DOS COMPOSICIONES TRES NOCIONES-CONCEPTOS.

REFLEXIÓN SOBRE TRES NOCIONES-CONCEPTOS: LENGUAJE, INTERPRETACIÓN-JUEGO, Y CREATIVIDAD A PARTIR DE DOS COMPOSICIONES ORIGINALES PARA CONTRABAJO Y GUITARRA

LUIS ALEJANDRO SILVA OCAMPO

Trabajo de Grado

Énfasis en Composición y Arreglos

Estudios Musicales

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Santafé de Bogotá 2009

*Dedicado a mi **Maestro***

TABLA DE CONTENIDO

	Página
1. INTRODUCCIÓN	5
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	7
2.1 JUSTIFICACIÓN	7
2.2 ANTECEDENTES	9
2.3 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	10
2.4. OBJETIVOS	10
2.4.1 OBJETIVO GENERAL	10
2.4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	10
3. METODOLOGÍA	11
4. REFERENTES CONCEPTUALES	13
5. FORMATO INSTRUMENTAL	14
7. LA EXPERIENCIA DE CREACIÓN	16
7.1 DESCRIPCIÓN	16
7.2 ACLARACIONES DE LAS PARTITURAS	33
7.3 COMPOSICIONES Y PARTES	37
7.4 DESCRIPCIÓN DE LAS NOCIONES-CONCEPTOS	79
7.4.1 DEL LENGUAJE	79
7.4.2 DE LA INTEPRETACIÓN JUEGO	80
7.4.3 DE LA CREATIVIDAD	81
8. CONCLUSIONES	84
BIBLIOGRAFÍA	86
PARTITURAS	87

DISCOGRAFÍA 87

PÁGINAS WEB 87

ANEXOS 89

1. INTRODUCCIÓN[1]

"I believe that composition is the synthesis of all other musical disciplines – the ultimate unity, and the keystone" [2]

Reginald Smith Brindle

En cuanto al *conocimiento* siempre he creído que debe ir estrechamente relacionado con la creatividad y ésta a su vez con la imaginación pues, de no ser así, el *conocimiento* no puede más que darnos una percepción muy limitada de aquello que sabemos y es aún mayor este límite si el conocimiento no es práctico[3]. La *creatividad* sin un conocimiento profundo, puede verse limitada a su propia magnitud. Y la *imaginación* sin las anteriores no queda más que plasmada en lo metafísico, o en el mejor de los casos en palabras pronunciadas. Mientras que la conjugación de las tres anteriores de manera balanceada, puede conducirnos a una creatividad que da vida de alguna manera a aquello que imagina, y a su vez se enriquece y se nutre del conocimiento adquirido.

Para este trabajo de composición dejé fluir libremente, hasta lo posible, mi creatividad e imaginación integrándolas con las influencias que he tenido, en todos los aspectos, a lo largo de mi vida; influencias tales como el conocimiento, la espiritualidad y la musicalidad entre otras. De esta manera la música se permea de todo aquello que vivo, de todo aquello que hace parte de mi ser, interrelacionando de la mejor manera posible la música con cualquier otro aspecto, y dejándola siempre fluir. La composición es la unión de lo que soy yo, de todas mis influencias canalizadas por mi percepción.

La idea de llevar a cabo este trabajo surgió hace varios años, después de haber escuchado durante mucho tiempo formatos similares que incluyen contrabajo y guitarra. Si nombrara las influencias musicales, necesitaría varias páginas y no vale la pena ahondar en esa cuestión, sin embargo para la sonoridad de las composiciones tuve en cuenta especialmente los duetos de Ralph Towner junto con Gary Peacock & Jim Hall junto con Ron Carter. Estos dos ensambles logran siempre una sonoridad bastante especial, evocado y recordando formatos de música de cámara, en donde cada detalle es crucial para la ejecución musical y, donde además cualquier detalle en la interpretación es primordial al momento de escucharlos. Así me enfoqué en el

---

[1] El autor ha tomado la decisión conciente de redactar algunas secciones de este documento en primera persona. De esta manera el lector tendrá una mayor claridad en lo que se quiere decir respecto al tema tratado. Si bien se hubiera hecho un texto en tercera persona, con ello se hubiera perdido un importante nivel de contacto con la experiencia.

[2] "Yo creo que la composición es la síntesis de todas las otras disciplinas de la música – la última unidad y la clave"

[3] Según Stephen Nachmanovitch educar significa sacar o evocar aquello que esta latente; por lo tanto educación significa sacar afuera las capacidades de la persona para entender y vivir, ***no*** llenar a una persona pasiva de conocimientos preconcebidos.

formato escogido, contrabajo y guitarra; formato con el que he tenido la oportunidad de trabajar y familiarizarme ya hace un tiempo atrás con diferentes músicos contrabajistas activos del país. Sin embargo, quiero dejar claro que en ningún momento la intención es entrar en el problema-dilema de clasificación de la música en géneros a pesar de que en este trabajo percibo elementos de diferentes músicas, como por ejemplo el rock, la música académica, la música colombiana, o el jazz. En cuanto a este último ni siquiera me refiero al estilo del género en sí mismo o sus características generales, sino al hecho de que yo personalmente relaciono la palabra y el concepto de improvisación (recurso que utilizo en estas composiciones) con lo que se denomina y se entiende bajo la palabra jazz.

Aunque en estas composiciones presentadas se dio un espacio musical libre y personal también he tenido presente, como uno de los objetivos implícitos, el conservar claridad y estabilidad en elementos básicos musicales como la forma, el ritmo, la armonía y las melodías.

En la primera parte de este trabajo de grado están el *planteamiento del problema*, la *metodología,* los *referentes conceptuale* y el *formato instrumental* respectivamente. En la segunda parte están la *experiencia de creación* donde están las composiciones y sus respectivas partes, la *descripción*[4] *de las nociones*[5]*-conceptos*[6] que son aspectos que considero relevantes y esenciales para comprender mi aproximación a la música donde se abarca el *lenguaje*, la *creatividad*, y el *juego-interpretación*. En la tercera sección final están las *conclusiones generales* y por último la *bibliografía*, la *discografía*, los *sitios web* visitados, las *transcripciones* y las respectivas *biografias.*

[4] Quiero aclarar que el propósito de las ***nociones-conceptos*** es reflexionar e indagar a partir de los mismos conceptos, mas ***no*** desarrollar los conceptos desde algún campo científico. Por esta razón se les ha llamado de esta manera y no otra.

[5] Noción: Conocimiento o idea que se tiene de algo. Conocimiento elemental. (Diccionario de la lengua española)

[6] Concepto: Idea que concibe o forma el entendimiento. Pensamiento expresado con palabras. (Diccionario de la lengua española)

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 JUSTIFICACIÓN

El contrabajo y la guitarra son dos instrumentos que actualmente gozan del privilegio de estar en la música erudita y en la música popular. Como se mencionó en la introducción, algunas de las composiciones contienen secciones de improvisación muy utilizadas en la música popular en especial el *jazz* y difícilmente encontradas en la música académica, sin embargo las obras están escritas detalladamente de principio a fin, característica siempre presente en el ámbito de la música académica y poco común en las músicas populares. El contrabajo y la guitarra son instrumentos a los que se les puede ver en las grandes salas de concierto como solistas acompañados por orquesta, en pequeños formatos de música de cámara o en ensambles de música popular como rock, música andina, música llanera, flamenco y jazz. Y es fácil encontrar formatos de dueto que incluyan el contrabajo o la guitarra, como los duetos de John Abercrombie y Andy Laverne, Jim Hall y Bill Evans, Michel Camilo y Tomatito, Kenny Barron y Charlie Haden entre otros. Sin embargo es poco frecuente encontrar formatos que incluyan exclusivamente el contrabajo y la guitarra.

Personalmente al desconocer material escrito únicamente para ambos instrumentos, esta tesis genera un espacio para los músicos familiarizados con este ensamble o alguno similar. Directamente también aporta material para intérpretes de guitarra, contrabajo e indirectamente para instrumentistas de bajo eléctrico, pero sobretodo aporta también aporta a los músicos que no tengan ningún conocimiento del mismo. Por ejemplo las composiciones podrían ser interpretadas sin problemas por guitarristas clásicos junto con contrabajistas de formación de conservatorio, aunque probablemente las obras se desarrollen con un carácter muy diferente debido a las diferentes interpretaciones entre músicos clásicos y músicos populares. A pesar que las obras se escribieron para guitarras específicas también cabe la posibilidad que cada pieza sea interpretada con cualquier guitarra, ya sea acústica, eléctrica o electroacústica y con cualquier bajo sea este contrabajo, bajo eléctrico, *baby* o cualquier otro.

Es muy poco el repertorio que incluye exclusivamente el contrabajo y la guitarra por lo que se podría afirmar que este formato ha sido poco trabajado. Como consecuencia la presente tesis aporta un repertorio explícitamente destinado a los dos instrumentos, en la que se ahonda en una escritura idiomática para el formato.

Las composiciones generan repertorio y material específico para el dueto, sin embargo es posible que tanto los instrumentistas de contrabajo como los de guitarra quieran revisar el material o las partes específicas para su instrumento por separado. Así las obras aportarían material de estudio útil para intérpretes, que también puede servir a compositores, arreglistas y demás músicos o personas interesadas en el ensamble y las composiciones.

Las obras compuestas ejercen un reto especial para los guitarristas ya que invita al músico-intérprete a tener que tocar dos diferentes guitarras, las cuales tienen y necesitan aproximaciones interpretativas distintas. De hecho, se podría afirmar que

son dos instrumentos diferentes de interpretar pero con aproximaciones racionales similares. Como se explica en las *aclaraciones de las partituras* previa a las composiciones, el uso del dedo pulgar de la mano izquierda o la utilización de diferentes guitarras por ejemplo. También cabe la posibilidad de tocar o no con posapie (para los guitarristas clásicos), o tocar de pie o sentado (para los guitarristas eléctricos). Estos son recursos que enriquecen las posibilidades técnicas e interpretativas del instrumento así como las características tímbricas del formato.

El planteamiento y desarrollo de las nociones-conceptos tiene como objeto despertar inquietudes y reflexiones en cualquier persona que tenga contacto con este material. En los músicos específicamente se pretende generar nuevos puntos de vista en la reflexión sobre su propia obra o, si se da el caso, enriquecer sus conocimientos al respecto.

Además, el presente trabajo contribuye también a compositores y arreglistas sobre criterios aplicables en este o cualquier otro formato similar o diferente, ya que las obras poseen un carácter idiomático para los instrumentos y están detalladamente escritas. Al tener los referentes escritos, es decir las partituras, el músico compositor o arreglista tiene un material para el formato de primera mano al cual le podrá hacer un análisis exhaustivo de los elementos de su propio interés.

2.2 ANTECEDENTES

La idea del trabajo de grado se concretó luego de haber tocado y trabajado con diferentes contrabajistas activos del país, tales como Aldo Fabián Jaimes Camperos, Carlos Pino, Julián Gómez y Juan Manuel Toro. Este contacto aportó afinidad, familiaridad y experiencia con el ensamble de contrabajo y guitarras y así se convirtió en un proyecto tangible.

Para la sonoridad de las composiciones, gracias a fuentes fonográficas, fueron influyentes los duetos de Ralph Towner con Gary Peacock & Jim Hall junto a Ron Carter. Se escucharon detalladamente los fonogramas: *Oracle, A closer view* del primer dueto, y *Live at the village west* y *Telephone* del segundo dueto respectivamente. En el primer dueto la combinación consiste en contrabajo y guitarra clásica o contrabajo y guitarra de doce cuerdas (cuerdas de metal) mientras que en el segundo la combinación es siempre de contrabajo y guitarra eléctrica.

Como complemento a esta fonografía fueron importantes los libros: *Free play* de Stephen Nacmanovich[7] y *Música Transpersonal* de Carlos D. Fregtman[8]. Estos libros complementaron y enriquecieron los conceptos que se desarrollan en la sección: *Descripción de las nociones-conceptos*.

Por otra parte, hubo experiencia con este tipo de formato, mediante un montaje y presentación en vivo en diferentes espacios de la ciudad como: La Biblioteca Virgilio Barco, La Hamburguesería, La Libélula Dorada, El Bolón de Verde y El Santo Viático. En cada uno de los lugares se trabajó con músicos-contrabajistas diferentes. El repertorio fue variado donde se incluyeron algunos estándares de *jazz* y composiciones de Jimi Hendrix, Yoko Kanno, Sting, Dominic Miller, y Jaco Pastorius entre otros. Estos conciertos dieron experiencia y refinamiento al ensamble.

Para profundizar en el formato y su sonoridad se hicieron dos transcripciones: *Waltz for Zizi* de Yoko Kanno[9] y *Waltz for Ruth* de Charlie Haden[10]. La primera incluye la totalidad de la composición mientras que la segunda incluye los temas principales y el solo de guitarra. A través de las transcripciones se pudo tener una primera aproximación al manejo y a la escritura para el formato.

---

[7] Nachmanovich, Stephen. *Free Play La improvisación en la vida y en el arte.* [2004] Primera edición. Buenos Aires: Editorial Paidós. 2004. 228 p.

[8] Fregtman, Carlos D. *Música Transpersonal* [1990] Primera edición. Barcelona: Editorial Kairós. 1990. 387 p.

