



Universidad Internacional de La Rioja  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Composición Musical con Nuevas  
Tecnologías

## El *Jazz* como Generador de Material Compositivo

Trabajo fin de estudio presentado por:	Carles Roig Escolano
Tipo de trabajo:	Fin de Máster
Director/a:	Juan Cruz de Guevara
Fecha:	21 de julio de 2021

## Resumen

Este trabajo realiza un repaso por la literatura relativa al *jazz* a fin de establecer su definición y enumerar y describir sus características principales. Posteriormente detalla los análisis de un corpus de obras de composición propia cuyo material generador se constituyó a partir de elementos característicos del *jazz*. El objetivo, a la hora de componer el mencionado corpus, fue el de integrar dichos elementos característicos de forma orgánica e imperceptible en lenguajes y estéticas propias de la tradición «culta» occidental. Por último, se establecen conclusiones acerca del grado de éxito con que se consiguió dicho objetivo.

**Palabras clave:** *jazz*, características, composición, música clásica.

## Abstract

This paper makes a review of the literature related to jazz in order to establish its definition and list and describe its main characteristics. It then details the analysis of a corpus of original compositions whose generating material was constituted from elements characteristic of jazz. The objective, when composing the aforementioned corpus, was to integrate said characteristic elements in an organic and imperceptible way in languages and aesthetics typical of the Western tradition. Finally, conclusions are drawn about the degree of success with which this objective was achieved.

**Keywords:** jazz, characteristics, composition, classical music.

## Índice de contenidos

1. Introducción.....	8
2. Justificación de las obras escogidas .....	10
3. Objeto del trabajo y autovaloración de las obras presentadas .....	12
4. Objetivos.....	13
5. Marco teórico .....	14
5.1. El <i>Jazz</i> como sistema: definición .....	15
5.2. El <i>Jazz</i> : su <i>ethos</i> .....	17
5.2.1. Características melódicas .....	21
5.2.2. Características armónicas.....	22
5.2.3. Características rítmicas .....	25
5.2.4. Características texturales .....	26
5.2.5. Características formales .....	27
5.3. El jazz como generador de material compositivo: precedentes en el seno de la música «culta» occidental. ....	28
6. Marco metodológico: análisis de las obras.....	31
6.1. Estudio para saxofón soprano en Sib y piano.....	31
6.1.1. Elementos melódico-motívicos .....	32
6.1.2. Elementos armónicos .....	33
6.1.3. Elementos rítmicos.....	34
6.2. Canon e Improvisación para sexteto .....	34
6.2.1. Improvisación .....	35
6.2.1.1. Acorde aumentado, escala hexátona y modo menor melódico .....	35
6.2.1.2. La novena de dominante con 11 <sup>a</sup> aumentada y 13 <sup>a</sup> menor .....	36
6.2.1.3. Forma .....	37

6.2.2.	Canon .....	37
6.3.	Tiempos modernos para quinteto.....	38
6.3.1.	Equivalencia acorde/escala .....	39
6.3.2.	La forma del <i>blues</i> simple.....	39
6.3.3.	Textura basada en los <i>solis</i> de saxofón de <i>big band</i> .....	39
6.3.4.	Elementos rítmicos.....	40
6.4.	Rapsodia para orquesta sinfónica .....	41
6.4.1.	La equivalencia acorde/escala.....	41
6.4.2.	La <i>blue note</i> .....	43
6.5.	Cuarteto núm. 1 para cuarteto de saxofones .....	43
6.5.1.	Elementos melódico-armónico-texturales derivados de la <i>s0</i> .....	44
6.5.2.	Elementos rítmicos.....	45
6.6.	Wyoming para cuarteto de cuerda .....	46
6.6.1.	Elementos armónicos .....	47
7.	Conclusiones .....	48
7.1.	Conclusiones específicas .....	48
7.2.	Conclusiones generales .....	49
8.	Limitaciones y prospectiva.....	50
8.1.	Limitaciones .....	50
8.2.	Prospectiva.....	50
	Referencias bibliográficas .....	51
Anexo A.	Partituras completas .....	54

## Índice de figuras

Figura 1 <i>Ejemplo de enclosure (elaboración propia)</i> .....	22
Figura 2 <i>Ejemplo de uso de las blue notes (Ligon, 2001)</i> .....	25
Figura 3 <i>Ejemplo de desplazamiento rítmico o ritmo negativo (Ligon, 2001)</i> .....	26
Figura 4 <i>Estructura armónica básica del blues de doce compases (Kernfeld, 2003a)</i> .....	27
Figura 5 <i>Coltrane Changes (Bergonzi, 2015)</i> .....	28
Figura 6 <i>Compases 1 a 10 del «Estudio» (elaboración propia)</i> .....	32
Figura 7 <i>Compases 20 a 28 del «Estudio» (elaboración propia)</i> .....	33
Figura 8 <i>Triángulo de «tónica» y todos los triángulos posibles (elaboración propia)</i> .....	35
Figura 9 <i>Seis tonalidades comparten el mismo acorde de novena de dominante con oncena aumentada y trecena menor (elaboración propia)</i> .....	36
Figura 10 <i>Matriz dodecafónica de la serie conformadora del canon de «Canon e Improvisación»</i> .....	38
Figura 11 <i>Compases 1 a 5 de «Tiempos modernos» (elaboración propia)</i> .....	40
Figura 12 <i>Compases 64 a 68 de «Tiempos modernos» (elaboración propia)</i> .....	41
Figura 13 <i>Primeros 16 armónicos de la serie armónica (elaboración propia)</i> .....	42
Figura 14 <i>Compases 26 y 27 de la «Rapsodia». Voz de la flauta (elaboración propia)</i> .....	43
Figura 15 <i>Compases 13 a 15 del segundo movimiento del «Cuarteto» (elaboración propia)</i> .....	44
Figura 16 <i>Compases 30 a 34 del primer movimiento del «Cuarteto» (elaboración propia)</i> ...	45
Figura 17 <i>Compases 3 a 5 del segundo movimiento del «Cuarteto» (elaboración propia)</i> ....	46

## Índice de tablas

Tabla 1 <i>Macro-forma de «Canon e Improvisación» (elaboración propia)</i> .....	37
--	----

## 1. Introducción

Como saxofonista de formación «culta» occidental, el *jazz* fue, desde muy joven, una realidad que creó en mi cierto interés y curiosidad. A lo largo de mi trayectoria como intérprete, nunca dejé de sentir atracción por esta tradición musical, hecho que me llevó a estudiarla de forma autodidacta en paralelo a mis estudios superiores oficiales. No solamente he estudiado esta música como sistema, sino que inmediatamente me apasionó su historia, su papel inevitablemente protagonista en relación al conflicto racial en que siguen inmersos los E.E.U.U de América, el desbordante rastro de mestizaje cultural – para bien o para mal – contenido en ella y que se puede trazar hasta sus orígenes, la forma de entender la interpretación etc.

Como se ha mencionado, soy músico «clásico» de formación. Sin embargo, mi interés por el *jazz* me ha dado la oportunidad de experimentar lo mejor de dos mundos y de concienciarme acerca de la brecha derivada de prejuicios que separa ambas disciplinas. En mi opinión, cualquier música se beneficia de la confrontación con cualquier otra. Asimismo, creo firmemente que el *jazz* es una de las expresiones artísticas más bellas, complejas y profundamente humanas que ha creado nuestra civilización; y en base a esta creencia y según mi experiencia y mi interés tanto por la creación como por la interpretación, considero enormemente relevante contribuir — con gran humildad y en la medida de lo posible — a acercar ambos mundos al mismo tiempo que avanzo a nivel individual hacia una mayor comprensión y profundización de dos disciplinas – la composición y la improvisación – en que me acabo de iniciar.

Es por ello que se realizó un riguroso escrutinio de la literatura específica relativa al *jazz* con el objetivo de determinar claramente los parámetros y características que definen la tradición en cuestión. Posteriormente, se seleccionaron ciertos elementos melódicos, armónicos, rítmicos, texturales y formales del *jazz*; los cuales constituyeron el material generador de un corpus de obras cuya pretensión no fue – mayoritariamente – la réplica de la estética del género musical en cuestión, sino más bien integrar el mencionado material de forma imperceptible en una estética ajena perteneciente a la tradición «culta» occidental. Posteriormente, se realizó un análisis de las obras escogidas con la finalidad de ilustrar de qué manera se trató de llevar a cabo con éxito los objetivos del trabajo. El mencionado análisis se realizó mediante métodos tradicionales de análisis, basados en la reducción y comparación de



parámetros presentes en el texto musical y considerados pertinentes en el contexto del presente trabajo. Por último, se establecieron conclusiones acerca del grado de éxito del trabajo en relación a los objetivos propuestos y otras consideraciones, seguidas de una breve enumeración de limitaciones y perspectivas.

## 2. Justificación de las obras escogidas

Como se ha comentado, el objetivo del presente trabajo es la identificación y extracción de elementos melódicos, armónicos, rítmicos, texturales y formales de la tradición musical denominada *jazz* con el fin de conformar con ellos el material generador de un corpus de obras que integren el mencionado material de forma orgánica en estéticas pertenecientes a la tradición «culta» occidental. A continuación, por orden cronológico de composición, se enumeran las obras que conforman el corpus en cuestión, detallando el motivo de su inclusión, así como otras consideraciones.

**Estudio para saxofón soprano en Sib y piano:** Esta obra fue incluida en el presente trabajo por varios motivos. El primero de ellos es el hecho que la totalidad del material melódico de la obra está constituido por escalas pentatónicas. La construcción de líneas melódicas mediante el uso de pentatónicas es un recurso frecuente en el *jazz*, como quedará patente en posteriores apartados. Asimismo, se emplearon diversos recursos armónicos típicos de la tradición americana, como acordes cuartales, dominantes secundarias, sustituciones tritonales, dominantes alterados, acordes extendidos etc. También se utilizó algún recurso relativo a la polirritmia y la síncopa, elementos constitutivos del lenguaje rítmico del *jazz*.

**Canon e improvisación para sexteto:** Esta obra se basa en un modelo compositivo inspirado por la forma estándar de *jazz* denominada *Coltrane Changes*. El modelo gira en torno a la tercera mayor y las tríadas aumentadas. De dichos elementos nace una serie basada en la escala hexátona y en ciertos cromatismos melódicos muy característicos del *jazz* llamados *enclosures*. Esta serie constituye el fundamento del canon, mientras que una técnica de orquestación utilizada para la creación de *solis* de saxofón, constituye la inspiración para la construcción de la textura principal del segundo movimiento. Ciertos elementos polirrítmicos forman la base del lenguaje rítmico de la obra.

**Tiempos modernos para quinteto:** Al tratarse de música para medios audiovisuales, hecho que la supedita a la imagen, esta es quizás la obra en que se discierne más claramente el origen del material que la genera. Sin embargo, se hizo de manera consciente, considerando que una estética inspirada por el *jazz* encajaba con la naturaleza de la imagen. Esta obra contiene secciones basadas en la forma del *blues* simple o *blues* de doce compases. Asimismo, la polirritmia, la síncopa y los ritmos desplazados son constantes. La técnica de orquestación

mencionada anteriormente constituye un elemento importante en esta obra, puesto que inspira su concepción predominantemente horizontal.

**Rapsodia para orquesta sinfónica:** Basada principalmente en el desarrollo del concepto de la equivalencia acorde/escala, los acordes cuartales y la escala pentatónica. Una de las características melódico-armónicas del *jazz*, la *blue note*, se explota superponiéndola al modo alterado y a un modo de «creación» propia.

