contains multiple staves of music with various chords and melodic lines. The chords used include Dm, A7, Em7b5, Am7b5, D7b9, Gm, Gm7, C7, Fm7, Bb7, F, Bb, Cm, Cm7, F7, and Eb. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like '7' (piano) and '7' (forte). The score ends with a double bar line and repeat dots.

No Idea

Swing

Bill McHenry Quartet - Rest Stop

A
♩ = 120
C A⁷ F[#] D E^b

6 F[#] A A^b ³ F⁷ F[#]

B
11 D^b E^b F[#]m Gm A^bm Am B^bm Bm Cm

20 E^bm **A** A⁷ F[#] D E^b

26 F[#] A A^b ³

29 F⁷ F[#] D^b E^b

Humpty Dumpty

Ornette Coleman

$\text{♩} = 160$

Amaj⁷ Am B⁷alt E⁷ A⁷ F#m⁷

7 F#m⁷ Bm⁷ E E 1. E 2. Fm⁷ Bb⁷ Ebm⁷

14 Ab⁷ C#m⁷ F#⁷ Bm⁷ E⁷ Amaj⁷

20 Am B⁷alt E⁷ A⁷ F#m⁷ F#m⁷ Bm⁷ E E