[9] Yoko Kanno & The Seatbelts. *COWBOY BEBOP-BLUE:* Tokyo, 2001 (Victor)

[10] Charlie Haden, Pat Metheny. *BEYOND THE MISSOURI SKY:* New York, 1997. (Verve Records)

2.3 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo tiene lugar la expresión de tres nociones-conceptos (lenguaje, juego-interpretación y creatividad) a partir de dos composiciones originales para contrabajo y guitarra?

2.4 OBJETIVOS

2.4.1 OBJETIVO GENERAL

Analizar cómo tiene lugar la expresión de tres nociones-conceptos (lenguaje, juego-interpretación, y creatividad) a partir de dos composiciones originales para contrabajo y guitarra.

2.4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Recolectar y organizar subproductos y documentos del trabajo de creación con el fin de proveer material para la sistematización de experiencia.

Propiciar alternativas de composición y escritura, a través de la sistematización de experiencia y de las partituras para el formato de dueto contrabajo y guitarra.

Contribuir a través de las obras con la práctica de algunas posibilidades técnicas e interpretativas de ambos instrumentos.

Aportar a la familiarización de los músicos, especialmente compositores y arreglistas, con el formato.

Desarrollar tres *nociones-conceptos* a partir de las composiciones.

Generar reflexión respecto a las *nociones-conceptos* para los músicos en general como resultado de su labor creativa.

Lograr un acercamiento personal y propio en la composición.

3. METODOLOGÍA

Esta investigación adopta a la sistematización de experiencia como estrategia metodológica. Esta metodología consiste en la interpretación de una o varias experiencias poniendo en orden conocimiento desordenado y percepciones dispersas que se presentan en el transcurso de la experiencia. Al hacer la reconstrucción del proceso, se pueden identificar diferentes elementos, clasificándolos y ordenarlos, lo que permite ver con cierta objetividad lo vivido. De esta manera se recupera de manera ordenada lo que ya se sabe sobre la experiencia y se descubre lo que aún no sabe acerca de ésta. Produciendo un conocimiento diferente al que proveen otras metodologías.

En el momento de crear y plasmar las ideas musicales primarias el enfoque siempre fue personal y muy parecido entre cada una de las composiciones de este trabajo. Las ideas musicales esenciales se pasaron a limpio, es decir se escribieron en el pentagrama lo más exacto posible, para luego ser interpretadas, asimiladas y trasformadas según el rumbo que la música misma sugiriera, mas no aquel rumbo que la mente *dictara*. Las ideas primarias se gestaron espontáneamente, es decir, nunca hubo un concepto concientemente preconcebido o un objetivo trazado de antemano. Este proceso de gestación de las piezas siempre se desarrolló con base en la intuición y en las ideas primarias musicales mencionadas anteriormente. Una vez la música fue creada y desarrollada, se pasó todo el trabajo en limpio, es decir se hicieron las partituras, y a partir de ellas se agregaron detalles tales como fraseo, dinámicas, detalles de interpretación y aclaraciones. Luego se dio el espacio, si se necesitaba de acudir a elementos teóricos, técnicos, conceptuales u otros que pudieran enriquecer el resultado final de la música[11]. También se organizó la partitura, con el propósito de ser más comprensible para intérpretes y músicos en general.

Después de interpretar varias veces las composiciones, se generó una estructura musical más conciente de cada composición. Este oficio a su vez condujo a una depuración de la música escrita. Así se logró un nivel mayor de madurez de la obra, que a la larga no es más que la depuración de la música misma.

En el momento en que las dos composiciones se estaban terminado de crear, las mismas obras comenzaron a generar las primeras reflexiones sugiriendo y preguntando qué más había presente dentro de las mismas, qué sugerían más allá de la música misma, desde un punto de vista académico, y así se comenzaron a desarrollar los conceptos-nociones incluidos en el documento.

A partir de las composiciones y con el soporte de los libros *Free play* de Stephen Nacmanovich, *Música Transpersonal* de Carlos D. Fregtman *Einstein lived here*

[11] Por ejemplo a nivel estructural el contenido musical se vierte en la forma, pero a su vez la misma música puede moldear y transformar la estructura, dando como resultado final una forma nueva. Es decir, si la música lo pide y lo requiere, la estructura primaria puede cambiar, si al pasar de una sección dada a otra el resultado no es del todo satisfactorio, entonces se procede a hacer los ajustes necesarios para corregir dicho elemento. Es precisamente en puntos como este donde se aplican recursos musicales puntuales.

de Abraham Paris y *Los Grandes Compositores* de Harold C. Schoenberg se desarrollaron tres nociones-conceptos puntuales principalmente a través de la reflexión sugerida por las obras. Se ha de aclarar que los libros alimentaron los conceptos, mas de ellos no proviene la elección misma de los conceptos.

Con las transcripciones su análisis y apropiación respectiva, se generaron ideas de manejo de elementos tales como estructura, melodía, ritmo, armonía, contrapunto, correspondencia instrumental y otros. Las ideas de manejo pudieron relacionarse o aportar a las ideas musicales primarias y a los bosquejos hechos de las composiciones, no directamente, sino más bien sirviendo como modelo de funcionamiento de dichos elementos musicales.

4. REFERENTES CONCEPTUALES

La reflexión de las tres *nociones-conceptos* se limitó principalmente a los libros *Free play* de Stephen Nacmanovich y *Música Transpersonal* de Carlos D. Fregtman debido a su particular acercamiento y enfoque hacia la música que no se encuentra fácilmente en otros textos. Sin embargo cabe nombrar las otras fuentes que se tuvieron en cuenta, como los *liner notes* de Keith Jarrett, *Einstein lived here* de Abraham Paris y el libro *Los Grandes Compositores* de Harold C. Schoenberg. Aunque existe bibliografía abundante sobre las nociones-conceptos sugeridas por las obras, un criterio básico de elección del material en particular radica en su proximidad al proceso creativo y cómo colaboraron, de manera especial, a propiciar las preguntas que condujeron a esta investigación.

A diferencia de los libros comunes de música, el enfoque de los libros seleccionados tiene una visión que relaciona la música con la espiritualidad, la conciencia, la sicología, la espontaneidad, la improvisación (no solo a nivel musical sino en diferentes aspectos como el creativo, o la vida diaria), la creatividad, la libertad, y la vida misma por nombrar algunos. El material que abarca estos libros con relación a las *nociones-conceptos* de esta tesis es amplio ya que la totalidad de los libros *Free play* y *Música Transpersonal,* tratan y relacionan desde un principio la música con estos y otros conceptos, desarrollándolos y explicándolos paulatinamente a medida que el libro avanza. Además de relacionar la música de esa manera, los libros relatan las experiencias personales de los autores mismos y de otros músicos, quienes hablan en primera persona en dichos libros.

Se encuentra afinidad entre las relaciones musicales que manejan *Free Play y Música Transpersonal* y la relación personal del autor con la música; a la larga es también la forma en que se desarrolló este trabajo y la manera en que se compuso la música del mismo. Se percibe que estas *nociones-conceptos* están inconcientemente presentes en cada una de las obras tanto directamente como indirectamente, por ejemplo a través del proceso creativo las composiciones obtienen un lenguaje musical propio que las hace únicas; también la interpretación afecta las obras mismas y la manera en que suenan.

El desarrollo de las *nociones-conceptos* se limitará a las reflexiones propias soportadas y nutridas por los libros que se mencionaron anteriormente sobre *la creatividad, el lenguaje y la interpretación.* Sin embargo es muy importante aclarar que el propósito de las reflexiones es indagar a partir de los mismos conceptos, mas ***no*** desarrollar los conceptos desde algún campo científico.

Como se menciona anteriormente, fueron influyentes los duetos de Ralph Towner con Gary Peacock & Jim Hall junto a Ron Carter. Duetos de los que se escucharon los fonogramas: *Oracle, A closer view, Live at the village west* y *Telephone* respectivamente. Además se hicieron dos transcripciones: *Waltz for Zizi* de Yoko Kanno[12] y *Waltz for Ruth* de Charlie Haden[13]. Además de su empatía con el formato,

---

[12] Yoko Kanno & The Seatbelts. *COWBOY BEBOP-BLUE:* Tokyo, 2001 (Victor)

[13] Charlie Haden, Pat Metheny. *BEYOND THE MISSOURI SKY:* New York, 1997. (Verve Records)

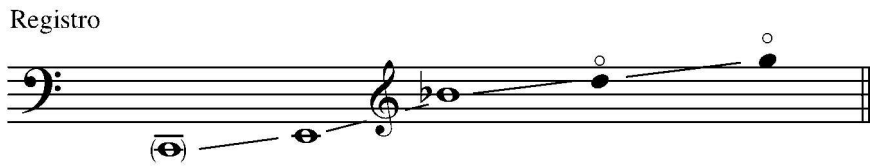
los fonogramas se escogieron, por su sonoridad particular que sirve como punto de referencia para este trabajo.

5. FORMATO INSTRUMENTAL

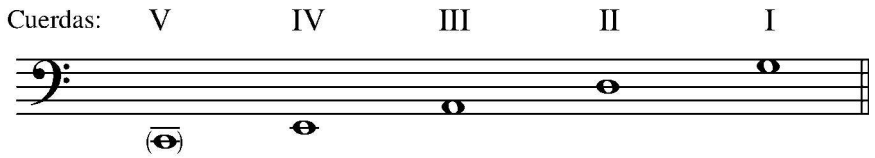
El formato instrumental en el trabajo de grado está conformado por tres instrumentos musicales cordófonos[14], contrabajo, guitarra eléctrica, y guitarra electroacústica de cuerdas de acero (guitarra folk); siempre la combinación resultante será contrabajo y una guitarra respectivamente.

Contrabajo:

Posee el registro más grave de la familia de las cuerdas[15], equivalente a la voz *bajo* en su familia. Su registro va del Mi 1 a SI 3[16]. El contrabajo se escribe en clave de FA, clave de DO en 4ta línea o clave de SOL según sea el caso y suena una octava más grave de como se escribe.



El contrabajo ha cambiado a lo largo del tiempo. Existen contrabajos de tres, cuatro y de cinco cuerdas. Los contrabajos de tres cuerdas son muy raros y difíciles de encontrar. En ellos se omite la cuarta cuerda E, es decir la cuerda más grave de los contrabajos más comunes que son los de cuatro cuerdas. En cuanto a los de cinco cuerdas es frecuente encontrarlos sobre todo en las orquestas modernas de hoy en día.



En la practica es esencial tener en cuenta que las articulaciones son más difíciles de realizar que en otros instrumentos de cuerda ya que sus cuerdas son duras, gruesas y tienen una textura áspera. Entre sus efectos y recursos más utilizados se encuentran el uso de cuerdas múltiples (stops), cuerdas dobles, triples o cuádruples según sea el caso, armónicos naturales o artificiales, arco o *pizzicato*, pizzicato con la mano izquierda, pizzicato Bartok, acordes pizzicato, uso de sordinas, *scordatura*, glissando, portamento, vibrato, legato, non legato, detaché, louré, portato, stacatto, martelé, spicatto, ricochet, arpegiando, trinos, trémolo de arco, trémolo ligado, sul tasto, sul ponticello, col legno battuto, col legno tratto, y algunas técnicas contemporáneas. Es importante tener en cuenta que el contrabajo también se interpreta con arco, especialmente en la música académica.

---

[14] "Término que designa a los instrumentos musicales que producen el sonido por medio de cuerdas atadas a dos puntos fijos". (ADLER, 2006: 7)

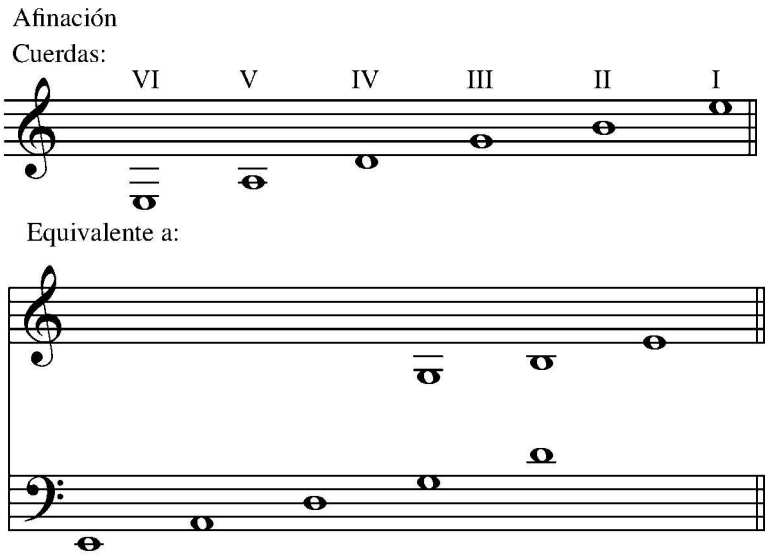
[15] Violín, viola, violonchelo o chelo y contrabajo.

[16] En el caso de los contrabajos con extensión y los contrabajos de cinco cuerdas el registro se extiende hasta el DO 1 en el registro grave.