**Cuarteto núm. 1 para cuarteto de saxofones:** Explota de manera más exhaustiva las posibilidades de la serie utilizada anteriormente para la construcción del canon de la obra *Canon e improvisación*. Las *enclosures* se desarrollan a nivel motivico, de manera que la práctica totalidad del material melódico y armónico de la obra proviene de ellas. La síncopa y la polirritmia son de nuevo elementos importantes, así como la concepción horizontal derivada de la técnica de orquestación de *solis* de saxofón.

**Wyoming para cuarteto de cuerda:** Ciertos elementos armónicos extraídos del *jazz* se aplican a un pequeño cortometraje de tipo documental en momentos muy específicos, principalmente los acordes extendidos.

Como se habrá podido notar, todos los parámetros desarrollados coinciden con aquellos priorizados y trabajados por los compositores de la práctica común occidental. Dichos parámetros quedan codificados en el texto musical mediante nuestra notación, y por tanto no es necesario emplear ningún método de análisis musical distinto a los tradicionales, que se basan en la reducción y comparación de elementos presentes en la partitura. Por otro lado, el análisis se centrará exclusivamente en aquellos parámetros que constituyen el objeto de estudio. Dicho de otro modo, el análisis se limitará a describir de qué forma se ha tratado de cumplir con los objetivos del presente trabajo.

### 3. Objeto del trabajo y autovaloración de las obras presentadas

Los objetos de estudio del presente trabajo son todos aquellos elementos o parámetros extraídos del género del *jazz* y constitutivos del material generador del corpus de obras aportado. En este sentido, los mencionados objetos deben ser estudiados en relación a los objetivos del presente trabajo. Es decir, se ha de determinar con qué grado de éxito se han empleado para tratar de cumplir con los objetivos propuestos.

Desde este punto de vista, teniendo en cuenta el contenido y el proceso compositivo de las obras propuestas, es muy importante para poder valorar el corpus presentado tener en cuenta el grado de organicidad e integración de los mencionados elementos y parámetros en cada una de las obras. En cuanto a la estética general, podría decirse que – independientemente de que haya sido consecuencia de una decisión consciente o inconsciente – se acerca o asemeja al conjunto de estéticas predominantes en la primera mitad del siglo pasado – sobretodo de ámbito francés – , y por tanto debería ser juzgada o valorada en relación a este hecho.

## 4. Objetivos

Una vez establecida brevemente la justificación del trabajo, el planteamiento del problema y ciertas consideraciones relativas a la inclusión de contenido en el presente trabajo y al modo en que debe ser juzgado o valorado; cabe enumerar los objetivos generales y específicos.

### **Objetivos generales:**

Analizar y extraer elementos constitutivos del lenguaje propio del *jazz* con el fin de emplearlos a modo de material generador.

Desarrollar un corpus de obras cuyo propósito sea la integración orgánica de dichos elementos en una estética y concepción de la obra propias de la tradición «culta» occidental.

### **Objetivos específicos:**

Indagar en la bibliografía específica relativa al *jazz* a fin de establecer una definición del género musical en cuestión que se adapte a las necesidades del presente trabajo.

Identificar y clasificar las características que definen el lenguaje musical propio del *jazz*.

Analizar y comprender el funcionamiento de dichas características.

Componer un corpus de obras cuyo material generador se base o esté influido por las características del *jazz* identificadas y clasificadas.

Analizar dichas obras con el objetivo de describir la manera en que fueron utilizados los elementos del lenguaje del *jazz* a modo de material generador.

Determinar el grado de éxito en relación al objetivo de integrar el material generador de forma orgánica en estéticas ajenas al *jazz*.

## 5. Marco teórico

Este capítulo pretende proporcionar un marco conceptual a partir del cual fundamentar teóricamente el resto de la investigación y su ejecución última en forma de composiciones musicales. Para ello se realizó un repaso por los principales diccionarios, tratados y artículos relativos al tema que nos atañe.

Por otro lado, se pretende determinar el estado de la cuestión, de tal manera que permita el posterior enmarcado del presente trabajo en alguna corriente compositiva, así como otras cuestiones de la misma naturaleza, como la detección de coincidencias estéticas o relativas a ideas germen con las obras de otros compositores o compositoras.

Previamente a la sucesión de apartados y sub-apartados, se creyó de crucial importancia exponer una serie de consideraciones en relación a la inclusión o discriminación del contenido del presente capítulo. Dichas consideraciones se detallan a continuación.

La mera lectura superficial de la literatura específica relativa al *jazz* es suficiente para que el o la lectora detecte cuasi inmediatamente que la definición del término es, cuando menos, una cuestión que genera debate. El ejercicio de tratar de descifrar en profundidad el porqué de este hecho resultaría extremadamente complejo y podría ser suficiente para generar por sí mismo una tesis doctoral. Asimismo, cualquiera que emprendiese esta labor habría de enfrentarse inevitablemente al estudio del fenómeno desde una perspectiva holística; y por consecuente la investigación resultante sería, inexorablemente, total o parcialmente etnológica e historiográfica.

Dicho lo cual, atendiendo al hecho que el objeto de estudio del presente trabajo implica necesariamente el abordaje cuasi exclusivo de la música como sistema – es decir, una serie de reglas entrelazadas entre sí –, y debido en gran medida a la relativamente limitada extensión del mismo; se decidió que la definición debía establecerse – en la medida de lo posible – desde un punto de vista puramente relativo a características musicales. Es por ello que cualquier referencia, dato, o aportación de carácter etnológico o historiográfico que se haya incluido en el trascurso del presente capítulo – o, por extensión, del trabajo en su totalidad – se ha hecho por considerarse absolutamente necesario para la comprensión del *jazz* como sistema.

Asimismo, por razones de puro pragmatismo, fue necesario someter el contenido de la totalidad del capítulo a un cierto grado de simplificación y generalización. Esto queda

especialmente patente en los sub-apartados del apartado 5.2, cuyo contenido se limita a reunir y organizar las características generales del *jazz*, así como ciertos aspectos considerados cruciales para la comprensión de los apartados y capítulos posteriores.

Por último, es necesario introducir una dicotomía conceptual a la cual se va a hacer referencia posteriormente. Se trata de la dicotomía *ethos-pathos*. Jordi Reig explica estos conceptos en su libro sobre la música tradicional valenciana. Aristóteles definía, en su retórica, el *ethos* como la disposición natural del individuo, su fisionomía moral, y lo oponía al *pathos*, que comparecía en una situación determinada y era aquello que el orador pretendía contagiar a la audiencia. Trasladando este concepto a la música, el *ethos* estaría conformado por el material melódico, rítmico y armónico idiosincrásico del lenguaje musical propio de una etnia; por el contrario, el *pathos interpretativo* es todo aquello difícilmente transmisible a notación tradicional occidental, como la forma de acentuar, forma de frasear, utilización de timbres, melismas, variaciones en la afinación, improvisación, cualidades del *vibrato*, sentido del pulso, agógica etc. En un lenguaje verbal, el *ethos* está conformado por su estructura gramatical, su vocabulario, su sintaxis etc.; mientras que el *pathos* sería el acento, las inflexiones musicales, la sonoridad de las vocales etc. Concluye que todas las culturas musicales tienen un *pathos interpretativo*, y este se manifiesta de manera más evidente en la expresividad vocal (2011, p. 71). Dicho de otro modo – y a grandes rasgos –, el *ethos* corresponde al qué, en oposición al *pathos*, que corresponde al cómo.

### 5.1. El Jazz como sistema: definición

Como se ha mencionado anteriormente, la definición del *jazz* ha sido desde sus inicios una cuestión extremadamente compleja, incluso dejando de lado cualquier consideración extra-musical. Quizás porque muchos estilos han sido denominados «*jazz*» (Gridley, 1994, p. 4) o porque una de las cualidades definitorias de la tradición en cuestión es precisamente su capacidad para absorber aquello con lo que se encuentra de tal manera que su estado natural es la perpetua metamorfosis (Lawn, 2013, p. 4), lo cierto es que encontramos en la literatura específica constantes contradicciones o – como mínimo – divergencias. Por tanto, tras realizar un riguroso escrutinio por la mencionada literatura a fin de detectar coincidencias, el presente

apartado pretende sintetizarlas, y así establecer una definición que se adecúe a las necesidades del trabajo.

Una de las más frecuentes concurrencias entre tratados es la presencia del *pathos interpretativo* del *blues*<sup>1</sup> – y otras influencias cuyos orígenes pueden trazarse a músicas de origen africano o afro-americano – como elemento subyacente a toda expresión que haya de considerarse *jazz*. Si bien es cierto que dicha característica se expresa de formas muy dispares a lo largo de la literatura y a lo largo de la historia – principalmente por motivos extra-musicales relacionados mayoritariamente con conflictos de naturaleza étnica<sup>2</sup> –, la mayoría de las fuentes consultadas – y la práctica totalidad de las más recientes – coinciden en afirmar que el *jazz* se puede identificar por constituir: la mezcla durante trescientos años de las tradiciones europeas y de África occidental (Stearns, 1970, p. 171); la forma de arte genuinamente estadounidense que surgió en los albores del s. XX gracias a la absorción de músicas como el *blues*, el *ragtime*, los *work songs*, música afro-cubana y música *folk* americana (Lawn, 2013, p. 8); o un estilo caracterizado por prácticas melódicas, armónicas y tímbricas derivadas del *blues* y la música religiosa afro-americana (Jackson & Tucker, 2020).

Paralelamente, el *pathos interpretativo*<sup>3</sup> comúnmente conocido como *swing*<sup>3</sup> aparece recurrentemente en gran parte de la literatura específica, aunque también denominado, descrito y entendido de formas muy dispares. Un considerable número de autores coinciden en afirmar que el *jazz* se caracteriza, entre otros factores, por: el sutil tratamiento del ritmo conocido como *swing* (Jackson & Tucker, 2020), el ritmo africano que subyace y es común a todo el género (Stearns, 1970, p. 171) o la complejidad rítmica atribuible al *swing* (Lawn, 2013, p. 8).

Por último, y según se ha podido concluir tras el estudio de tratados y diccionarios especializados relativos al tema en cuestión, el eje que cierra el espacio en el cual queda comprendido el estilo, género o tradición musical que entendemos como *jazz* es la

---

<sup>1</sup> En su acepción de concepto abstracto que denota adecuación estilística. Conjunto de características no codificables por la notación occidental tradicional – p.e ciertos elementos micro tonales, agógicos y de carácter – (Wald, 2012).

<sup>2</sup> p.e Nick LaRocca – trompetista caucásico – refiriéndose al jazz como una música cuyo mérito pertenece estrictamente al hombre blanco (Horne, 2019, p. 19).

<sup>3</sup> También en su acepción de concepto abstracto, mayoritariamente relativo al ritmo, que denota adecuación estilística (Robinson, 2001).



improvisación. El *jazz* ha sido descrito por un gran número de expertos como: una forma de arte que pone su énfasis en la improvisación y la expresión individual (Lawn, 2013, p. 8), una música semi-improvisada que sitúa el libre empleo de la voz individual en el centro (Stearns, 1970, p. 171) o la noción de la interpretación como un proceso creativo fluido que implica improvisación colectiva (Jackson & Tucker, 2020).

Por tanto, podríamos concluir que el *jazz* se conforma por todas aquellas músicas – enmarcadas mayoritariamente en la tradición afro-americana – de cuyas manifestaciones forma parte esencial el *pathos interpretativo* conformado por la combinación del *blues* y el *swing*, unido a una priorización de la expresión individual del intérprete, que alcanza su *súmmum* en la improvisación – individual y colectiva –.