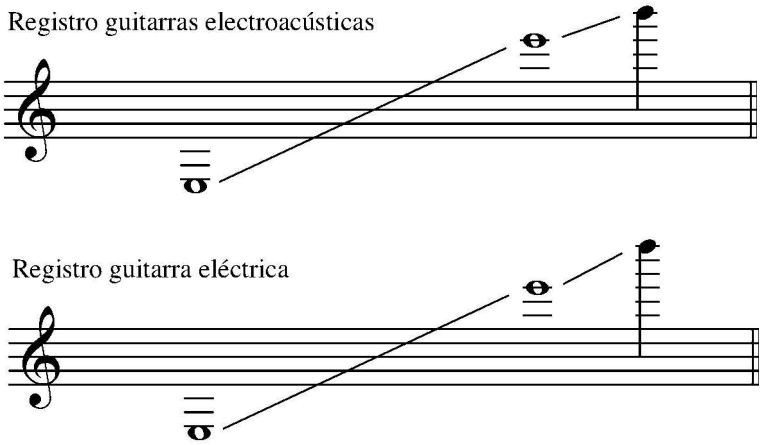
En ambas composiciones el contrabajo se interpreta con los dedos (*pizzicato*), mas no con arco. Como se mencionó en la introducción, los antecedentes y los referentes conceptuales se tuvieron en cuenta fonogramas específicos en donde la interpretación del contrabajo se realiza todo el tiempo con los dedos.

Guitarra:

Actualmente existen muchos tipos diferentes de guitarras como la guitarra bajo, la guitarra barítono, la guitarra MIDI, la guitarra de doble mástil, la guitarra eléctrica etc. La afinación de la guitarra es irregular ya que los intervalos entre sus cuerdas no son los mismos. La afinación de la guitarra proviene de las antiguas afinaciones del laúd. Las guitarras más conocidas y más utilizadas constan de seis cuerdas.



Registro de las guitarras usadas para este trabajo:



En las dos composiciones las guitarras se interpretaran en fingerstyle[17] con un mínimo de reverberación en los amplificadores según el gusto del intérprete.

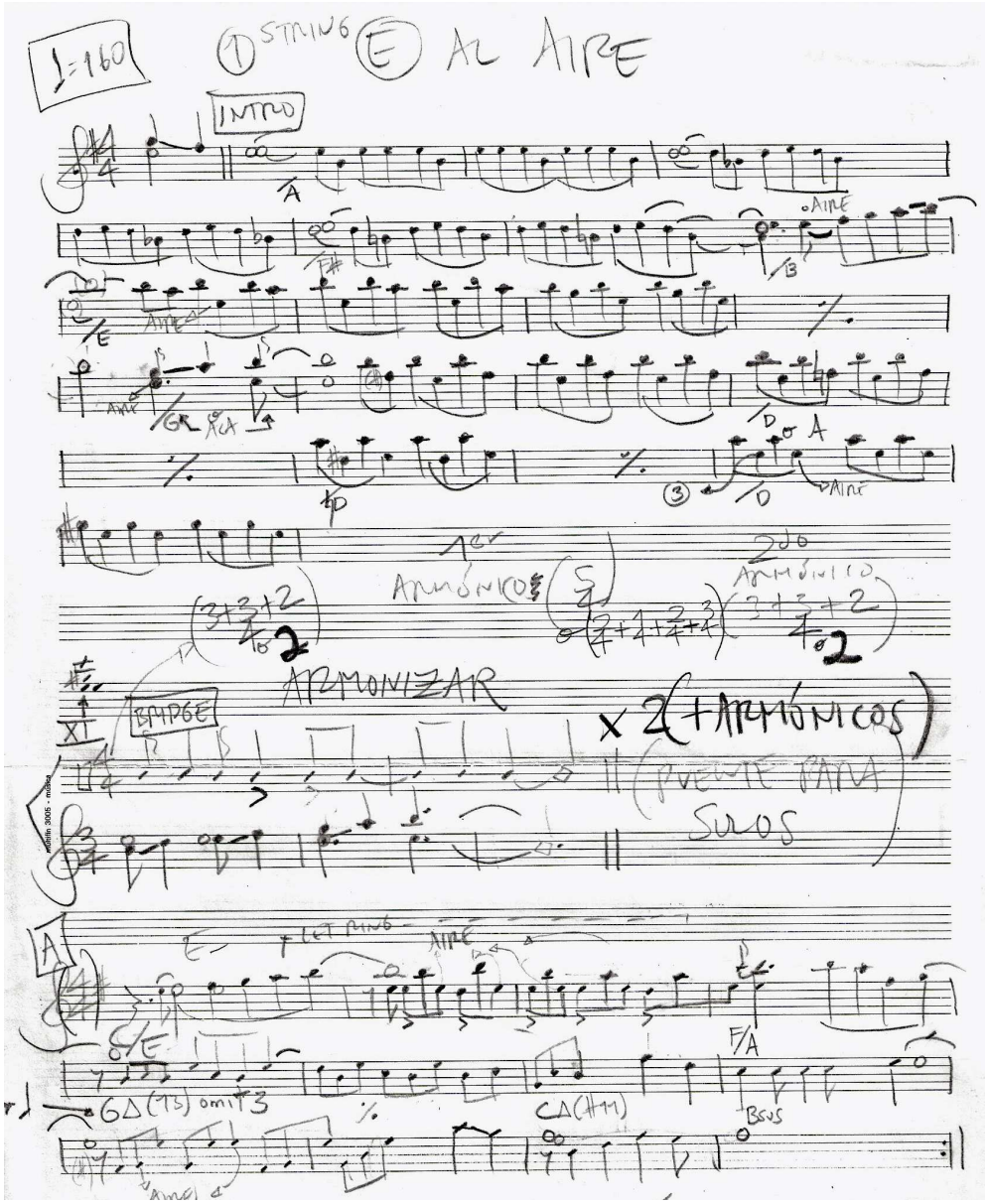
[17] Es decir con pick, pero a su vez con los dedos restantes que son anular, corazón y meñique.

7. LA EXPERIENCIA DE CREACIÓN

7.1 DESCRIPCIÓN

Los siguientes bosquejos, hechos entre los años 2007 y 2008, son el comienzo y la base de lo que más tarde se convertiría en las composiciones del trabajo de grado. Las obras, en el transcurso de su elaboración, generaron preguntas y reflexiones sobre ellas misma. A continuación expondré parte de la experiencia propia de creación, sin embargo es importante señalar que esta muestra no es la finalidad del trabajo sino el medio, la metodología (sistematización de experiencia) bajo la cual se desarrolló.[18]

1er Borrador

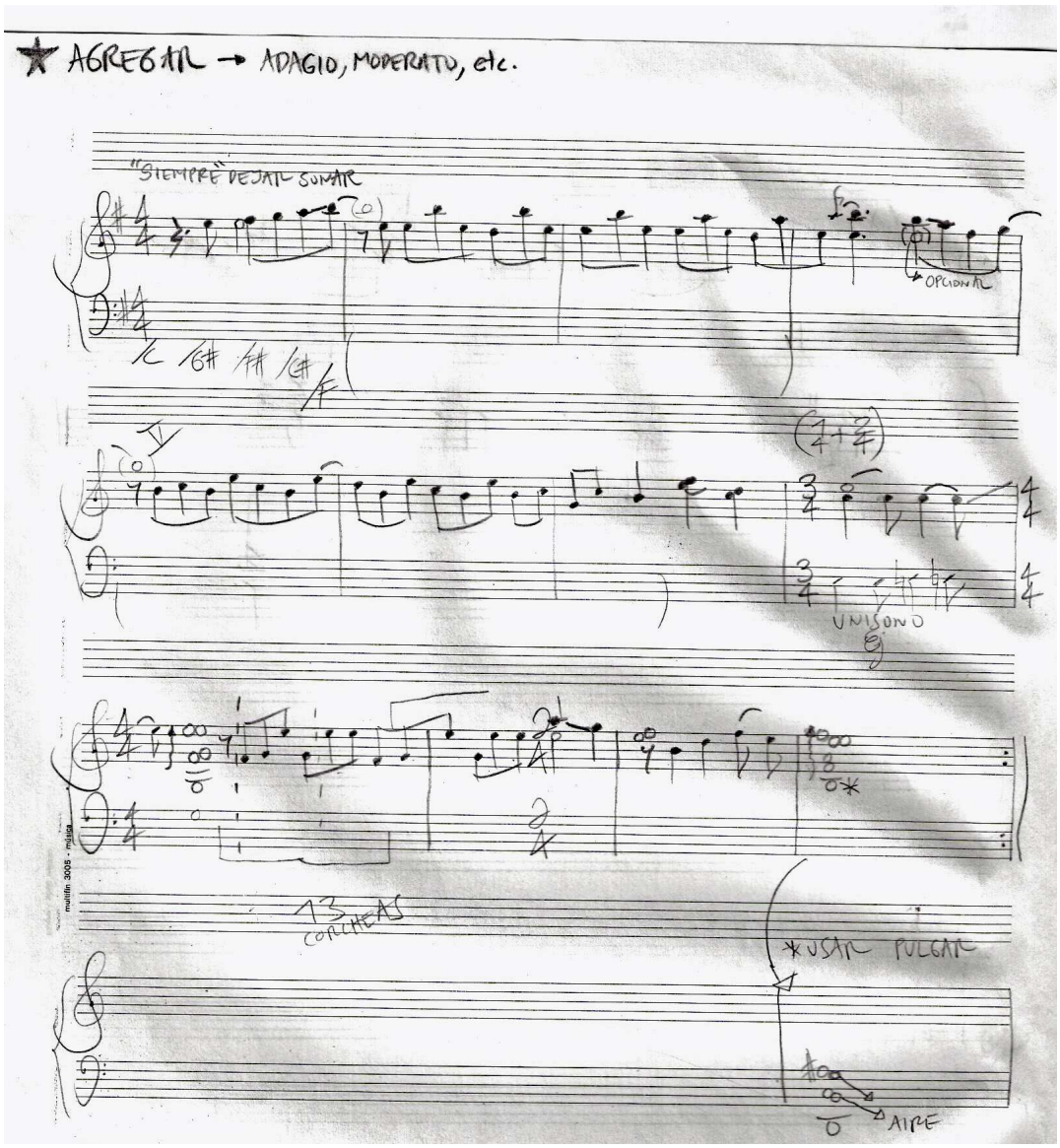


[18] Todos los borradores junto con las imágenes anteriores conforman los ejemplos más representativos con los cuales se decidió ilustrar el proceso puntual de creación de las secciones o partes seleccionadas. Sin embargo no se quiso abarcar la totalidad del proceso de cada obra porque se desviaba del propósito central el cual es mostrar en qué momento y cómo se crea la necesidad de expresar las *nociones-conceptos* que surgen a partir de las composiciones.

La imagen superior (*Primer Borrador*) nos muestra el primer bosquejo del *Ejercicio No 1*. En este podemos ver que existía una introducción de aproximadamente 20 compases la cual fue descartada ya que su sonoridad y tempo no correspondían con el resultado sonoro que se buscaba, algo más sencillo que se relacionara por completo con la obra. En la parte inferior del mismo podemos ver la primera sección allí denominada A[19], que corresponde a lo que hace la guitarra. Sin embargo podemos darnos cuenta que la escritura de la partitura final cambió notablemente (ver la versión final de esta sección más adelante en la página ***20***). Por ejemplo la unión de las corcheas no es igual, la armonía difiere en los compases 4 y 5, las cuerdas al aire no aparecen, y los cambios métricos no están escritos aún.

En la parte del medio del *Primer Borrador* podemos ver que está la sección o el puente para los solos (donde está escrito *bridge*). Justo encima del puente aparecen las primeras sugerencias métricas de la obra que corresponden con esta misma sección.

2do Borrador

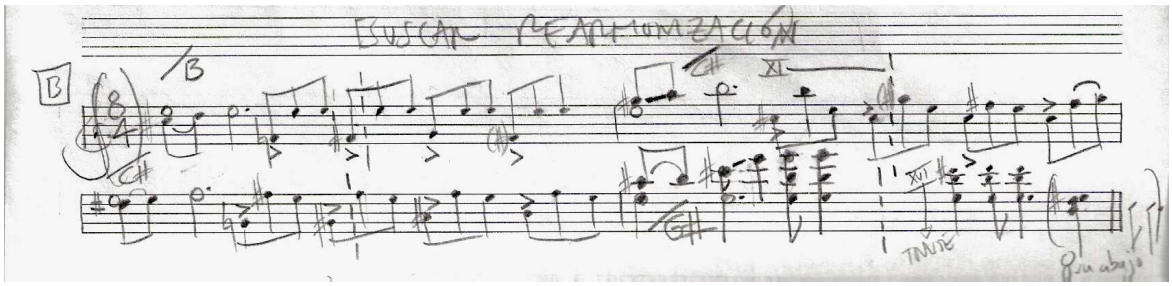


[19] Para facilidad del lector algunas partes de las composiciones se dividieron en secciones como *A, A', B, Puente, Introducción, Final* etc.

En el *Segundo Borrador* podemos darnos cuenta como los cambios métricos de cuatro cuartos todo el tiempo no corresponden con lo escrito en la partitura definitiva donde hay métricas de siete cuartos, un cuarto y dos cuartos. Sin embargo el rítmo eran cada vez más cercano a su versión final. En el último sistema vemos que el primer compás es un cuatro cuartos que en la versión final es un siete cuartos. Podemos también ver que hay una primera sugerencia de agregar el tempo y unas notas cifradas en el primer compás de la clave de fa sugiriendo posibles armonías o sonoridades para el contrabajo.

Podemos ver claramente que en el último sistema hay dos disposiciones (acordes) para la guitarra: una al principio y dos al final. La primera es igual a la versión final de la partitura mientras que la última cambia. Es importante notar que para este último acorde hay una sugerencia de utilizar el pulgar de la mano izquierda; para este acorde corresponde al bajo es decir la nota *si* en la sexta cuerda.

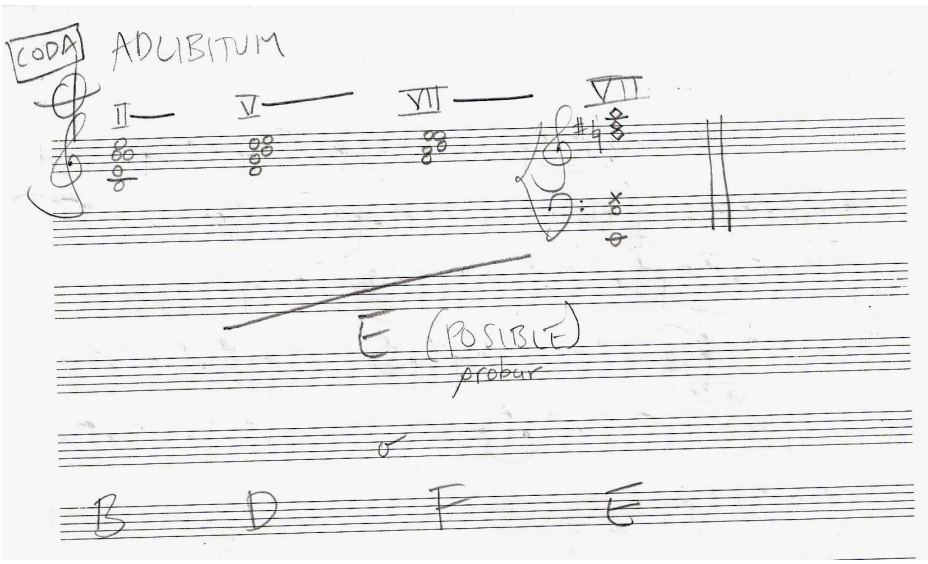
3er Borrador



En este pequeño esquema (*Tercer Borrador*) podemos ver el primer bosquejo de la sección allí denominada B. Las notas que se encuentran debajo de los *backslash,* igual que en el borrador anterior propones posibilidades para el bajo, sin embargo las líneas finales difieren mucho de estas opciones.

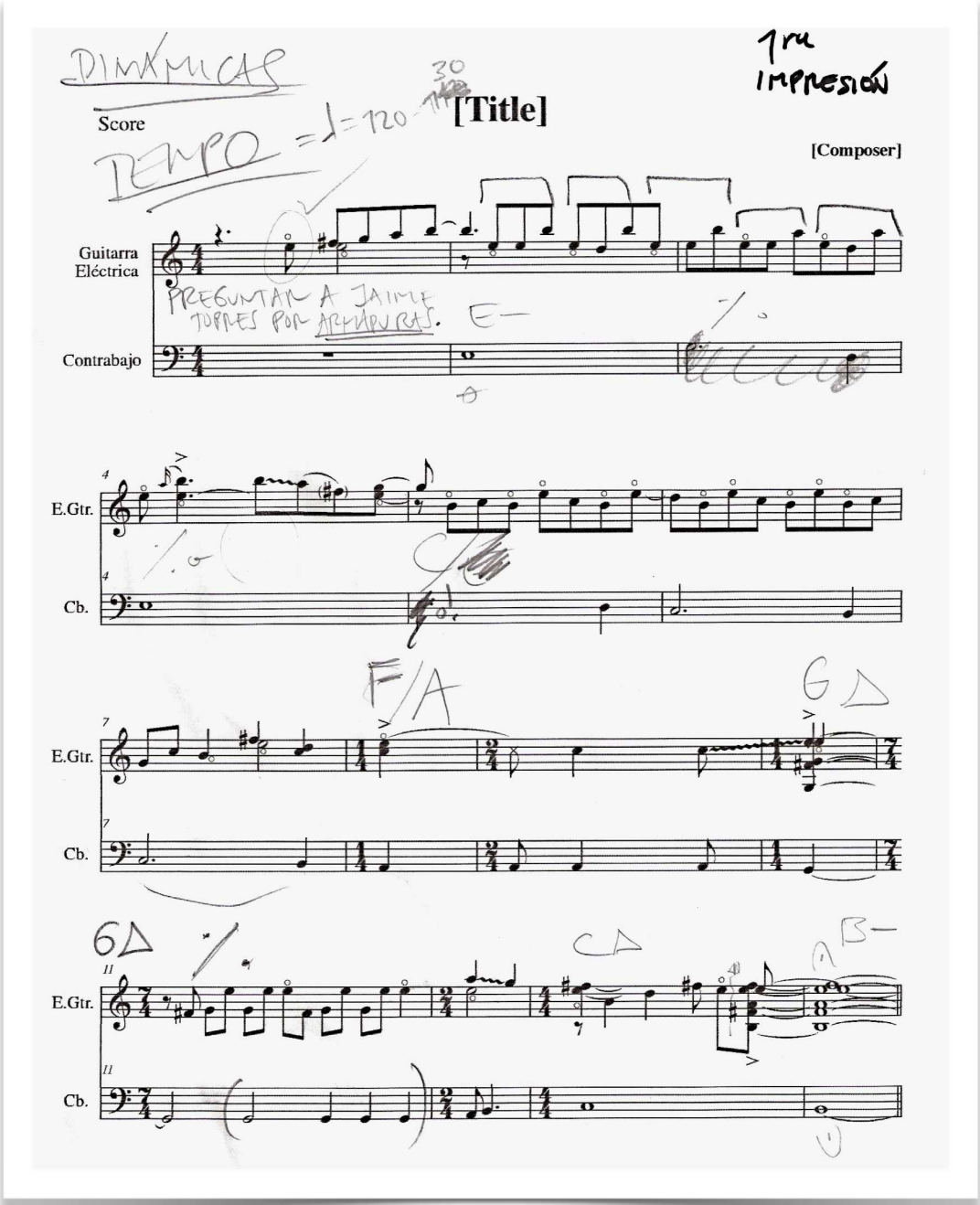
En el *Tercerer Borrador* todavía no hay claridad en la métrica ni en la ubicación correcta de la barra de compás, incluso las notas difieren de la versión final. No obstante la idea es comprensible respecto de lo que se quiere en esta sección, como su final o sus digitaciones que incluyen el uso puntal de cuerdas al aire.

4to Borrador



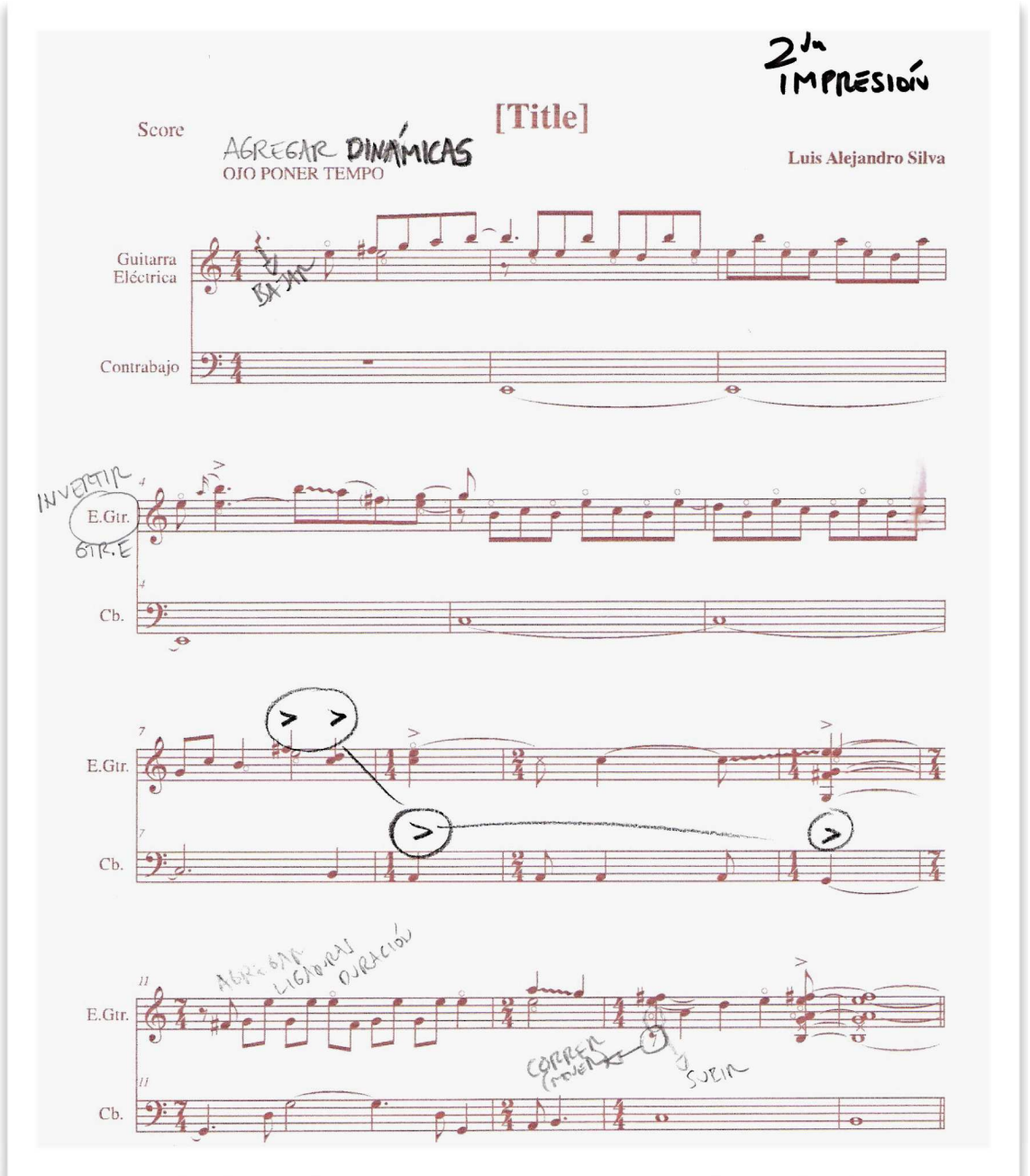
El *Cuarto Borrador* de la página anterior es el bosquejo del final del *Ejercicio No 1*. En la versión final se dejó la misma armonía en la guitarra, sin embargo envés de dejar el pedal sugerido, se escogió la opción que se encuentra en la parte inferior de la imagen, es decir: Si, re, fa y mi en redondas respectivamente porque el movimiento armónico enfatizaba más la cadencia final.

5to Borrador



En este *Quinto Borrador* que corresponde a la primera impresión de la sección A del *Ejercicio No 1* no hay presente siquiera una indicación dinámica ya que estas se incluyeron posteriormente en el proceso creativo. Las líneas de bajo se corrigen y algunas se suprimen, mientras que la armonía se va depurando poco a poco. Mas aún no es la versión final.

6to Borrador



El *Sexto Borrador* fue la última impresión previa a la versión final de la sección A del *Ejercicio No 1*. En este punto, al igual que en el *Quinto Borrador* equivalente a la primera impresión, tampoco se habían agregado las dinámicas, ni el tempo de la pieza. No obstante a diferencia de la previa impresión ésta tiene la línea del bajo muy cercana a la de la versión definitiva. También tiene sugerencias de edición por corregir como los silencios que se encuentran fuera del pentagrama que generan confusión en la partitura y como la abreviatura de guitarra eléctrica que en español sería Gtr. E más no E. Gtr proveniente del inglés. También se ve claramente como se sugiere agregar acentos de fraseo importantes con el fin de reforzar más el ritmo.

A continuación se presenta la versión terminada de la sección A del *Ejercicio No 1* con las correcciones pertinentes.

Score

Ejercicio # 1

Luis Alejandro Silva

Moderato (♩ = 120) **aprox**

Dejar resonar

Guitarra Eléctrica

Contrabajo

mf *mp* *f*

Gtr.E.