## 5.2.El Jazz: su *ethos*

Como se habrá podido comprobar, los tres factores que deben estar presentes – según los expertos – para que una manifestación musical determinada se pueda considerar *jazz*, corresponden en su totalidad a aspectos del fenómeno musical que podríamos enmarcar dentro del grupo de parámetros que conforma el *pathos interpretativo* de una música determinada. Los próximos párrafos tratan de exponer la justificación teórica y el proceso mediante el cual se definieron las características que conforman el *ethos* de aquella música que catalogamos como *jazz*.

Podría decirse que durante muchos siglos – y posiblemente todavía a día de hoy – la academia musical occidental se centró muy predominantemente en el texto musical. Ello resulta muy evidente si examinamos los métodos de análisis tradicionales. Dichos métodos se concibieron y desarrollaron con el fin de estudiar «las relaciones estructurales presentes en la partitura [...] y la deducción de dichas relaciones estructurales en términos de comparación y reducción de determinados parámetros» (Moro, 2020a). Cabe destacar que el solo objeto de estudio de dicha modalidad de análisis – o, mejor dicho, todos los métodos comprendidos por el análisis tradicional – es el texto musical. Ello es debido a la propia condición de la denominada música «culta» occidental – así como a la histórica ausencia de la grabación como registro –. Para Delalande, la adopción, hacia el siglo XIII, de la escritura como tecnología de asistencia a la

composición supone la primera gran «revolución tecnológica» de la historia de la música «culta» occidental. Escribe:

Desde la antigüedad se había escrito más o menos la música, pero no dejaba de ser oral. Se escribía lo que anteriormente se había tocado o cantado, con un objetivo de conservación y de transmisión. Así, el repertorio gregoriano fue transcrito para facilitar la memoria de los cantantes y agilizar su formación. Pero dicho repertorio fue cantado antes de ser escrito. Revolución, probablemente hacia el principio del siglo xiii: se utiliza la notación a la inversa, es decir, en primer lugar se escribe la música y a continuación se toca. La escritura se convierte a partir de entonces en una tecnología de asistencia a la creación. Evidentemente, no es la misma música la que se imagina, con papel y lápiz en la mano, que la que se transmite de forma oral. El nuevo soporte permite la maestría de la polifonía. (Delalande, 2005)

A partir de este momento, el devenir de la música «culta» occidental va inextricablemente ligado a las posibilidades – pero también a las limitaciones – de la notación musical occidental.

Es evidente que la adopción de la escritura como medio de composición significó un antes y un después. «Así, a lo largo de siete siglos, se ha perfeccionado el arte de cruzar lo vertical y lo horizontal en una representación en dos dimensiones y muchos procedimientos de escritura han subsistido desde el Ars Nova hasta el serialismo» (Delalande, 2005). Sin embargo, y de forma inevitable, la composición<sup>4</sup> «culta» occidental fue solamente capaz de llevar a un nivel de complejidad sin precedentes a las cualidades del sonido y los parámetros musicales que pueden ser cifrados mediante el uso de la notación tradicional occidental. Según Reig, «[...] el problema principal con la notación es que se desarrolló cuando la afinación y la duración eran los principales portadores del significado musical. El timbre fue inicialmente una cuestión secundaria [...]»<sup>5</sup> (2011). No obstante, no es el timbre el único parámetro musical incapaz de cifrarse en toda su complejidad a través del empleo de la notación tradicional occidental. Por poner solamente algunos ejemplos, dicha notación limita todo el espectro

---

<sup>4</sup> Es necesario establecer una diferenciación entre composición e interpretación. Los intérpretes de la tradición «clásica» occidental son los encargados de desarrollar y estudiar aquellos parámetros «invisibles pero audibles» que van inextricablemente ligados a la transmisión oral. Sin embargo, según la perspectiva de la tradición «culta» occidental – en muchos casos – el concepto de obra musical es indistinguible del texto, y por tanto el compositor es el único autor de la obra. Concepciones más contemporáneas consideran la obra y su autoría como algo no solamente ligado al texto sino también determinado por la intervención del intérprete – su aporte en referencia a los parámetros no cifrados – y la relación con el público (Moro, 2020b).

<sup>5</sup> [...] el problema principal amb la notació és que es va desenvolupar quan l'afinació i la durada eren els principals portadors del significat musical. El timbre va ser inicialment una qüestió secundària [...].

continuo de alturas posibles a doce discretas, omitiendo todas las intermedias. Asimismo, se encuentra limitada a la hora de describir fenómenos rítmicos complejos, de manera que resulta imposible emplearla para describir con fidelidad una realidad como el *swing*.

Evidentemente, durante el último siglo se ha dado un cambio de paradigma en el seno de la música «culta» occidental. En cuanto a la notación, ello se ejemplifica a través de la expansión de posibilidades que han supuesto ciertos recursos como la notación de cuartos de tono u otros de cariz similar. Sin embargo, la imposibilidad que supone cifrar la música electroacústica mediante el uso de nuestra notación, por ejemplo, pone en evidencia hasta qué punto seguimos limitados por un sistema que mantuvo una relación simbiótica durante mucho tiempo con «[...] el arte de combinar, no sonidos sino notas» (Delalande, 2005).

Como se ha mencionado anteriormente, los métodos de análisis tradicionales se centran en el texto musical, y por consecuente en aquellos parámetros que pueden ser cifrados mediante notación occidental. Según Moro, «Dichos parámetros han sido fundamentalmente la altura, y en menor medida el metro y el ritmo» (2020b). De la altura se deriva tanto la melodía como la armonía, mientras que de la interacción melodía-armonía-ritmo se deriva la textura. Por último, de los patrones generados – de nuevo por la combinación de parámetros – y su posible repetición, construimos la forma. Estos parámetros, cifrables mediante notación musical, desarrollados y dominados por los grandes compositores occidentales, corresponden al qué, al *ethos*.

Cabe insistir en que la pretensión del presente trabajo no es la imitación del lenguaje del *jazz*, sino la extracción de material de su *ethos* con el fin de generar con él composiciones destinadas a interpretarse por individuos especializados en el *pathos* de la música «culta» occidental, así como integrar dicho material en lenguajes diversos. En este sentido, podría decirse que el enfoque de la presente investigación es esencialmente tradicionalista, puesto que se centra en los mismos parámetros en que se centraron los compositores de la práctica común, y está sometida a las mismas limitaciones y posibilidades. El enfoque voluntario del presente trabajo en el *ethos* y la limitación de la notación tradicional occidental para cifrar el *pathos* de cualquier tradición musical en toda su complejidad, ponen en evidencia por qué se vuelve necesario, en este estadio de la investigación, establecer precisamente cuáles son esos elementos que conforman el *ethos* del *jazz*.

Sin embargo, teniendo en cuenta las conclusiones del apartado 5.1, nos encontramos ante un problema: las músicas que pueden considerarse *jazz* – según la bibliografía específica consultada – lo hacen esencialmente por compartir *pathos interpretativo* y no características vinculadas al *ethos*. Ello puede ayudar a explicarnos el porqué de la confusión citada al inicio del apartado 5.1; aquella que se deriva del hecho que muchos estilos han sido denominados *jazz*, o que la tradición musical en cuestión se encuentra en constante cambio. En efecto, podría decirse que los vocabularios rítmicos, melódicos y armónicos del *hot jazz*, el *free jazz* o el *jazz fusión* presentan muy considerables divergencias. Es por ello que afirmar que una serie de características constituyen el *ethos* del *jazz* es esencialmente problemático e implica un gran grado de simplificación y generalización; generalización, sin embargo, que se vuelve estrictamente necesaria en el contexto de la presente investigación. Se decidió, por tanto, realizar un repaso por la bibliografía específica a fin de establecer cuáles son las características relativas al *ethos* que comparten la mayoría de estilos comprendidos por la tradición musical denominada *jazz*.

El tipo de literatura escogida fue la literatura tratadística o metódica, la cual se entendió que ofrecía la solución pragmática e intermedia más aceptable. El *jazz* es esencial y mayoritariamente una música popular y por tanto de transmisión oral (Reig, 2011). Es por esta misma razón que la oralidad, tanto en vivo como a través de la grabación, constituye la fuente primordial de información y aprendizaje (Levine, 1995). Sin embargo, y de forma paralela a muchas otras formas de arte, los teóricos se han encargado a posteriori de sintetizar, racionalizar y establecer las reglas – relativas al *ethos* – del lenguaje. Estos recursos también se utilizan para el estudio del *jazz*, en un contexto donde la educación de la tradición en cuestión se ha estandarizado y entrado en las instituciones (Worthy, 2011). Los autores de estos tratados teóricos ya se han enfrentado a los problemas de generalización y simplificación, así como a la imposibilidad que un conjunto de reglas describan de una forma inequívocamente realista un fenómeno como el *jazz*<sup>6</sup>, por no hablar del problema que supone

---

<sup>6</sup> Teniendo en cuenta que muchos de los procesos de asimilación y aprendizaje de una música de tradición oral se producen de forma similar al aprendizaje del lenguaje verbal (Rice, 2001) – incluso los hablantes nativos más diestros pueden no ser conscientes de la gramática, la sintaxis y la etimología de sus construcciones – , cuesta creer que algunos de los pioneros de esta música la concibieran en su totalidad – al menos de forma consciente – sometida a los esquemas teóricos que se han desarrollado a posteriori. No por ello, sin embargo, se debe caer en la extendida creencia que los grandes músicos de *jazz* gozaban de un don inexplicable. Muchos de los grandes músicos de la tradición en cuestión fueron auténticos intelectuales. (Patrick, 2001)

tratar de definir el funcionamiento de una música sin tener en cuenta su *pathos*. Es por ello que se confió en su criterio como expertos y su capacidad para encontrar la solución intermedia más eficiente al problema que nos atañe.

Cabe insistir que los siguientes sub-apartados destacan solamente ciertas características generales del *ethos* del *jazz*, priorizando por necesidad aquellas que serán cruciales para la comprensión de apartados posteriores.

### 5.2.1. Características melódicas

En su método de 2003, *Forward Motion*, Hal Galper establece una dicotomía entre ideas «melódicas» y «adornos». Las ideas melódicas son aquellas constituidas por rítmica estática y construidas por notas del acorde. En oposición, los adornos se definen por ser rítmicamente activos y conformarse de notas extrañas al acorde. Afirma que el interés de una melodía proviene de la combinación inteligente de material activo e inactivo melódica y rítmicamente, de manera que las tensiones generadas sean resueltas de manera efectiva a través de la sucesión de frases. Ello deja entrever una concepción de la melodía basada en la pregunta-respuesta. Dicha concepción no solamente proviene de la tradición «culta» occidental sino que viene heredada o muy directamente vinculada con la tradición afro-americana de los espirituales y las canciones de trabajo, basadas en la llamada y respuesta en que un líder y un coro se alternan frases que van resolviéndose mutuamente (Kernfeld, 2003b).

Asimismo, Galper pone hincapié en que la base de la generación melódica en el *jazz* es la construcción de líneas inactivas rítmicamente y constituidas por «notas guía» (2003). Ligon coincide, aunque denomina «armonía lineal» a este concepto, que se basa en la conducción de las líneas melódicas básicas a través de la estabilidad e información armónica que proporcionan las terceras y séptimas de cada acorde (1996). El siguiente paso – simplificando aquí en gran medida – es descrito por el concepto de *forward motion* de Hal Galper. Asegura que es esencial para la construcción melódica dentro del estilo tener la capacidad de hacer coincidir las notas pertenecientes al acorde – terceras, quintas y séptimas – con los tiempos fuertes del compás (2003). De esta manera queda patente que aquellas melodías inactivas rítmicamente y construidas únicamente mediante «notas guía» se conciben como las más estables y el marco a partir del cual construir, mientras que se considera que una línea

melódica más elaborada dentro del estilo ha de hacer coincidir esas mismas «notas guía» – o del acorde – con los tiempos fuertes del compás al mismo tiempo que las conecta mediante notas extrañas al acorde.

Saber escoger las notas intermedias – las que deben posicionarse entre los tiempos fuertes– es por tanto el siguiente paso. Al margen de la utilización de notas diatónicas, cabe destacar dos técnicas: aproximaciones cromáticas y *enclosures*. Según Ligon, las aproximaciones cromáticas consisten – como su propio nombre indica – en movimientos melódicos en los que una nota del acorde en tiempo fuerte es aproximada mediante una conducción que pasa por una nota cromáticamente alterada – normalmente un semitono por arriba o por debajo de la nota objetivo – . Mayoritariamente esta técnica involucra una nota diatónica y una cromática, que desembocan en la nota «esencial». El cromatismo añade color, interés y dirección a las líneas melódicas. Un tipo de aproximación cromática muy común en el *jazz* es el *enclosure*. Se da cuando una nota «esencial» es aproximada por ambas direcciones, de manera que se le «encierra» (1996).

**Figura 1** Ejemplo de enclosure (elaboración propia)



Otro método de construcción de líneas horizontales es el uso de pentatónicas. Ligon escribe que el empleo de las pentatónicas como base para la creación de melodías que se superponen a armonías tradicionales forma parte del sonido moderno. Asimismo, este método va muy estrechamente ligado al uso de fórmulas o patrones y al desarrollo motivico de que suelen servirse los músicos de *jazz* para improvisar (2001).

### 5.2.2. Características armónicas

En el *jazz*, las tríadas son muy poco frecuentes. Podría considerarse que la estructura armónica básica es la cuatríada o tétrada. Se considera que un acorde extendido – muy comunes – es aquel producido cuando se superponen terceras más allá de la séptima (Strunk, 2003).

Asimismo, la progresión armónica tonal más frecuente es el célebre II-V-I. Otras progresiones armónicas muy comunes son: las dominantes secundarias – a veces de manera recursiva en forma de largas series de dominantes por extensión que recorren el círculo de quintas – o el III-VI-II-V-I (Levine, 1995).

La teoría moderna de armonía de *jazz* – desde los años 60 del siglo pasado y la entrada del *jazz* en la educación superior estadounidense – establece una equivalencia entre acorde y escala. Tanto Ligon (2001) como Levine (1995) coinciden en realizar esta afirmación, cuya premisa parte de la idea que cualquier acorde extendido – hasta la trecena – construido por terceras ascendentes contiene las mismas notas que su modo correspondiente. Dicho de otro modo, si disponemos las notas de un acorde de trecena por grados conjuntos ascendentes, obtenemos el modo que le corresponde. De esta forma, por ejemplo, un acorde menor séptima – cuando no se especifica su novena, oncena y trecena – puede corresponder a un dórico, a un eólico, a un frigio etc. Esta forma vertical/horizontal de entender la armonía se complementa con la manera de construir líneas horizontales expuesta en el sub-apartado 5.2.1. La libertad del improvisador – o en este caso del compositor – reside en la cantidad de elecciones de que dispone para unir las notas del acorde, ya sea mediante cromatismos o dentro de los confines de un modo (Galper, 2003).

Bajo el prisma de la teoría acorde/escala, es fácil comprender el funcionamiento del acorde dominante alterado y su modo homónimo correspondiente. El acorde/modo alterado es el séptimo diatónico de la escala menor melódica<sup>7</sup>. Se llama alterado porque contiene todas las alteraciones posibles aplicables a un acorde dominante sin que éste pierda sus cualidades idiosincrásicas. Es decir, el modo alterado contiene tercera mayor y séptima menor<sup>8</sup>, pero también novena menor y aumentada, oncena aumentada y trecena menor. Dicho de otro modo, si uno alterara todos los grados de un modo mixolidio de todas las formas posibles – respetando tercera y séptima y omitiendo la quinta –, daría con el séptimo modo diatónico de la escala menor melódica. Es por ello que cuando buscan cierta tensión en un dominante, los músicos de *jazz* superponen el modo alterado a dicho acorde (Levine, 1995).

---

<sup>7</sup> En el *jazz* la menor melódica contiene sexto y séptimo grados mayores tanto ascendente como descendientemente (Levine, 1995)

<sup>8</sup> En el *jazz* se considera que terceras y séptimas definen la naturaleza del acorde (Levine, 1995)

De forma muy similar, teniendo en cuenta que la trecena menor es un grado diatónico del dominante del modo menor<sup>9</sup> y que fundamental, tercera mayor y trecena menor de dicho modo forman una tríada aumentada; muchos intérpretes empezaron a superponer tríadas de tal naturaleza – y eventualmente escalas hexátonas – al acorde dominante. Las tensiones creadas son la oncena aumentada y la trecena menor (Levine, 1995).

Otro recurso armónico que amplía las posibilidades de un acorde dominante es la sustitución tritonal. Se trata de la sustitución de un acorde de dominante por otro de la misma especie – séptima de dominante – a distancia de tritono. Ambos acordes de dominante comparten tritono, pero la fundamental del acorde sustituyente resulta medio tono por encima de la tónica, por lo que la consecuente resolución descendente crea un efecto muy efectivo en términos de tensión-relajación (Ligon, 2001)

De igual manera, un concepto muy común en el *jazz* es el empleo de la armonía cuartal. Ligon asegura que muchos músicos de *jazz* se encuentran atraídos hacia la ambigüedad que evoca un acorde construido por cuartas. Es frecuente también encontrar disposiciones de acordes que combinen estructuras cuartales con superposiciones de terceras (2001).

Por último, cabe destacar el concepto de *blue note*. Este término, según Kubik, se empezó a utilizar a partir de la década de los años 20 del siglo pasado para referirse a todas aquellas alturas que se percibían como desvíos respecto al marco del sistema temperado occidental. Se detectó que los músicos de *blues* y de *jazz* tendían a ejecutar ciertas notas un semitono por debajo de lo que correspondería en el marco diatónico en que se encontraban. Este fenómeno se da principalmente en las terceras, séptimas y a veces quintas, usualmente acompañado de fluctuaciones micro-tonales. En busca de sistematización y adaptación del fenómeno al sistema occidental, los musicólogos han propuesto «escalas de *blues*», la más común de las cuales se basa en la presencia simultánea de la cuarta aumentada y la quinta justa (2013). Al margen de cualquier consideración que cuestione la exactitud con que estas escalas reflejan fielmente la realidad, lo cierto es que es frecuente que se den intercambios con alternancia de la especie de un grado en concreto sobre una armonía fija. La figura 2 ejemplifica este fenómeno. La pequeña marca en forma de semicírculo sobre las *blue note* resalta su tendencia

---

<sup>9</sup> El dominante del modo menor corresponde al quinto modo de la menor armónica: el modo mixolidio con novena y trecena menores a veces llamado frigio dominante, frigio mayor o escala gitana española (Levine, 1995).



a interpretarse con variaciones micro-tonales en la afinación, de manera que en ocasiones no se trata, por ejemplo, de una tercera mayor o menor, sino de algo intermedio (2001).

**Figura 2** Ejemplo de uso de las blue notes (Ligon, 2001)

A blue third may occur in place of a major third. The occurrence of a blue flatted third over the major chord creates a conflict with the major third that allows the expression of things not available with equal tempered scales.

4.54    3 - 1                    Blue note replacement                    3 - 2 - 1                    Blue note replacement

F                    F                    F                    F

These same pitches occur in D minor, the relative minor to F major. The  $A\flat$  is now the flatted fifth.

4.55    5 - 3                    Blue note replacement                    5 - 4 - 3                    Blue note replacement

Dm                    Dm                    Dm                    Dm

### 5.2.3. Características rítmicas

El *jazz* es una música primordialmente rítmica. Según Ligon el lenguaje rítmico del *jazz* es el principal elemento que lo diferencia de la música «cultura» occidental y proviene de la cultura africana (2001). Algunas de las características rítmicas relativas al *ethos* del *jazz* se detallan a continuación.

La polirritmia es uno de los elementos más destacables del *jazz*. Se define como la superposición de diferentes ritmos, y en el *jazz* se manifiesta a través de la intrincada textura contrapuntística generada por la combinación de cada línea – o líneas – ejecutada por cada uno de los integrantes de un combo. La polirritmia más común es el dos contra tres, de manera que se da una convivencia de ambas subdivisiones, y el paso por el intérprete de una a otra de manera absolutamente fluida (Gridley, 1994).

De manera paralela, la síncopa supone un elemento definitorio integral de la rítmica del *jazz*. La síncopa se define como el desplazamiento del acento hacia los pulsos o sub-pulsos que generalmente serían débiles (Ligon, 2001).

Por último, y en relación muy estrecha con las dos características expuestas en el presente sub-apartado, encontramos el fenómeno que hemos denominado desplazamiento rítmico. Se trata de la repetición en bucle de un ritmo cuyo ciclo es más corto que la longitud del compás al que se superpone. De esta manera, en cada repetición el acento cae en un tiempo o subdivisión del compás distinto, inevitablemente implicando sincopación. Para Ligon, estos ritmos repetidos y sincopados se pueden definir como «ritmos negativos<sup>10</sup>», puesto que los silencios y desplazamientos generan en el oyente la sensación de la polirritmia que subyace (2001).

**Figura 3** Ejemplo de desplazamiento rítmico o ritmo negativo (Ligon, 2001)

2.24 Dotted quarter “Charleston Rhythm” extended over four measure phrase shown with implied negative space rhythms:



This may sound like a mathematical game, and it can be, but here are some musical examples that occur frequently and naturally. Dexter Gordon, in a blues improvisation, and Dave Brubeck both used the negative space rhythm from ex. 2.24.

2.25



#### 5.2.4. Características texturales

Existe una técnica de orquestación frecuentemente empleada en el *jazz*, principalmente en el contexto de la composición o arreglo para *big band*. Más específicamente, en cuanto a arreglo

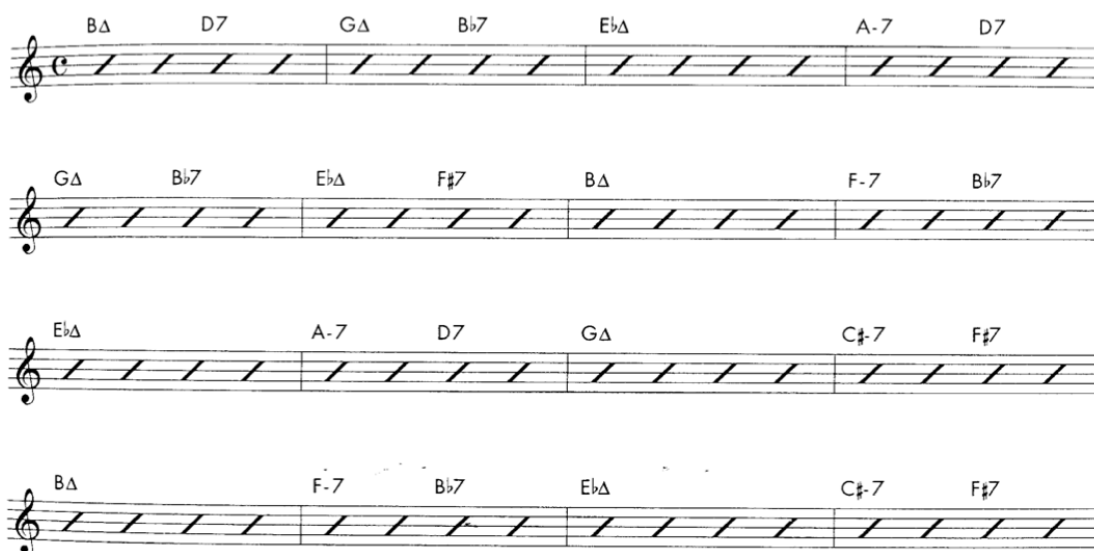
---

<sup>10</sup> Idea desarrollada a partir del paralelismo establecido con el concepto de «espacio negativo», muy importante en las artes visuales (Ligon, 2001).