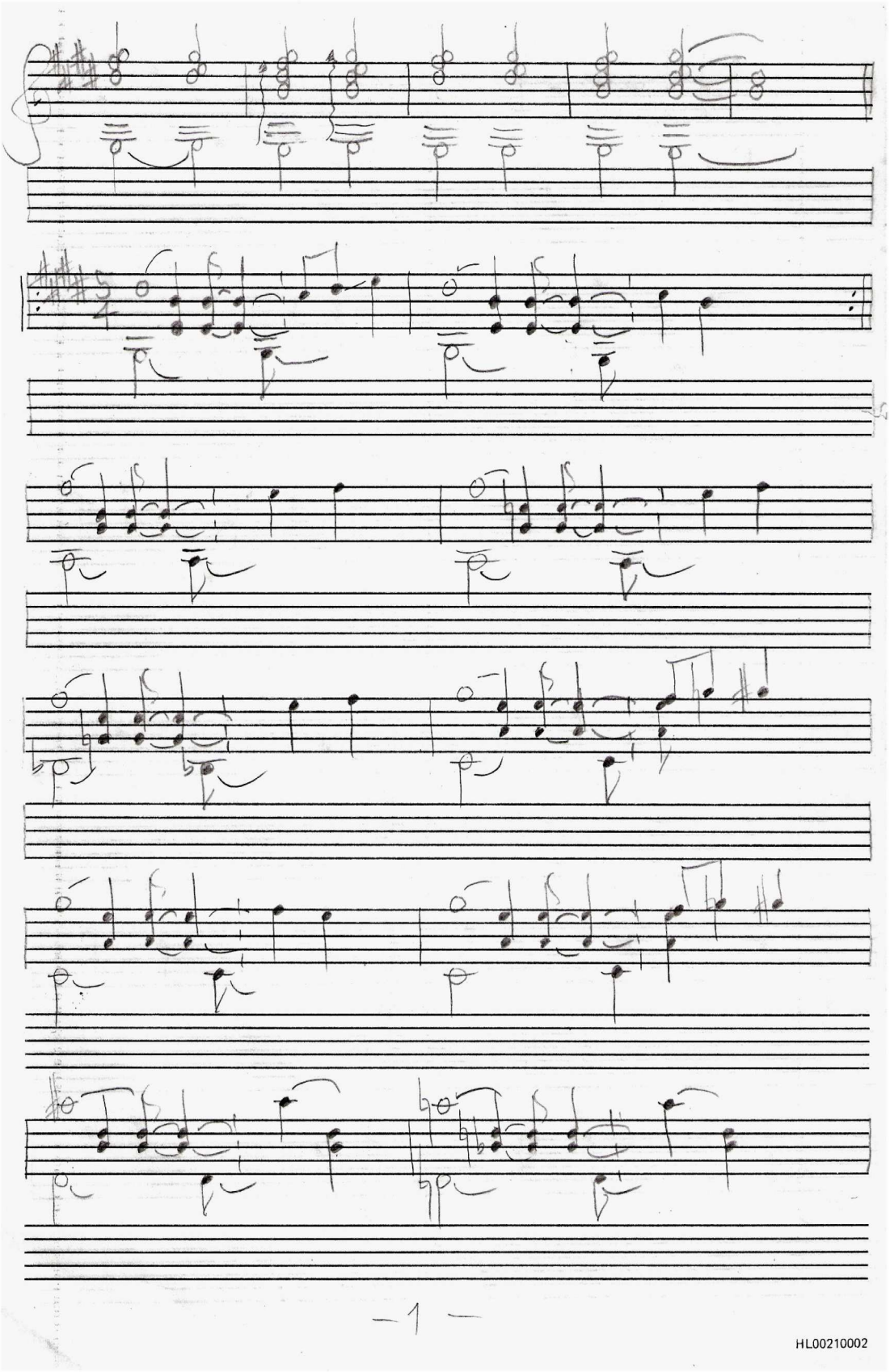
Cb.

mf *mp*

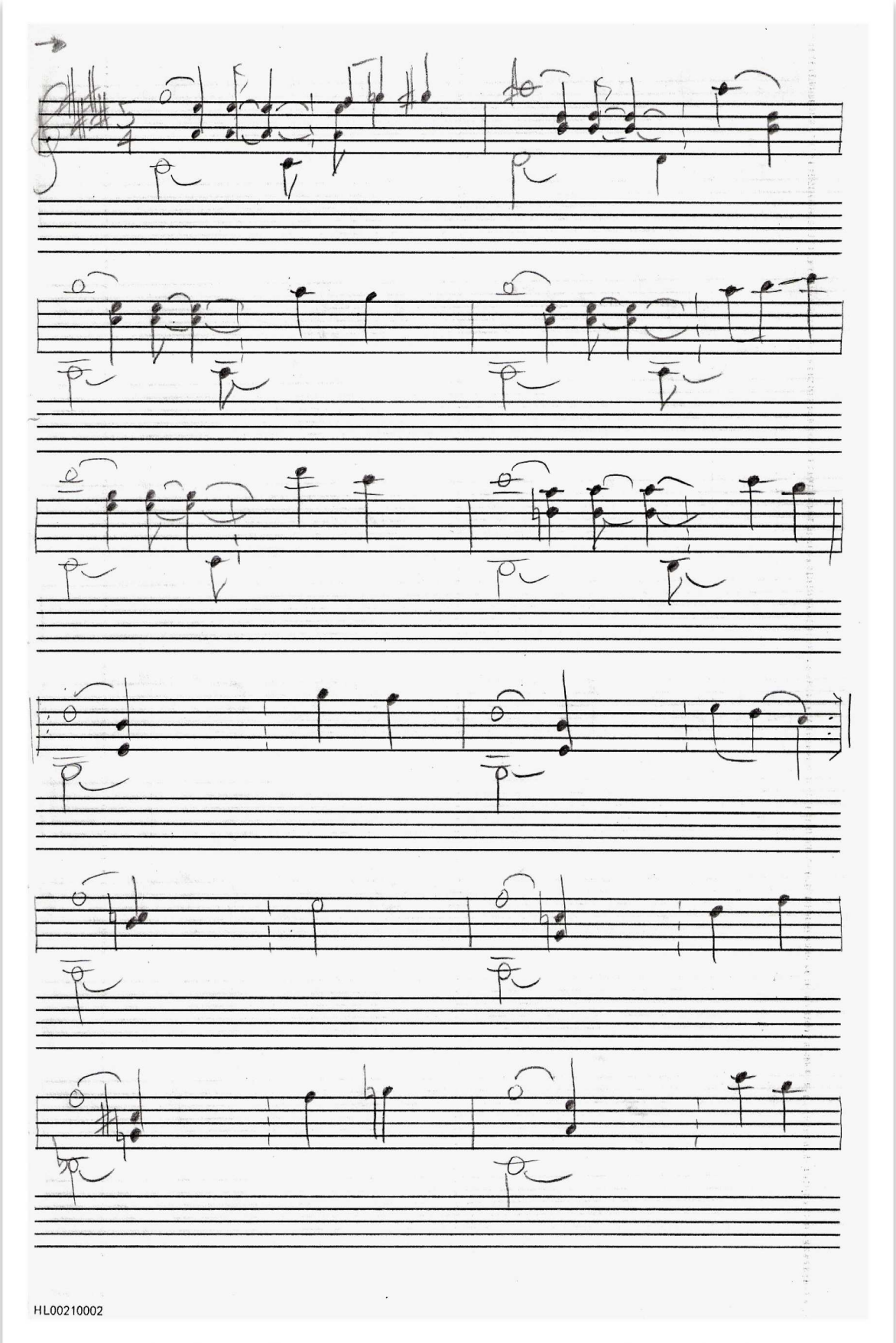
mf *f*

mp *mf*

7mo Borrador



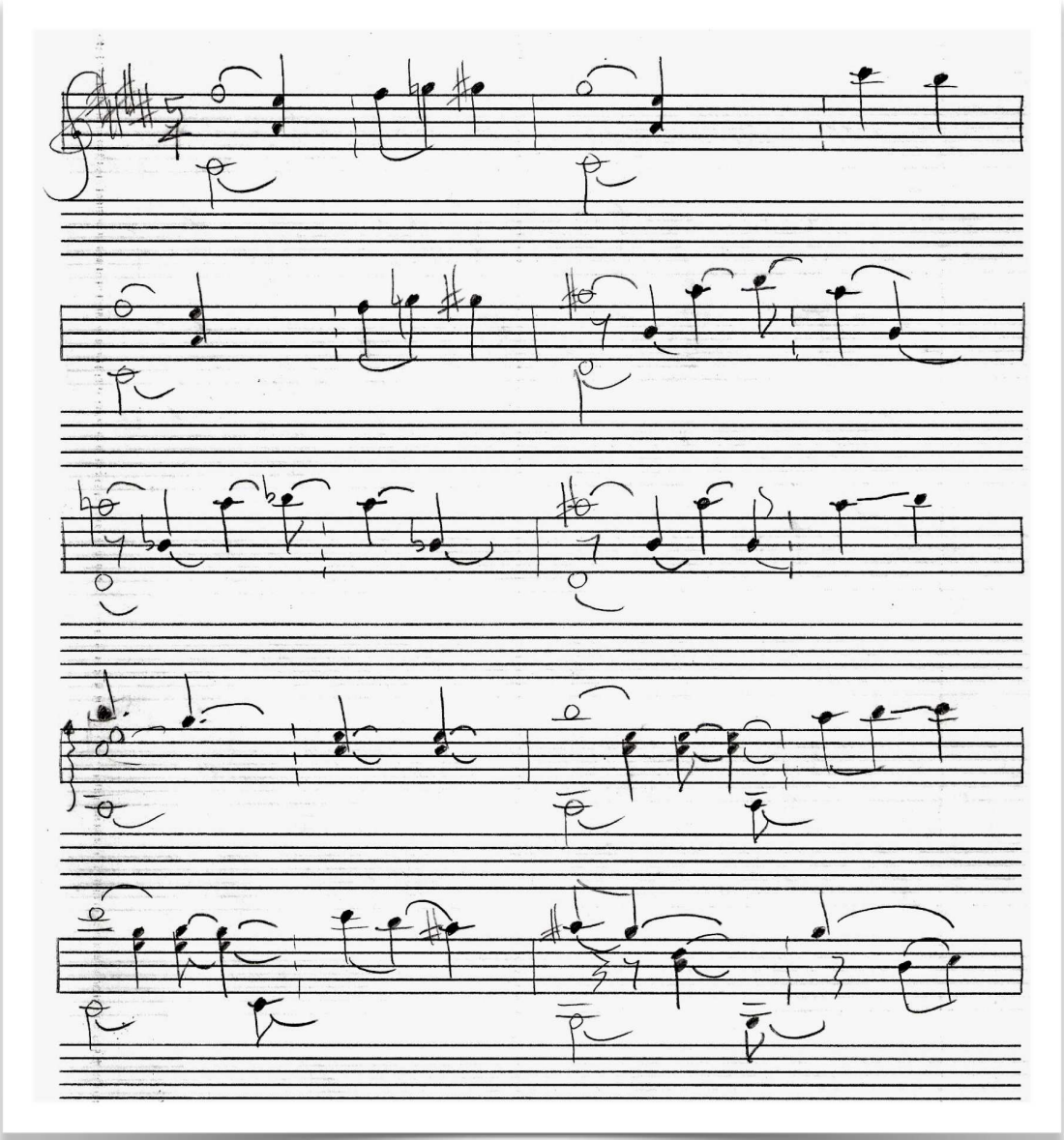
8vo Borrador



Las imágenes anteriores correspondientes a los borradores *Séptimo* y *Octavo* respectivamente, son el primer bosquejo de la obra *Donde quiera que estés.* Al igual que la composición anterior, ésta tiene una introducción que también se descartó de la versión final de la obra debido a su sonoridad, a su ritmo y a su métrica que no cumplía con la función de introducir, sino mas bien parece otra composición. Justo debajo de la introducción están los primeros compases de la obra que se repiten formando cuatro, seguidos de otros catorce compases hasta el *Octavo Borrador* de los cuales difiere únicamente el compás ocho en cuanto a las notas de la versión definitiva. De esta manera se conforman dieciocho compases que forman la sección cíclica de la obra. Es importante notar que al igual que la composición anterior, los bosquejos carecen de dinámicas y otros detalles que como se mencionó anteriormente fueron trabajados posteriormente en el proceso creativo.

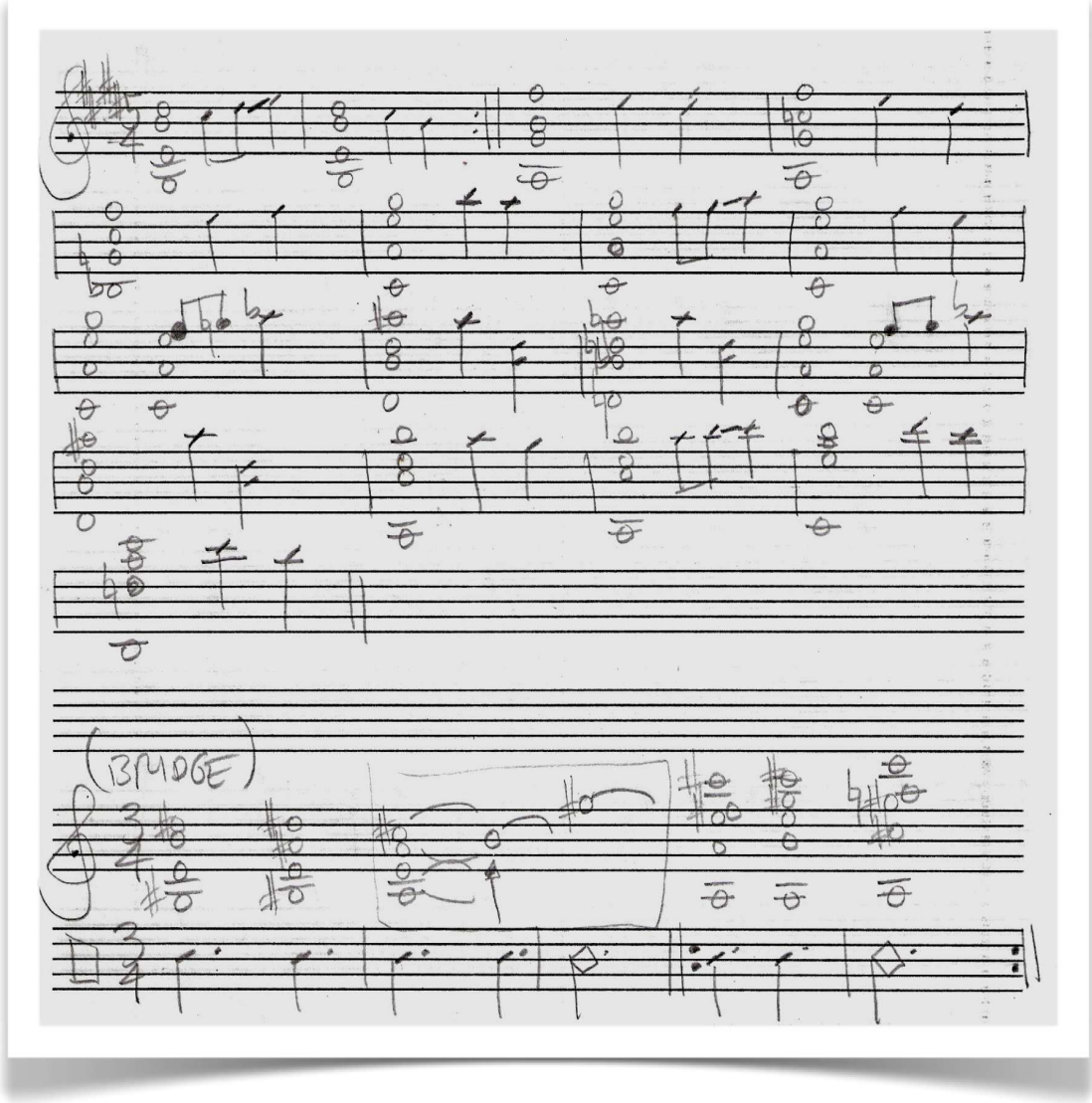
Los siguientes tres sistemas del *Octavo Borrador* y todo el *Noveno Borrador* conforman las primeras variaciones que se plantearon respecto a la primera sección.

9no Borrador



La siguiente imagen es un resumen de la sección principal y el puente que une los solos de guitarra y contrabajo con la sección cíclica respectivamente. Este puente es tan solo un borrador de lo que serían los puentes de la versión final en donde se extiende esta sección. En el *Décimo Borrador* podemos ver como están resumidos los acordes en redondas en un sistema y su ritmo correspondiente en otro.

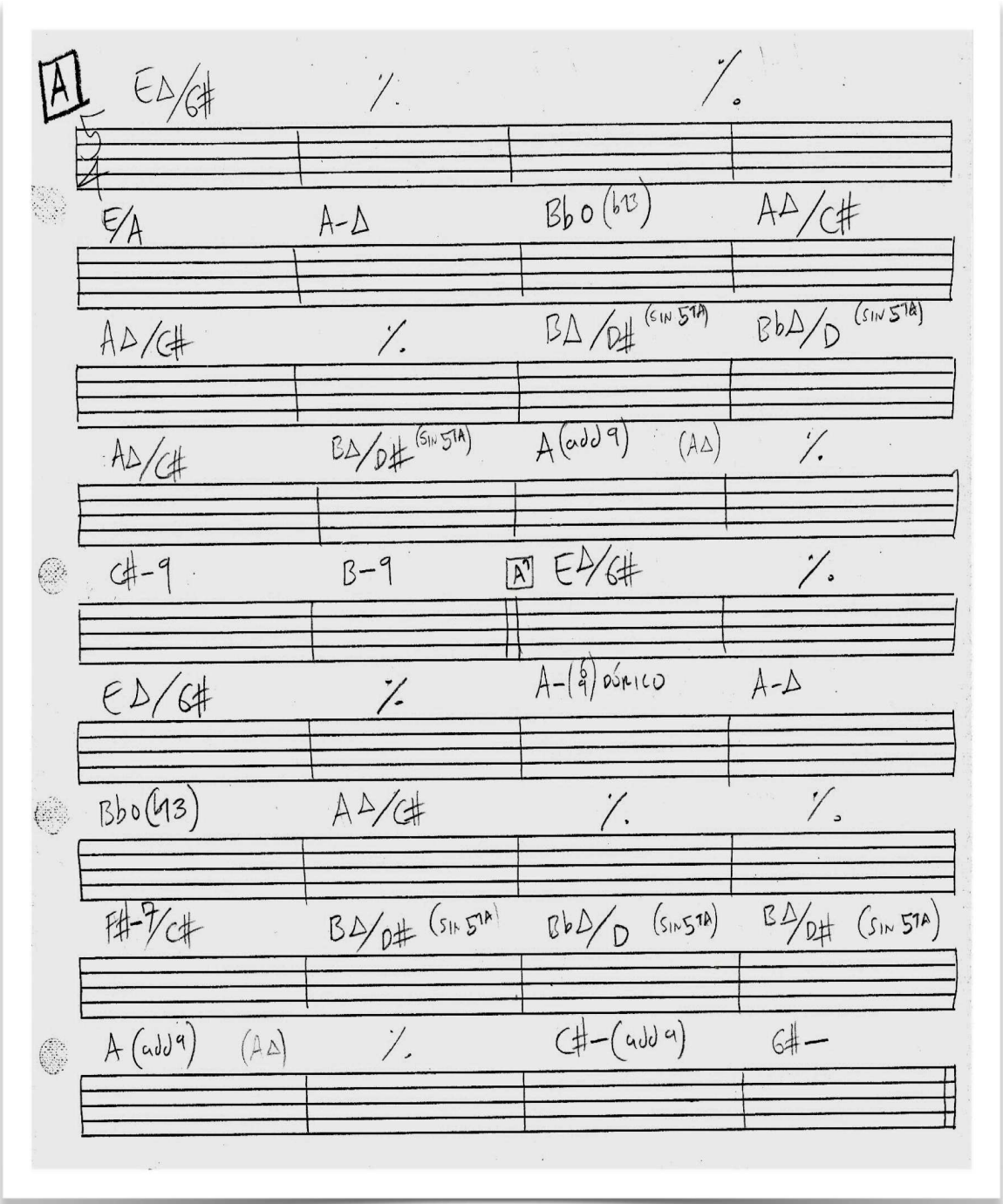
10mo Borrador



El *Onceavo Borrador* corresponde a la armonía utilizada en la composición *Donde quiera que estés,* con el propósito de variarla. Podemos ver que la armonía difiere entre las secciones de dieciocho compases divididas por la doble barra de la mitad de la estructura. En los compases 5, 11, 12, 13, 17 y 18, hay diferencia, sin embargo estas variaciones son sutiles en la mayoría de los compases a excepción de los compases 12 y 13, que corresponden a BbMaj/D en la variación denominada *A,* mientras en la variación denominada *A´* se hace BMaj/D# y AMaj/C# en la variación denominada *A,* mientras la variación denominada *A´* hace BbMaj/D. Estos cambios sutiles se hacen con el fin de dar variedad a la obra y así crear interés en el oyente captando su atención.

Este borrador también sirvió como guía para poder estructurar los solos.

11vo Borrador

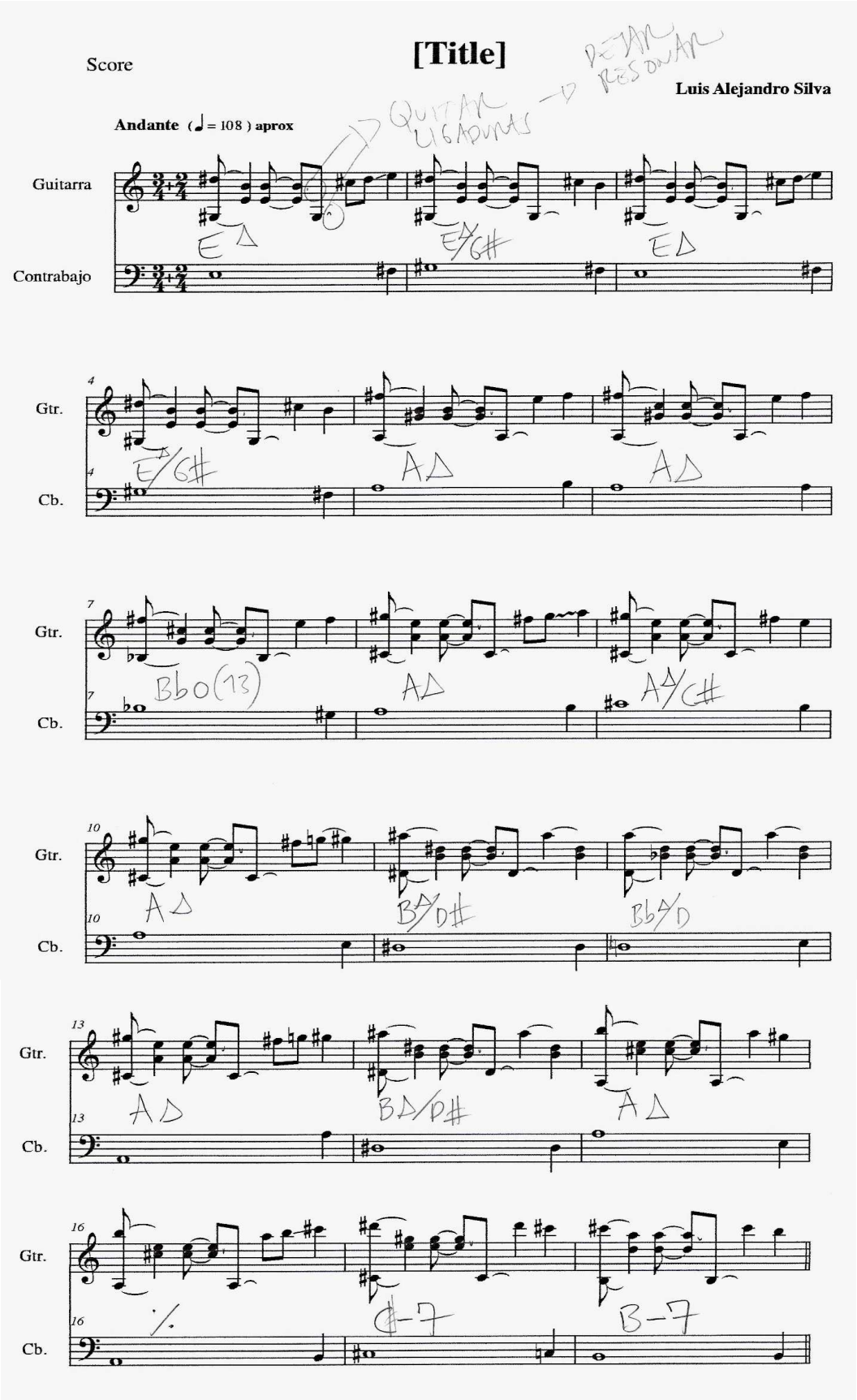


La siguiente impresión es equivalentes al *Doceavo Borrador*. En este podemos ver la totalidad de la estructura de 18 compases tanto de la guitarra como del contrabajo que corresponde a la versión definitiva de la obra *Donde quiera que estés.*

Debido a que las ligaduras no son del todo visibles, se hizo la sugerencia de eliminarlas, y en su remplazo dejar el equivalente a *let ring* en ingles, o *cultiveé les disonnances* en francés, que en español corresponde a *dejar sonar* o *dejar resonar*. A pesar de que ya está la indicación de tempo, por ninguna parte se ven las dinámicas.

Esta versión se acerca mucho al resultado final de la partitura.

12vo Borrador



Score

Donde quiera que estés

Luis Alejandro Silva

Andante (♩ = 108) **aprox**

Dejar resonar

Guitarra

Contrabajo

p

p

Gtr.