Otra forma estándar del corpus del *jazz* son los *Coltrane changes* o cambios de Coltrane. Según Dawson, esta progresión armónica, como su propio nombre indica, fue creada por el célebre saxofonista tenor John Coltrane. Coltrane, uno de los más trascendentes músicos de *jazz* de la historia, desarrolló una extensión o elaboración del concepto del II-V-I, de manera que dentro de la misma estructura, esta progresión armónica pasa por tres tonalidades, todas a distancia de tercera mayor. Este intervalo divide el círculo de quintas en tres partes iguales, especialmente relevante debido al especial fervor religioso atribuido al creador de la forma en cuestión (2018). La figura 5 muestra la progresión armónica, también cíclica.

**Figura 5** Coltrane Changes (Bergonzi, 2015)



### 5.3. El jazz como generador de material compositivo: precedentes en el seno de la música «culta» occidental.

La combinación de elementos del *jazz* y de la música «culta» occidental no es nada nuevo. El término que engloba este movimiento es el de *jazz* sinfónico o *jazz* de concierto. Esta tendencia emergió incluso con anterioridad a la identificación del *jazz* como fenómeno, con obras que tomaban elementos de la tradición afro-americana como la Sinfonía núm. 9 de Antonín Dvořák o el ballet de Darius Milhaud titulado *La création du monde* (Bañagale, 2012).

En los años 20 del siglo pasado, el movimiento se conoció como *jazz* sinfónico, y produjo obras destinadas a perdurar. Algunos ejemplos son *Rhapsody in Blue* de George Gershwin y el Concierto para Piano de Aaron Copland (Bañagale, 2012).

A partir de los años 30 del s.XX, ciertos compositores de etnia negra comenzaron a involucrarse en el *jazz* sinfónico, produciendo obras que consideraron las «auténticas» adaptaciones del *jazz* a las formas «clásicas». Por ejemplo, las obras *Creole Rhapsody* y *Black, Brown and Beige* de Duke Ellington fueron denominadas composiciones de «*jazz* extendido» para distinguirlas del «inauténtico» *jazz* sinfónico (Bañagale, 2012).

En 1957, el compositor Gunther Schuller acuñó el término *third stream* para referirse a un género que combina elementos de ambas tradiciones pero no pertenece a ninguna. En el corazón de este concepto reside la noción que cualquier música se beneficia de la confrontación con cualquier otra, de manera que – por ejemplo – los músicos de una tradición pueden beneficiarse sustancialmente del aprendizaje de los elementos a los que una tradición ajena ha llevado a una mayor – o diferente – sofisticación. Esta noción fue criticada duramente, alegando que en la práctica fue incapaz de sintetizar totalmente ambos lenguajes. Asimismo, el objetivo de crear una nueva e independiente tradición fue considerado pretencioso, y su viabilidad puesta en duda. Sin embargo, dejó un considerable legado cuyo ímpetu todavía pervive en músicos como Eddie Daniels o Keith Jarrett (Schuller, 2013).

A día de hoy, no sería descabellado afirmar que vivimos en un mundo postmodernista. El postmodernismo, en la filosofía y las artes, se entiende como «[...] una forma de pensar u operar que ve el mundo como el producto de múltiples perspectivas, todas ellas continentes de algún grado de verdad. Esto ha llevado al derrumbe de fronteras entre la élite y la cultura popular y hacia la aceptación de aquellos en los márgenes del poder<sup>11</sup>» (Pasler, 2001). En el ámbito de la música «culta» occidental, esto se traduce en la subversión de las antiguas convicciones férreas, en la democratización, en la integración de elementos de todas las culturas, de todos los estamentos sociales; y en la desintegración de las fronteras entre tradiciones, entre géneros. En este contexto, es difícil determinar hasta qué punto los

---

<sup>11</sup> [...]a way of thinking or operating that sees the world as the product of multiple perspectives all of which have some truth. This has led to a breakdown in boundaries between élite and popular culture and to receptivity to those on the margins of power.

elementos idiosincrásicos del *jazz* han permeado y se encuentran presentes en las obras de cada uno de los creadores musicales en activo a día de hoy.

Dicho lo cual, era la intención del autor aspirar a que el corpus de obras analizadas en el presente trabajo se acercase o se adhiriese a ciertas premisas del postmodernismo. Es verdad que el mencionado corpus no pretende subvertir el concepto de obra musical y es en su mayoría clasificable dentro de los confines de la música «cultura» occidental. Asimismo, el corpus en cuestión no aspira constituir una tradición musical independiente, como pretendieron los adeptos del *third stream*. Además, se puso especial atención – con una excepción – en no importar la estética y el *pathos* del *jazz*, a diferencia de lo que ocurre con el *jazz* sinfónico y el *jazz* extendido. Aunque, ciertamente, las obras contenidas en el presente trabajo beben de la influencia y son herederas de todas las corrientes citadas, es posible que no se adhieran del todo a ninguna de ellas puesto que se pretendió, mayoritariamente, que los elementos generadores de material compositivo importados del *jazz* se integraran de forma discreta, de manera que un oyente medio no pudiese discernirlos claramente ni determinar su origen.

## 6. Marco metodológico: análisis de las obras

Como se ha mencionado a lo largo del trabajo, el análisis contenido en el presente capítulo tratará de ilustrar de qué manera se ha llevado a cabo el ejercicio de generar un corpus de obras mediante la utilización de recursos y elementos derivados del *jazz* y detallados en el capítulo 5. Cada análisis comienza con una introducción de extensión variable que detalla las ideas o circunstancias iniciales de cada obra, así como una serie de datos considerados importantes para la comprensión general del concepto que dio forma a dichas obras. Por limitación de espacio y por pertinencia, a partir de ese estadio los análisis se centran exclusivamente en los elementos y recursos objetos de estudio. Por la misma razón, todos aquellos elementos cuyo desarrollo se ha dado de forma similar en más de una obra solamente se han detallado una vez, generalmente en aquellas obras donde tienen más protagonismo. Asimismo, el análisis se ha realizado de manera exclusiva mediante métodos de análisis tradicionales, centrados en la reducción y comparación de parámetros presentes en el texto musical. El orden de aparición de los análisis corresponde al orden cronológico de composición de las obras. Las partituras completas de las obras, así como un *link* de acceso a audios de las mismas, pueden consultarse en los anexos.

### 6.1. Estudio para saxofón soprano en Sib y piano

Esta obra nació de la idea de crear una melodía pentatónica simple, cuyo acompañamiento fuese mutando mediante una sucesión de ideas de exploración armónica derivadas del *jazz*. Se trata de una obra similar en carácter a un aria o una canción, con textura de melodía acompañada, y en la cual el principal interés reside en su aspecto armónico. A nivel formal, las tres iteraciones de la melodía se acompañan cada vez de un «concepto» armónico o textura distinto. La primera repetición es acompañada por una sucesión poco densa de acordes cuartales. En la segunda, el acompañamiento dibuja la misma armonía, pero se superpone a ella el desarrollo de un elemento motivico derivado de la escala pentatónica. La tercera y última vez, la melodía se transporta directamente a la pentatónica menor homónima, mientras que el acompañamiento se densifica y traza un discurso tonal de acordes extendidos. A continuación se enumeran los elementos derivados del *jazz* que sirvieron de material compositivo de la presente obra y se describe de qué manera se integraron en ella.

### 6.1.1. Elementos melódico-motívicos

Como se ha mencionado, la totalidad del material melódico o motívico deriva de la escala pentatónica. La figura 6 – compases 9 y 10 de la voz de saxofón soprano – muestra la célula melódica principal, basada en la escala pentatónica mayor de Do. Los intervalos que adquieren relevancia son la segunda mayor y la cuarta justa. A estos dos intervalos puede trazarse gran parte de la horizontalidad de la obra, como puede observarse en la figura 7 – mano derecha del piano, compases 21 y 22 – .

**Figura 6** Compases 1 a 10 del «Estudio» (elaboración propia)

The musical score for 'Estudio' consists of two systems. The first system covers measures 1 to 5, and the second system covers measures 6 to 10. Both systems are in 4/4 time with a tempo of Andante (♩ = 76). The Soprano Saxophone part is mostly silent in the first system and begins in measure 6. The Piano part provides harmonic support with chords and textures. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). Performance instructions include *rit.* (ritardando), *a tempo*, and *sostenuto*. Pedal points are marked with 'Ped.' and asterisks. The piano part features triplets in measures 7 and 8.



Figura 7 Compases 20 a 28 del «Estudio» (elaboración propia)

The musical score for measures 20-28 is divided into two systems. The first system (measures 20-23) features a *rit.* marking. The Soprano Saxophone part has a melodic line with a slur over measures 21-23. The Piano part includes triplets in measures 20 and 21, and a *Ped.* marking in measure 20. The second system (measures 24-28) is marked *a tempo* with a tempo of 76. The Soprano Saxophone part starts with a *ff* dynamic in measure 24 and a *mp* dynamic in measure 25. The Piano part starts with a *ff* dynamic in measure 24 and a *pp* dynamic in measure 25. Both systems include *Ped.* markings and asterisks in the piano part.

### 6.1.2. Elementos armónicos

La gran mayoría de los acordes de la obra que nos ocupa presentan una disposición cuartal o mixta – que incluye combinación de cuartas/quintas y terceras –. Como fuente de inspiración en cuanto al uso de este tipo de acorde, se estudiaron ciertas transcripciones de solos del célebre pianista McCoy Tyner. Asimismo, sirvió de modelo el uso de acordes cuartales de Joe Hisaishi, patente en la secuencia introductoria del piano mostrada en la figura 6. La misma figura sirve también para ilustrar el uso de acordes extendidos, puesto que la secuencia mostrada se puede entender como una mixtura de acordes de novena mayores; es decir, séptima y novena mayores superpuestas a la tríada mayor correspondiente.

El acorde dominante alterado, aparece varias veces durante la obra. La figura 7 – compás 24 – muestra una de sus apariciones. La extrema disonancia de este acorde sirve de perfecta suspensión de la tensión, que se resuelve tras un calderón en el siguiente compás. La figura contiene un acorde de Sol dominante alterado, que presenta todas las tensiones posibles: novena menor – Lab – , novena aumentada – Sib – , onzena aumentada – Reb – y trezena menor –Mib – .

Asimismo, otros recursos armónicos – las sucesiones de dominantes secundarias y las sustituciones tritonales – se emplean con relativa frecuencia para acompañar la tercera iteración de la melodía, en que se busca una mayor densidad a través de un ritmo armónico elevado y una inercia armónica generada a través de constantes movimientos de tensión-relajación.

Por último, cabría mencionar la utilización recurrente de la secuencia armónica iii-vi-ii-V-I. La figura 6 – compás 10 – ejemplifica la aplicación de esta secuencia armónica, en este caso dispuesta en forma de acordes cuartales.