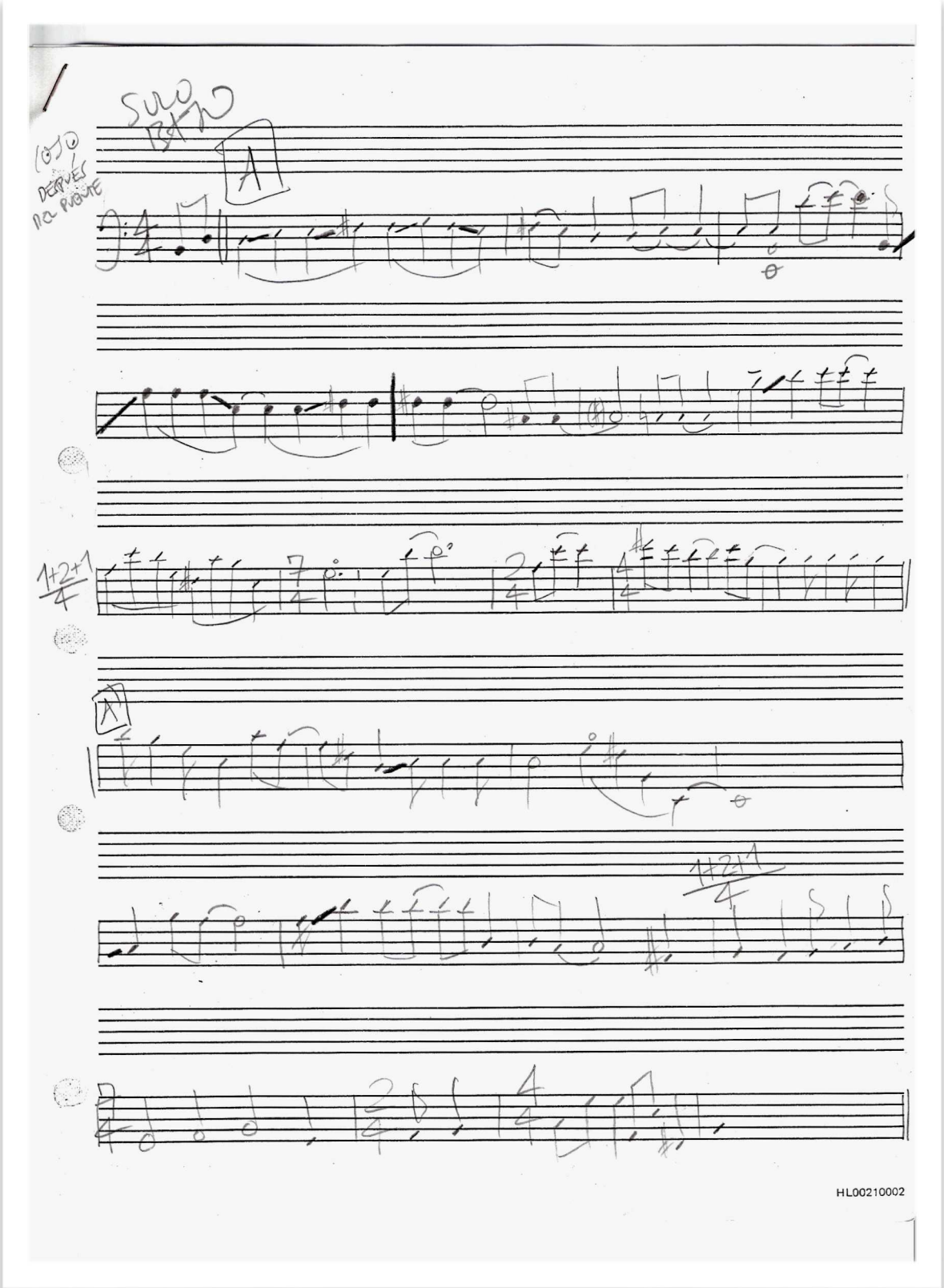
Cb.

mf

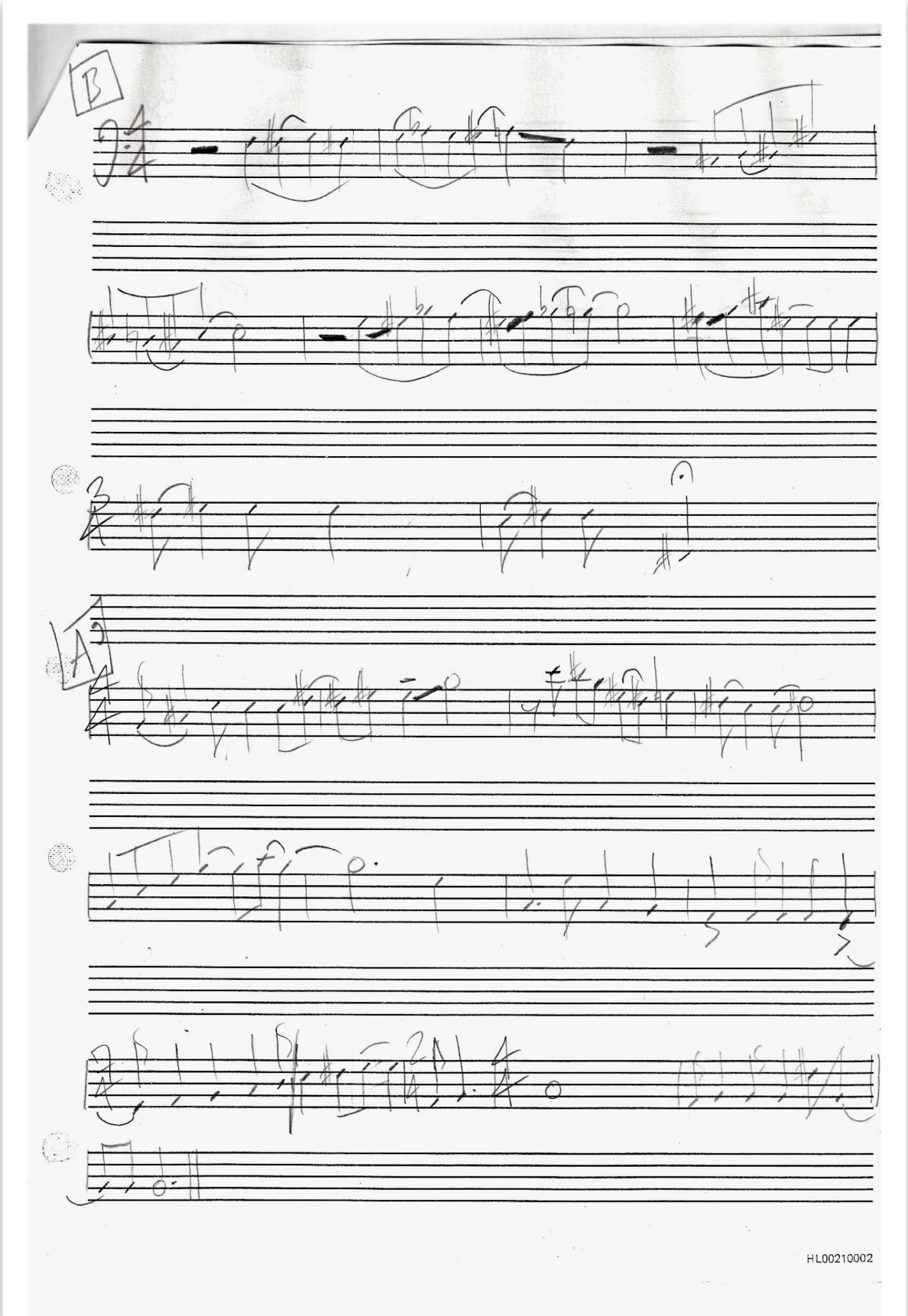
mf

En la versión definitiva de la primera sección *Dondequiera que estés* (página ***27***), podemos ver que la eliminación de las ligaduras de la versión anterior, por lo que se dejó al comienzo la aclaración *Dejar resonar*, y se agregaron las respectivas dinámicas.

13vo Borrador



14vo Borrador



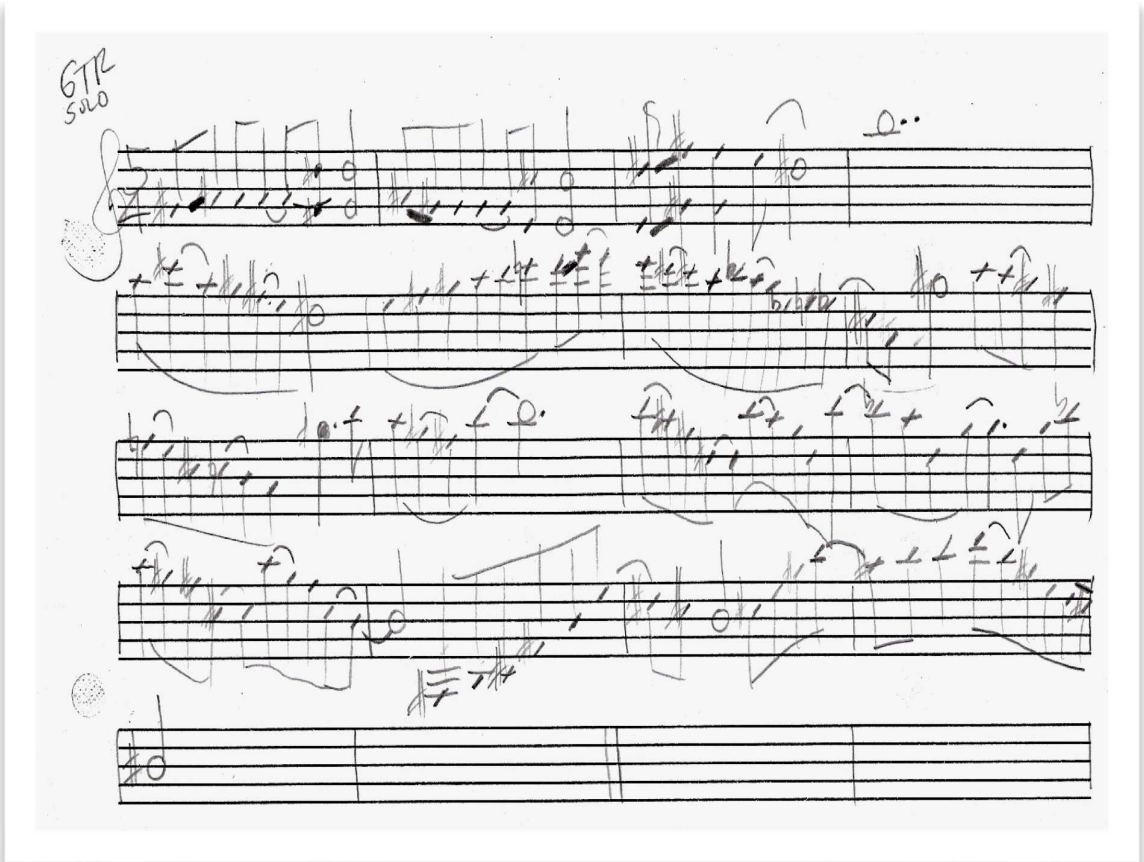
Los *borradores Trece* y *Catorce* (páginas ***28 y 29***), conforman el *solo* de contrabajo de la composición *Ejercicio No 1.* Este, al igual que los demás *solos,* se modificó hasta obtener su versión final. En este *solo* se puede ver como están marcadas las secciones *A, B* y *A'* según el caso.

En el tercer compás del *Treceavo Borrador* del *solo* de contrabajo hay una sugerencia de registro, que en definitiva se escogió utilizar el mi al aire de la cuarta cuerda. En los compases quinto y sexto de este mismo borrador la figuración rítmica produce una hemiola que se suprimió ya que no se percibía una consistencia rítmica, y no se complementaba con el principio ni con lo que venia a continuación, es decir con el discurso del solo. Exactamente lo mismo sucedió con la mayor parte de la sección B, las líneas cromáticas del bajo hacían perder consistencia en el solo, así que en su remplazo se dejaron líneas cromáticas pero con un ritmo claro. En el primer compás de la ultima sección del *solo*, se remplazó la escala dórica por una escala melódica. El ultimo copas de esta sección se eliminó ya que en este punto es donde comienza el puente que conecta los *solos* con el resto de la obra.

En la versión final de cada *solo* se omitieron gran parte de los fraseos, con el propósito de dejar esta tarea según el gusto del intérprete. También cambiaron algunas figuraciones ya que no eran claras de leer para los intérpretes.

A continuación está la imagen de los 16 primeros compases del *solo* de guitarra de la obra *Donde quiera que estés,* en borrador.

15vo Borrador



Después de continuar con éste proceso, y llegando al momento en que las dos composiciones estaban por terminarse, las obras mismas me comenzaron a generar inquietudes respecto a su proceso de *creación* y respecto a la tesis misma. Entre las preguntas que surgieron estaban: *¿Cuál es el lenguaje (o el medio) por el cual puedo expresar mejor lo que siento? ¿Cuál es el lenguaje por medio del cual puedo expresar mejor lo quiero decir, transmitir o comunicar? Si la presente tesis está hecha por un músico y trata de música, ¿a través de qué medio debería comunicarse? ¿A través del lenguaje de las palabras o a través de la música misma?*