### 6.1.3. Elementos rítmicos.

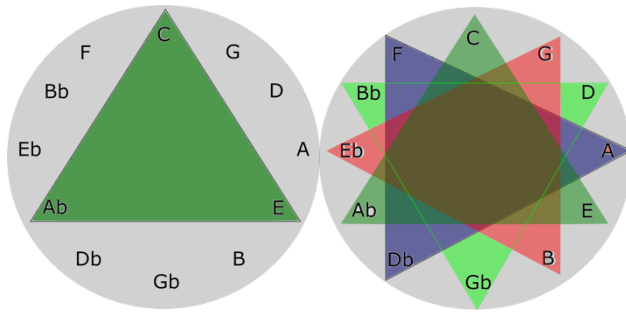
La polirritmia, la síncopa y los ritmos desplazados juegan un papel menor en el acompañamiento de la segunda iteración de la melodía, como puede observarse en la figura 7 – compases 21 y 22 – .

## 6.2. Canon e Improvisación para sexteto

Esta obra surgió de la voluntad de crear un modelo compositivo similar al modelo axial de Bartók. Los *Coltrane changes* supusieron un buen punto de partida. Estos cambios, inventados por el célebre saxofonista de jazz John Coltrane, constituyen una secuencia armónica que se basa en la división del círculo de quintas en tres partes iguales, de manera que la octava queda partida en tres terceras mayores. Si este concepto se representa gráficamente sobre el círculo de quintas el resultado es un triángulo equilátero. La progresión armónica en cuestión se basa en el constante transporte de la secuencia ii-V-I a través de cambios de centro tonal, de

manera que se suceden las tonalidades que constituyen los ejes del mencionado triángulo. La motivación de Coltrane era la de plasmar la divinidad a nivel armónico.

**Figura 8** Triángulo de «tónica» y todos los triángulos posibles (elaboración propia)



El planteamiento inicial fue el de llevar este concepto al extremo, creando un sistema enteramente fundamentado en el tres. A continuación se describe al detalle como se materializó dicho planteamiento.

### 6.2.1. Improvisación

#### 6.2.1.1. Acorde aumentado, escala hexátona y modo menor melódico

La división de la octava en tres partes iguales da como resultado tres terceras mayores. Si apilamos estas terceras obtenemos una tríada aumentada. Dos tríadas aumentadas a distancia de tono forman una escala hexátona. Asimismo, siguiendo la lógica de la equivalencia acorde/escala, tríada aumentada y escala hexátona son equivalentes.

La tríada aumentada es diatónica de la escala hexátona. Sin embargo, la armonía diatónica de dicha escala es relativamente poco interesante, puesto que todos sus acordes son aumentados y el centro tonal está completamente diluido. No proporciona variedad de sonoridades ni juego de tensión-relajación y a la larga puede resultar monótona – cabe recordar que los *Coltrane changes* se basan en la secuencia ii-V-I y por tanto era necesario encontrar un marco tonal interesante – . Por suerte, también podemos encontrar la tríada aumentada en dos modos «sintéticos»: el menor armónico y el menor melódico. Se escogió centrarse en el menor melódico porque entre el tercer y el séptimo grado se forman los

primeros cinco grados de la escala hexátona. Esto facilitaba jugar con las tríadas aumentadas y la escala hexátona sobre la armonía diatónica del modo menor melódico. La secuencia comprendida entre los compases 26 y 52 se basa en este concepto; es decir, se fundamenta en la superposición de la escala hexátona sobre progresiones de ii-V-I del modo menor melódico, que van modulando a distancia de tercera mayor.

#### 6.2.1.2. La novena de dominante con 11ª aumentada y 13ª menor

Algunos músicos de *jazz* empezaron a superponer sonoridades aumentadas a los acordes de séptima de dominante con el fin de crear tensiones cromáticas. Con el tiempo, las tensiones que se crean con esta superposición se asimilaron, y hoy en día es un acorde utilizado, con su propio cifrado.

Se descubrió que, debido al hecho que solo existen dos escalas hexátonas – seis alturas comparten la misma escala hexátona – y que el acorde en cuestión es una septiada, seis tonalidades comparten el mismo acorde de séptima de dominante con 9ª, 11ª aumentada y 13ª menor si omitimos la quinta. Por tanto, dicho acorde puede servir como enlace entre las tonalidades internas o externas al triángulo en que nos encontremos. De esta manera, a diferencia de lo que ocurre en los *Coltrane Changes*, no quedamos confinados a solamente uno de los triángulos. Cada modulación de la Improvisación se realiza a través del empleo del acorde en cuestión.

**Figura 9** Seis tonalidades comparten el mismo acorde de novena de dominante con oncenª aumentada y trecenª menor (elaboración propia)

104

V I V I V I V I V I V I

### 6.2.1.3. Forma

La arquitectura formal está compuesta por una estructura fractal en que cada nivel se puede dividir en tres partes iguales. De manera paralela, el número tres se ve reflejado por un compás ternario de subdivisión ternaria. La macro estructura está conformada por tres secciones de igual magnitud, a las cuales se adhiere un movimiento previo – el canon –. Cada una de las secciones de la improvisación pasa por tres tonalidades a distancia de tercera mayor. La primera sección y su re-exposición pasan por las tonalidades mayores contenidas en el triángulo de tónica de Do – Do-Mi-Lab – . La sección intermedia pasa por las tonalidades menores – melódicas – del triángulo de dominante de Do – Solm, Mibm, Sim – .

**Tabla 1** Macro-forma de «Canon e Improvisación» (elaboración propia)

Canon (cc. 1-16)	Improvisación (cc. 17-63)								
	A (triángulo de tónica Do)			B (triángulo de dominante Sol)			A' (triángulo de tónica Do)		
	Ascendente, modos mayores. (cc. 17-25)			Descendente, modos menores melódicos. (cc. 26-52)			Descendente, modos mayores. (cc. 53-63)		
	Do M	Mi M	Lab M	Sol m	Mib m	Si m	Mi M	Lab M	Do M

### 6.2.2. Canon

El canon que constituye el primer movimiento de la obra surge de una serie dodecafónica compuesta por una hexátoma cuyos tercer, quinto y séptimo – o primer – grados están aproximados cromáticamente por una *enclosure*. Tanto la serie como varias de sus permutaciones se suceden, pasando por los distintos instrumentos, construyendo así el canon.

**Figura 10** *Matriz dodecafónica de la serie conformadora del canon de «Canon e Improvisación»*

	I <sub>0</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>11</sub>	
<b>P<sub>0</sub></b>	C	D	F	E $\flat$	E	G $\flat$	A	G	A $\flat$	B $\flat$	D $\flat$	B	<b>R<sub>0</sub></b>
<b>P<sub>10</sub></b>	B $\flat$	C	E $\flat$	D $\flat$	D	E	G	F	G $\flat$	A $\flat$	B	A	<b>R<sub>10</sub></b>
<b>P<sub>7</sub></b>	G	A	C	B $\flat$	B	D $\flat$	E	D	E $\flat$	F	A $\flat$	G $\flat$	<b>R<sub>7</sub></b>
<b>P<sub>9</sub></b>	A	B	D	C	D $\flat$	E $\flat$	G $\flat$	E	F	G	B $\flat$	A $\flat$	<b>R<sub>9</sub></b>
<b>P<sub>8</sub></b>	A $\flat$	B $\flat$	D $\flat$	B	C	D	F	E $\flat$	E	G $\flat$	A	G	<b>R<sub>8</sub></b>
<b>P<sub>6</sub></b>	G $\flat$	A $\flat$	B	A	B $\flat$	C	E $\flat$	D $\flat$	D	E	G	F	<b>R<sub>6</sub></b>
<b>P<sub>3</sub></b>	E $\flat$	F	A $\flat$	G $\flat$	G	A	C	B $\flat$	B	D $\flat$	E	D	<b>R<sub>3</sub></b>
<b>P<sub>5</sub></b>	F	G	B $\flat$	A $\flat$	A	B	D	C	D $\flat$	E $\flat$	G $\flat$	E	<b>R<sub>5</sub></b>
<b>P<sub>4</sub></b>	E	G $\flat$	A	G	A $\flat$	B $\flat$	D $\flat$	B	C	D	F	E $\flat$	<b>R<sub>4</sub></b>
<b>P<sub>2</sub></b>	D	E	G	F	G $\flat$	A $\flat$	B	A	B $\flat$	C	E $\flat$	D $\flat$	<b>R<sub>2</sub></b>
<b>P<sub>11</sub></b>	B	D $\flat$	E	D	E $\flat$	F	A $\flat$	G $\flat$	G	A	C	B $\flat$	<b>R<sub>11</sub></b>
<b>P<sub>1</sub></b>	D $\flat$	E $\flat$	G $\flat$	E	F	G	B $\flat$	A $\flat$	A	B	D	C	<b>R<sub>1</sub></b>
	<b>RI<sub>0</sub></b>	<b>RI<sub>2</sub></b>	<b>RI<sub>5</sub></b>	<b>RI<sub>3</sub></b>	<b>RI<sub>4</sub></b>	<b>RI<sub>6</sub></b>	<b>RI<sub>9</sub></b>	<b>RI<sub>7</sub></b>	<b>RI<sub>8</sub></b>	<b>RI<sub>10</sub></b>	<b>RI<sub>1</sub></b>	<b>RI<sub>11</sub></b>	

### 6.3. Tiempos modernos para quinteto

Esta obra surge de la necesidad de componer una música que se adaptase a las necesidades de la imagen a la que acompaña. Al tratarse de música para medios audiovisuales, hecho que la supedita a la imagen, esta es quizás la obra en que se discierne más claramente el origen del material que la genera. Sin embargo, fue una decisión consciente, considerando que una estética inspirada por el *jazz* encajaba con la naturaleza de la imagen.

Se buscó que el carácter reflejase la ansiedad y el ritmo frenético de la cadena de producción. Para ello se utilizaron tempos relativamente rápidos, tensiones en la armonía, líneas melódicas a distancia de segunda etc. Un sonido percusivo del piano recuerda al martillar y también en ciertas secciones al paso del tiempo, tiempo que está siendo perdido. Asimismo, se utilizan articulaciones cortas, trinos y tesituras agudas para reflejar las cualidades cómicas del personaje principal. En ciertas ocasiones, se decidió que la sincronía fuese dura y

recurrente, a riesgo de resultar grotesca, puesto que la secuencia tiene cualidades caricaturescas.

### 6.3.1. Equivalencia acorde/escala

A nivel temático toda la obra surge de dos temas: el tema inicial – el cual se relaciona con el tiempo o la dicotomía ansiedad/relajación – que se expone en la pantalla de créditos y el tema del personaje, expuesto en su primera aparición. Estos temas van pasando por diferentes modos – casi en su totalidad contruidos a partir de Do – , con cuyo uso se pretende acompañar y acentuar el carácter de cada instancia. Según la situación, el material temático se transforma y utiliza para generar temas secundarios aunque todos surgen de y hacen referencia a los dos iniciales.

Se pensó esta obra de forma mayoritariamente horizontal, de modo que la sincronía entre imagen y armonía se manifiesta a través de relación modo/imagen más que relación acorde/imagen. Los modos usados son: alterado, mixolidio, dórico, lidio, lidio dominante y lidio aumentado. Por poner un ejemplo, el tema del personaje principal – compás 14 y 15 voz de la flauta – es originalmente mixolidio. En el compás 32 – voz de la flauta – aparece adaptado directamente a modo dórico.

### 6.3.2. La forma del *blues* simple

Los compases contenidos en la figura 11 muestran la sección de la obra, que se extiende hasta el compás 7, que se estructura en base al molde que proporciona la forma del *blues* simple. Son tres frases que se adaptan por enlace a los cambios armónicos a lo largo de seis compases, ya que el ritmo armónico se encuentra duplicado en relación al ritmo armónico estándar de la forma en cuestión.

### 6.3.3. Textura basada en los *solis* de saxofón de *big band*

También en la figura 11, puede observarse de qué manera se ha aplicado la técnica de orquestación de *big band* para *solis* de saxofón. La melodía original, que se observa en la voz de la flauta, se encuentra duplicada en la mano izquierda del piano. El resto de voces rellenan

la armonía, desplegando cada acorde verticalmente a partir de las notas de la melodía pertenecientes al mismo. Las notas intermedias se escogen según el contexto; a veces son diatónicas y otras cromáticas. El resultado es una textura homofónica de líneas horizontales paralelas.

Figura 11 Compases 1 a 5 de «Tiempos modernos» (elaboración propia)

4

### Tiempos Modernos

Carles Roig Escolano  
Gandia, 12 de julio de 2021

The musical score for 'Tiempos Modernos' is presented in a system of five staves. The top staff is for Flute, followed by Clarinet in Bb, Violin, and Violoncello. The bottom staff is for Piano. The score is in 4/4 time with a tempo of 119 bpm. It begins with a 'tranquillo' marking and a dynamic of *mf*. The piano part features a specific rhythmic pattern in the right hand, with a dynamic of *mf* and a *p* marking in the left hand. The score is marked with a box 'A' and 'Intro 00:00:00:00'.

#### 6.3.4. Elementos rítmicos

Esta obra bebe constantemente del lenguaje rítmico del *jazz*. Gran parte de la obra se vertebra a través de la presencia de un *riff* u *ostinato* en el cual la síncopa juega un papel fundamental. A él se superponen constantemente otros ritmos sincopados, además de ritmos desplazados, con los cuales forma polirritmias. La figura 12 muestra el *ostinato* sincopado del piano, al que se superpone un 8 por 8 del violonchelo – subdividido en grupos de corcheas en forma de un patrón 3, 2, 3 –. Sobre ambos ritmos suena un patrón que queda desplazado entre los compases 65 y 66.



Figura 12 Compases 64 a 68 de «Tiempos modernos» (elaboración propia)

The image shows a musical score for measures 64 to 68 of the piece «Tiempos modernos». The score is written for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The tempo is marked as *giocoso* with a metronome marking of ♩ = 122. The dynamics are *mf* for Flute, *mp* for Clarinet, Violin, and Viola, and *sub. pp* for Piano. The score includes two rehearsal marks labeled 'F' with the word 'Descanso' and the timecode 00:01:57:04.76. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

#### 6.4. Rapsodia para orquesta sinfónica

Esta obra surge de la idea de crear un discurso que fuese avanzando desde sonoridades densas y disonantes hasta una sonoridad clara y consonante de una forma gradual. En la práctica esta idea no se materializó en una masa sonora en constante evolución, como se había previsto inicialmente, sino que resultó en un juego de alternancias fundamentado básicamente en tres acordes o masas sonoras. El concepto más explotado de esta obra es el de equivalencia acorde/escala.

##### 6.4.1. La equivalencia acorde/escala

Como se ha mencionado, esta obra está fundamentada básicamente en tres acordes o masas sonoras. La primera de ellas se construye lentamente – entre los compases 1 y 9 – con la

intervención gradual de cada instrumento de la orquesta y está basada en la serie armónica hasta el armónico 16. Este «acorde» – siguiendo las premisas del concepto de equivalencia acorde/escala – tiene asociado un modo idéntico al lidio dominante pero con séptima mayor añadida. La figura 13 permite identificar claramente el modo en cuestión, comprendido entre los armónicos 8 y 16. La disposición original de la primera masa sonora conformada por el acorde/modo lidio dominante con séptima mayor añadida es cuasi idéntica al modo en que se ordenan los parciales en la serie armónica.

**Figura 13** *Primeros 16 armónicos de la serie armónica (elaboración propia)*



Inmediatamente después aparece el acorde/modo alterado. En su primera aparición, en el compás 11, se puede observar su disposición cuartal, por lo que la sonoridad resulta consonante si se compara con la disposición del modo anterior. Asimismo, se construye a partir de la misma fundamental que el lidio dominante con séptima mayor que lo precede. No hay una relación tonal entre ambos modos, sino que hasta el compás 17 se alternan, transformándose el uno en el otro de manera que van ascendiendo gradualmente por semitonos hasta el compás 18, en que el último acorde dominante alterado constituye la sustitución tritonal del dominante de Sol, y la consecuente «resolución a tónica».

Esta nueva sección, entre los compases 18 y 28, se basa en una constante transición entre la disposición original del modo lidio dominante con séptima mayor añadida y una disposición cuartal mucho más consonante del mismo acorde. Esta sección, por tanto, resulta mucho más clara y consonante que la anterior.

La siguiente sección, en cambio, entre los compases 28 y 33, juega de nuevo con esta especie de relación tonal iniciada en el compás 18. Los acordes alterado y lidio dominante con séptima mayor añadida se suceden de modo que amagan una relación dominante-tónica – Re-Sol – .

Ambos acordes se disponen de forma cuartal/quintal, por lo que de nuevo esta sección resulta más clara y consonante que su predecesora.

Por último, la sección contenida entre los compases 38 y 47, constituye el punto culminante de la obra y su momento más claro y consonante. Se basa enteramente en la escala pentatónica mayor dispuesta de forma cuartal.

#### 6.4.2. La *blue note*

Los dos acordes/modos principales de esta obra comparten la presencia de un «grado repetido»: el lidio dominante con séptima mayor añadida tiene séptima mayor y menor mientras que el alterado contiene tercera menor – o novena aumentada – y tercera mayor. En esta obra se dispusieron ambos acordes/modos a distancia de quinta/cuarta – Sol y Re –, de manera que ambas parejas de «grados repetidos» coinciden en altura – o tipo de altura –. Sobre estos acordes se superpone la escala *blues*, de manera que la dualidad cuarta aumentada/quinta justa coincide con los «grados repetidos» anteriormente explicados. De esta manera se explota el concepto de *blue note*, en un contexto no muy común. Concretamente, se experimenta con la alternancia entre distintas especies del mismo grado sobre una armonía fija. La figura 14 ejemplifica el empleo de este recurso.

**Figura 14** *Compases 26 y 27 de la «Rapsodia». Voz de la flauta (elaboración propia)*



#### 6.5. Cuarteto núm. 1 para cuarteto de saxofones

Esta obra surgió de la idea de explotar de manera más exhaustiva las posibilidades de la serie utilizada anteriormente para la construcción del canon de la obra «Canon e improvisación» explicada en el apartado 6.2.

### 6.5.1. Elementos melódico-armónico-texturales derivados de la s0

La práctica totalidad de los gestos melódicos e incluso armónicos surgen de la mencionada serie y sus permutaciones. Asimismo, gran parte del desarrollo motivico proviene específicamente del concepto de las *enclosures*, elemento constitutivo de la serie en compañía de la escala hexátónica. Dicho lo cual, cabe remarcar que el uso de la serie es muy libre, *alla* postserialismo, de manera que siempre está al servicio de la libertad creadora y la intuición.

A nivel textural, existe momentos en que encontramos contrapunto. En estos momentos, se explora la capacidad que tienen las distintas permutaciones de la s0 para convivir. La figura 15 es un claro ejemplo de ello. Otras instancias pueden calificarse como homofónicas, y tienen claras reminiscencias de la concepción horizontal inspirada por el método de orquestación empleado para el arreglo de *solis* de saxofón de *big band*. La figura 16 ejemplifica este hecho: a nivel vertical se forman acordes aumentados superpuestos a una pedal grave, mientras que a nivel horizontal encontramos permutaciones de la intervállica generadora – *enclosures* – que prioriza la segunda menor y el cromatismo. Todo ello forma una convivencia de líneas horizontales a distancia de sexta menor, de manera que van formando mixturas de acordes aumentados.

**Figura 15** Compases 13 a 15 del segundo movimiento del «Cuarteto» (elaboración propia)

The image shows a musical score for three staves, numbered 13, 14, and 15. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff (top) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The second staff (middle) is mostly empty, with a few notes in measure 14. The third staff (bottom) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in measures 14 and 15. A small number '3' is located in the top right corner of the score area.

Figura 16 Compases 30 a 34 del primer movimiento del «Cuarteto» (elaboración propia)

6 **D**  
a tempo ♩ = 72

30

*sempre ff* *f possibile*

*sempre ff* *f possibile*

*sempre ff* *f possibile*

A nivel armónico, excepto por ciertos pasajes como los compases 17 a 19, podría decirse que la obra es más o menos modal, basándose en armonía aumentada – derivada de la hexátona de la serie –, jugando con mixturas y transportando el mismo material a razón de semitono o tono ascendente o descendentemente según cuál sea la dirección de la tensión/relajación de la obra. Las secciones tonales juegan con el empleo de sustituciones tritonales y el acorde mayor con sexta y novena cuartal/quintal.

Por último cabe decir que tanto la melodía principal del primer movimiento – voz del soprano – como la sección contenida entre los compases 46 y 52 del segundo movimiento, se basan en la s0. En el caso del primer movimiento, la melodía es la s0 con ligeras modificaciones: solamente aparece el cromatismo ascendente de las *enclosures* y una de las segundas menores se invierte. En el caso del segundo movimiento, la serie va cambiando de voz de manera que queda camuflada en un contexto tonal casi coral.

#### 6.5.2. Elementos rítmicos

A nivel rítmico se juega con las nociones de síncopa, desplazamiento rítmico y polirritmia. La figura 17 muestra un ejemplo de ello.

Figura 17 Compases 3 a 5 del segundo movimiento del «Cuarteto» (elaboración propia)

The image shows a musical score for a string quartet, measures 3 to 5. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It features dynamic markings such as *sub. ff*, *sf*, and *sub. pp*, and includes various musical notations like slurs, accents, and articulation marks. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with a '3' at the beginning of the first staff, indicating a triplet.

## 6.6. Wyoming para cuarteto de cuerda

La música que conforma esta pieza fue compuesta para acompañar un pequeño cortometraje de tipo documental. La emoción que se decidió potenciar en el espectador fue la de «maravilla» por la belleza de las imágenes mostradas. En este sentido, el carácter debía adaptarse a este objetivo. Se eligió que la tonalidad sería mayor y que se trataría de componer una obra de carácter bello: *legato*, *espressivo*, *dolce*, *sostenuto*, *apassionato* etc. Asimismo, para evocar el espacio físico, se decidió intentar que la música fuera bucólica, que evocara una idealización del campo. El movimiento lento de la cámara y la emoción y el carácter que se quería conseguir marcó el ritmo pausado del bloque. El color, predominantemente terroso, condicionó la elección de la cuerda como instrumentación.

En cuanto a la estética de la música, se escogió que fuese un lenguaje romántico/postromántico para tratar de evocar un estilo bucólico e intentar utilizar el lenguaje tonal para articular una música que el oyente medio pudiese digerir e identificar como bella. Se utilizaron progresiones armónicas típicas o *cliché*. Por el protagonismo de la música en esta secuencia en que no hay locución, se trató de generar un discurso musical que pudiese tener sentido incluso despojado de su asociación con la imagen. La forma es una introducción, seguida de una primera sección – A –, una sección intermedia, y la recapitulación con coda de la A. La variación de *tempi* se

consideró dentro del estilo para una música de cariz romántico. Ciertos elementos armónicos extraídos del *jazz* se emplearon en momentos muy específicos.

#### 6.6.1. Elementos armónicos

El uso de acordes extendidos en esta obra es discreto y puntual, puesto que debía estar en todo momento en un segundo plano, sirviendo a la imagen y a la emoción que se quería evocar en el espectador. De esta manera, ya en el compás 6 podemos encontrarnos un acorde de séptima menor, seguido de un acorde de séptima mayor y séptima de dominante con novena menor. En esta secuencia, comprendida entre el compás 1 y el 10, se basa en una lenta y gradual progresión en que los acordes se van formando a través de un cambio de nota por voz. La ambigüedad armónica creada por la posibilidad de considerar ciertas extensiones como apoyaturas o notas de paso que se alargan en el tiempo consigue un efecto de confusión transitoria que potencia la resolución a tónica que se produce en el compás 11.

Asimismo, el uso de la novena y trecena menores en los compases 16 y 17 no solamente aportan dinamismo a un acorde que de otra manera hubiese permanecido estático durante demasiado tiempo, sino que refuerzan la sensación de dominante secundaria al sugerir claramente que vamos a resolver o nos encontramos momentáneamente en Mi menor.

Por último cabe destacar la cadencia que se produce en los acordes 26 y 27. El sustituto tritonal del acorde de séptima de dominante de La – Mi b séptima de dominante –, resuelve a un acorde mayor con sexta y – en la segunda mitad del compás – novena mayores. Esto podría considerarse también como una cadencia rota con una posterior novena mayor como nota de paso. En cualquier caso, la voluntad era diluir el efecto de reposo de esta cadencia, al mismo tiempo que se añadía color a la misma. Este ejemplo ilustra el uso discreto, y siempre subyugado a las necesidades que imponía la imagen, que se hizo de la armonía derivada del *jazz*.

## 7. Conclusiones

Tras haber seguido la metodología propuesta al inicio de la investigación, y una vez detallado el proceso de composición mediante los análisis de cada una de las obras del corpus propuesto, cabe valorar en qué medida se han cumplido los objetivos iniciales.

### 7.1. Conclusiones específicas

El análisis riguroso de la literatura relativa al *jazz* supuso un proceso de aprendizaje personal enriquecedor y apasionante. No solamente fue esencial para profundizar y afianzar ciertos conceptos ya intuitivos o conocidos, sino que, en relación a una gran variedad de aspectos, proporcionó una apertura hacia nuevos horizontes que quedan por explorar y marcan una dirección clara hacia la que avanzar en próximos proyectos. Asimismo, el hecho de tener que desplegar la información de una forma organizada y comprimida tuvo como consecuencia un inevitable procesado, digestión y expresión de la información; hecho que promovió el descubrimiento de íntimas conexiones con conocimiento ya adquirido en el pasado.

Desde este punto de vista, el ejercicio de componer un corpus de obras que fuese generado a partir de elementos propios del lenguaje del *jazz* significó un paso más allá: la puesta en práctica de estas nuevas conexiones. Muchas veces, se llegó a la conclusión que muchos de los conceptos estudiados eran simplemente maneras distintas de concebir lo mismo. Por poner un ejemplo, los sustitutos tritonales no son más que un tipo de acorde de sexta aumentada.

Ello suscita una serie de preguntas de carácter filosófico cuyas respuestas personales ya eran intuitivas y que se alinean con la concepción postmodernista del arte: ¿describen las barreras entre géneros la realidad de manera precisa? ¿Son necesarias si no es desde un punto de vista utilitarista y pragmático? Desde esta perspectiva, puede parecer que desaparezca toda forma de justificar la superioridad objetiva de cualquier música sobre otra.

En cuanto al análisis de las obras, se trató – en un espacio relativamente limitado – de ilustrar de qué manera ciertos elementos del lenguaje del *jazz* habían servido de germen de un corpus de obras. Resultó desafiante ser capaz de comprimir las ideas esenciales en tan limitado



espacio, y ello de nuevo sirvió de utilidad para la adquisición de ciertas habilidades de comprensión y filtrado de la información esencial.

## 7.2. Conclusiones generales

Es difícil hacer una autovaloración del grado de éxito con el que se integraron de forma orgánica los elementos del lenguaje del *jazz* escogidos para la génesis de un corpus de obras.

Como se indicó al inicio del presente trabajo, la experiencia del autor en cualquiera de los dos campos que abarca este trabajo – composición y lenguaje del *jazz* – , era relativamente limitada. No se partía desde un grado de experiencia elevado. Ello implicó inevitablemente haberse de enfrentar a ciertos problemas por primera vez, los cuales se hubieron de resolver inmediatamente debido a la brevedad del máster. Este hecho se reforzó como consecuencia de la voluntad de experimentar en cierto grado, de no tomar las decisiones evidentes o fáciles, lo cual llevó hacia la exploración de ciertas ideas que no siempre funcionaron y que hubieron de ser reconsideradas.

El presente trabajo recoge las ideas que, desde el punto de vista del autor, funcionaron mejor, y ello implica un cierto grado de satisfacción y sensación de adecuación a los objetivos autoimpuestos. No obstante, serán otros u otras quienes deban juzgarlo.

A nivel personal debo decir que, en retrospectiva, el conocimiento global adquirido eleva mi familiarización tanto relativa al *jazz* como a la música «culta» occidental, y como mínimo ello implica la integración de ideas que, si a día de hoy no se hubiesen materializado de forma óptima, solamente podrían significar un banco de posibilidades futuras.

## 8. Limitaciones y prospectiva

### 8.1. Limitaciones

La limitación más evidente, aquella que condicionó el desarrollo del presente trabajo desde la primera decisión, es la imposibilidad de importar el *pathos* del *jazz* a la música «cultura» occidental. Como se describió en el capítulo 5, aquello que diferencia el *jazz* de cualquier otra música es su *pathos* interpretativo idiosincrásico. No en vano todos los intentos de integrar música «cultura» occidental y *jazz* en el pasado han sido fuertemente criticados por no adecuarse a ninguna de las dos vertientes, por resultar un híbrido desconcertante.

Este hecho invitó, desde el planteamiento del trabajo, a evitar tratar de importar el *pathos* o la estética del *jazz* y más bien intentar que los elementos importados se integrasen imperceptiblemente en estéticas ajenas.

### 8.2. Prospectiva

Si bien es cierto que lo explorado en el trascurso de la investigación detallada en este trabajo es simplemente un diminuto acercamiento al *ethos* del lenguaje del *jazz*, sería interesante plantearse, como prospectiva más desafiante, el cuestionamiento de la afirmación que se ha propuesto como limitación: ¿Y si ciertos elementos del *pathos* del lenguaje del *jazz* sí fuesen transferibles a un contexto «cultura» occidental?

En este contexto, la asimilación e imitación de elementos como la micro-interválica, la plasticidad y flexibilidad temporal, la improvisación, la acentuación etc. de la manera específica y compleja en que se dan en el *jazz*, podría suponer un campo vasto y desafiante al que dedicarse.

## Referencias bibliográficas

Bañagale, R. R. (2012). Concert jazz [symphonic jazz]. En Oxford university press (Ed.), *Grove music online* (ed. 2021). Recuperado de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2228141>

Bergonzi, J. (2015). *Inside Improvisation, Vol 1: Melodic structures*. Van Nuys, CA: Alfred Music

Dawson, M. R. W. (2018). *Connectionist representations of tonal music: discovering musical patterns by interpreting artificial neural networks*. Canada: Athabasca University Press

Delalande, F. (2005). La invención musical, del nacimiento a la adolescencia: contexto histórico, tecnológico y social. *Revista Eufonía. Didáctica de la Música*, 35, 57-67.

Galper, H. (2003). *Forward motion*. Nueva York: Amenable Music.

Gridley, M. C. (1994). *Jazz styles: History and analysis*. Englewood cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Horne, G. (2019). *Jazz and justice: Racism and the political economy of the music*. Nueva York: Monthly Review Press.

Jackson, T. A., Tucker, M. (2020). Jazz. En Oxford university press (Ed.), *Grove music online* (ed. 2021). Recuperado de <https://bv.unir.net:3162/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000358106?rskey=mukwjm>

Kernfeld, B. (2003a). Blues progression (jazz). En Oxford university press (Ed.), *Grove music online* (ed. 2021). Recuperado de <https://bv.unir.net:2133/10.1093/gmo/9781561592630.article.J049100>

Kernfeld, B. (2003b). Call and Response. En Oxford university press (Ed.), *Grove music online* (ed. 2021). Recuperado de <https://bv.unir.net:2133/10.1093/gmo/9781561592630.article.J072500>

Kubik G. (2013). Call and Response. En Oxford university press (Ed.), *Grove music online* (ed. 2021). Recuperado de <https://bv.unir.net:2133/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2234425>

Lawn, R. J. (2013). *Experiencing jazz*. Abingdon: Taylor & Francis group.

Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music co.

Ligon, B. (1996). *Connecting Chords with Linear Harmony*. NJ: Hal Leonard

Ligon, B. (2001). *Jazz Theory Resources*. Houston: Houston Publishing Inc.

Moro, D. (2020a). Tema 2. Teorías de análisis musical. Universidad Internacional de La Rioja. Material no publicado. Recuperado el 24 de junio de 2021 de [https://micampus.unir.net/courses/7783/external\\_tools/42011](https://micampus.unir.net/courses/7783/external_tools/42011)

Moro, D. (2020b). Tema 5. La música como arte performativo. Universidad Internacional de La Rioja. Material no publicado. Recuperado el 24 de junio de 2021 de [https://micampus.unir.net/courses/7783/external\\_tools/42011](https://micampus.unir.net/courses/7783/external_tools/42011)

Pasler, J. (2001). Postmodernism. En Oxford university press (Ed.), *Grove music online* (ed. 2021). Recuperado de <https://bv.unir.net:2133/10.1093/gmo/9781561592630.article.40721>

Patrick, J. (2001). Parker, Charlie. En Oxford university press (Ed.), *Grove music online* (ed. 2021). Recuperado de <https://bv.unir.net:2133/10.1093/gmo/9781561592630.article.20922>

Reig, J. (2011). *La Música Tradicional Valenciana: una aproximació etnomusicològica*. València: Institut Valencià de la Música.

Rice, T. (2001). Transmission. En Oxford university press (Ed.), *Grove music online* (ed. 2021). Recuperado de <https://bv.unir.net:2133/10.1093/gmo/9781561592630.article.46823>

Robinson, J. B. (2001). Swing (i). En Oxford university press (Ed.), *Grove music online* (ed. 2021). Recuperado de <https://bv.unir.net:3162/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027219?rskey=EgrmlF>

Schuller, G. (2013). Third stream. En Oxford university press (Ed.), *Grove music online* (ed. 2021). Recuperado de <https://bv.unir.net:2133/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252527>

Stearns, M. W. (1970). *The story of jazz*. Oxford: Oxford University Press Inc.

Strunk, S. (2003). Harmony, jazz. En Oxford university press (Ed.), *Grove music online* (ed. 2021). Recuperado de <https://bv.unir.net:2133/10.1093/gmo/9781561592630.article.J990085>

Wald, E. (2012). Blues. En Oxford university press (Ed.), *Grove music online* (ed. 2021). Recuperado de <https://bv.unir.net:3162/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002223858?rskey=cuoKcw>

Worthy, M. D. (2011). Jazz Education. En Oxford university press (Ed.), *Grove music online* (ed. 2021). Recuperado de <https://bv.unir.net:2133/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2093226>

## Anexo A. Partituras completas

A continuación quedan anexionadas las partituras completas de las obras que conforman el corpus de creación propia analizado en el presente trabajo. Aparecen en orden cronológico de composición. El siguiente *link* proporciona acceso tanto a las partituras como a los audios de las mismas:

<https://drive.google.com/drive/folders/1SalpC4cwMIOa0xKWQzCr8BNcPoCdGuit?usp=sharing>