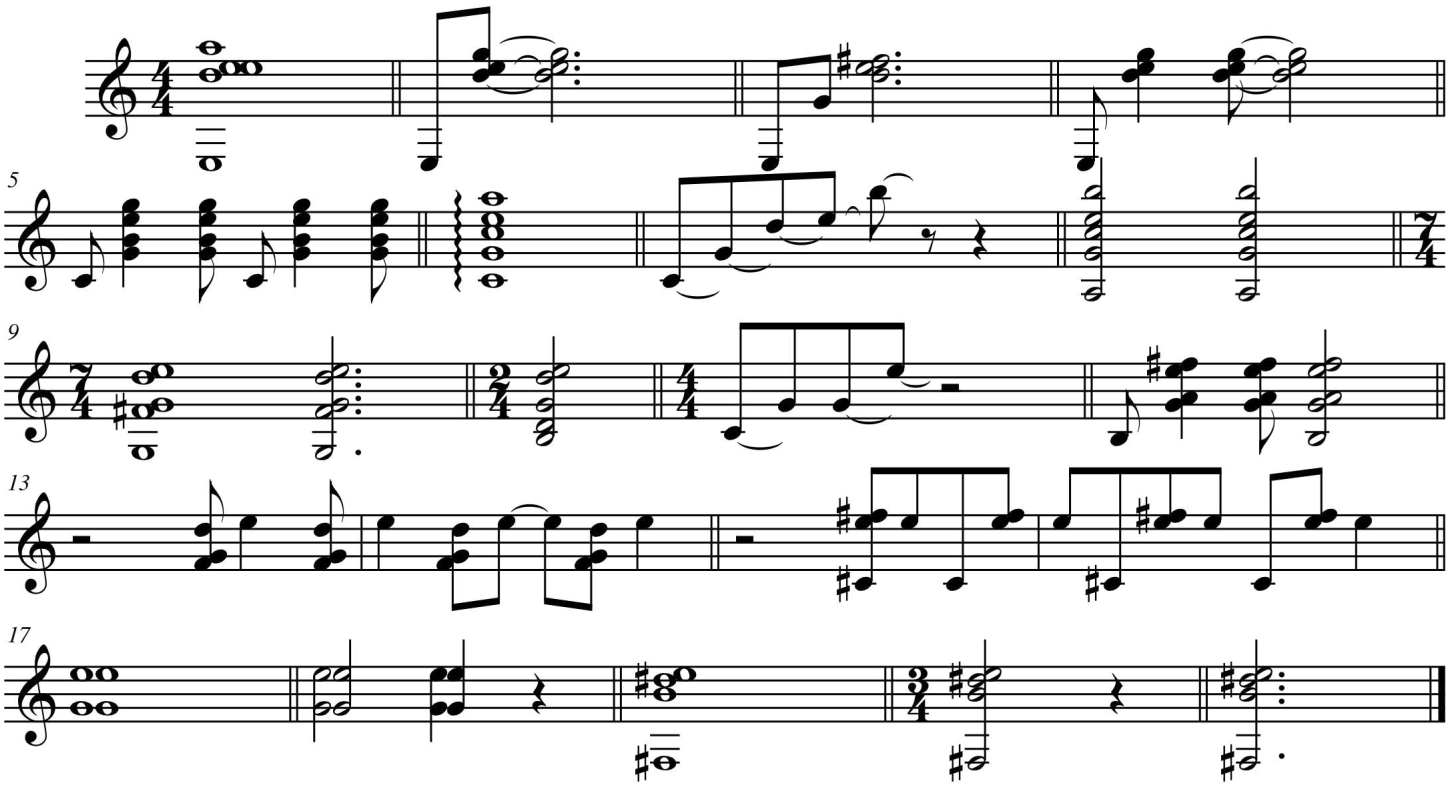
Las preguntas anteriores y sus reflexiones me llevaron poco a poco a preguntarme qué más había presente dentro de las mismas obras, qué sugerían más allá de la música misma, desde un punto de vista académico, y para entonces comencé a leer el libro *Free Play* y poco después el libro *Música Transpersonal*.

Después de haber hecho las primeras reflexiones y de haber terminado la lectura, se consolidó cada vez más la necesidad de escribir éstas meditaciones que comenzaban a tener un mayor grado de profundidad y a ser cada vez más extensas. Aprovechando el no haber terminado las obras en un 100 por ciento, se decidió cambiar la metodología, de investigación-creación a sistematización de experiencia donde se replanteó la tesis de manera que fuera posible incluir las *nociones-conceptos* que habían surgiendo. Más adelante se comenzaron a leer los mismos libros de nuevo, pero con un mayor grado de atención rescatando y subrayando aquello que enriquecía directamente las *nociones-conceptos* que se venían trabajando, hasta terminarlas.

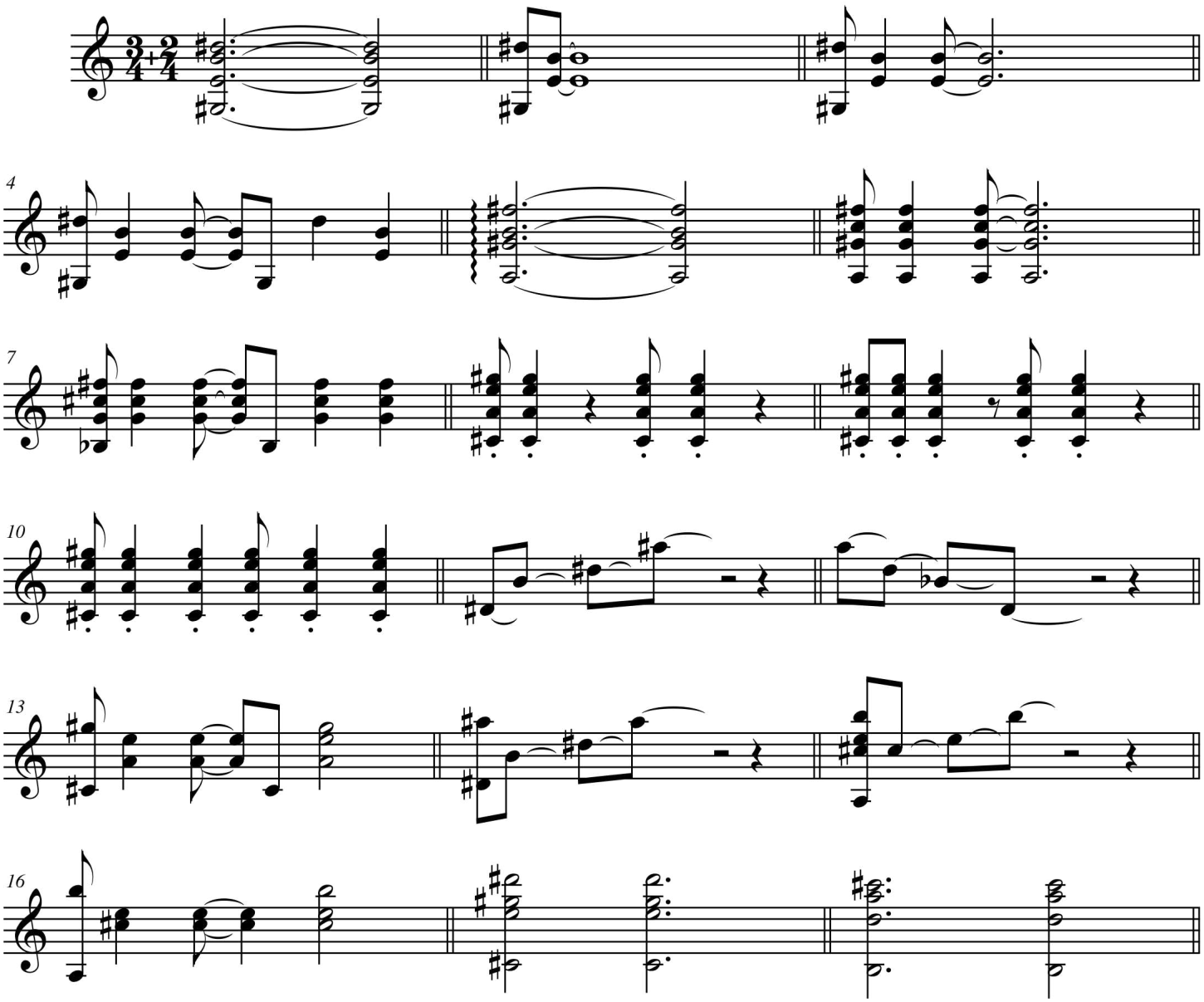
7.2 ACLARACIONES DE LAS PARTITURAS

- Las marcas de tempo no son exactas, son aproximadas.
- En los solos escritos hay partes en las que no hay indicaciones de fraseo, esto es con el fin de que quien las interpreta haga sus propias inflexiones de fraseo.
- El símbolo ❊ sugiere la utilización del pulgar de la mano izquierda para pulsar la nota correspondiente en la guitarra.
- Las ligaduras indican hammer-ons, pull-offs o ligaduras de fraseo según el caso.
- Los números junto a las notas indican digitaciones sugeridas.
- Un círculo a lado de una nota indica que esta nota es al aire.
- Frecuentemente cuando un acorde es arpegiado, se quiere que las notas resuenen, pero colocar todas las ligaduras para obtener una escritura precisa, hace que la partitura tome una apariencia confusa, por lo tanto se optó por no colocar todas las ligaduras.
- La totalidad de las obras han sido hechas para ser interpretadas en *pizzicato* por el contrabajo, es decir con los dedos mas no con arco.
- Es posible interpretar las obras con guitarras o bajos de diferente índole.
- Las abreviaturas para las guitarras y el contrabajo son: Gtr. y Cb. respectivamente.
- Para las secciones *Acompañamiento Libre,* se escribieron ejemplos puntuales de acompañamiento. (Ver páginas siguientes)
- Las palabra *Reteniendo* equivale a *Ralentando.*
- *Tempo libre* es equivale a *Adlibitum.*

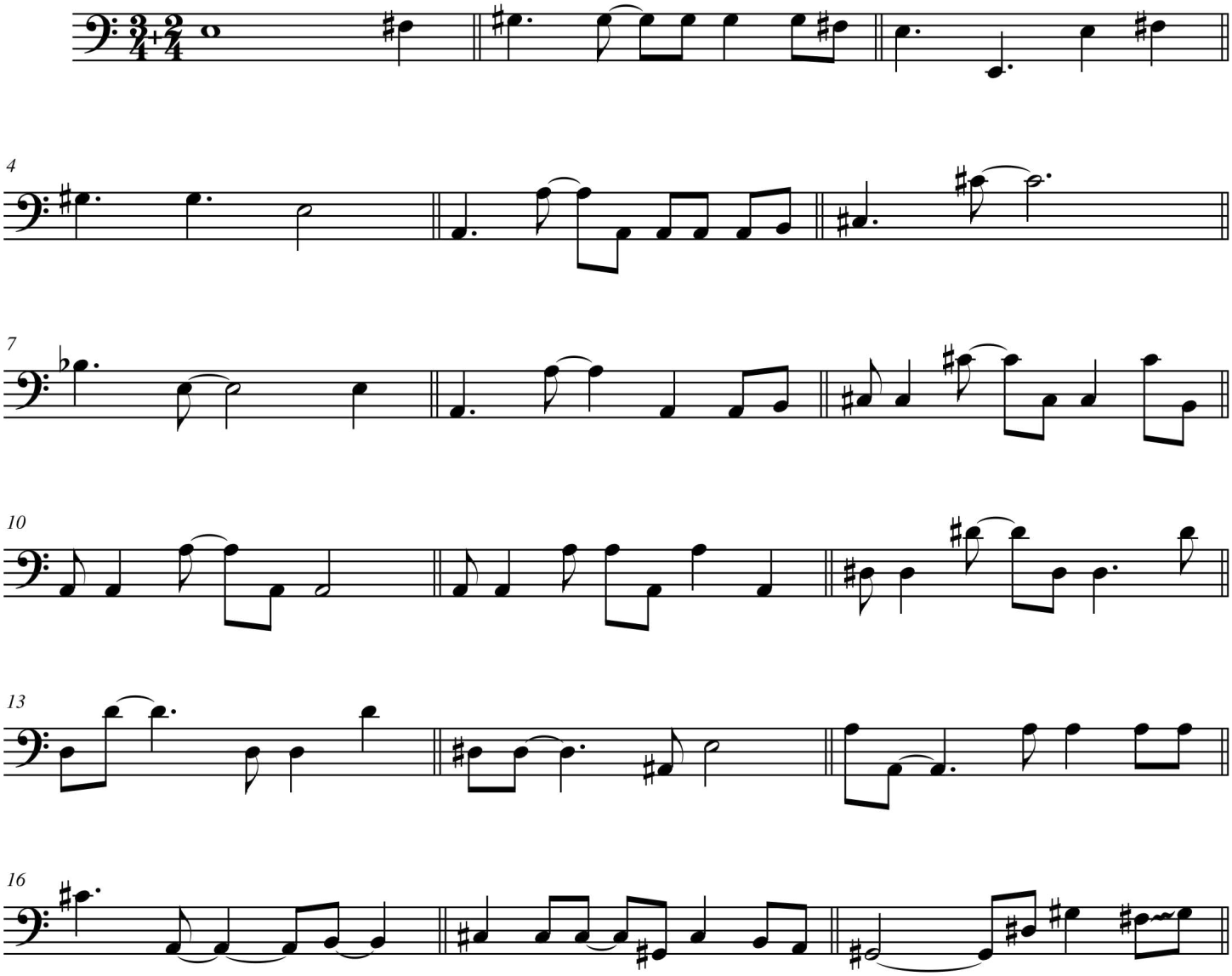
Ejemplos rítmicos de acompañamiento de la la guitarra para el Ejercicio # 1.
Se sugiere estudiar y utilizar estos ejemplos, variarlos, y crear nuevos.
También cabe la opción para el intérprete de variar las disposiciones a gusto.



Ejemplos rítmicos de acompañamiento de la la guitarra para Donde quiera que estés.
Se sugiere estudiar y utilizar estos ejemplos, variarlos, y crear nuevos.
También cabe la opción para el intérprete de variar las disposiciones a gusto.



Ejemplos rítmicos de acompañamiento del contrabajo para Donde quiera que estés.
Se sugiere estudiar y utilizar estos ejemplos, variarlos, y crear nuevos.
También cabe la opción para el intérprete de variar las lineas del contrabajo a gusto.



7.3 COMPOSICIONES Y PARTES

"Mi necesidad de hallar un expresión musical comienza en el umbral que da paso al "otro mundo"; el mundo en el cual las cosas ya nos son separables mediante los elementos de tiempo y lugar"

Gustav Mahler

Score

Ejercicio # 1

Luis Alejandro Silva

Allegro (♩ = 130) **aprox**

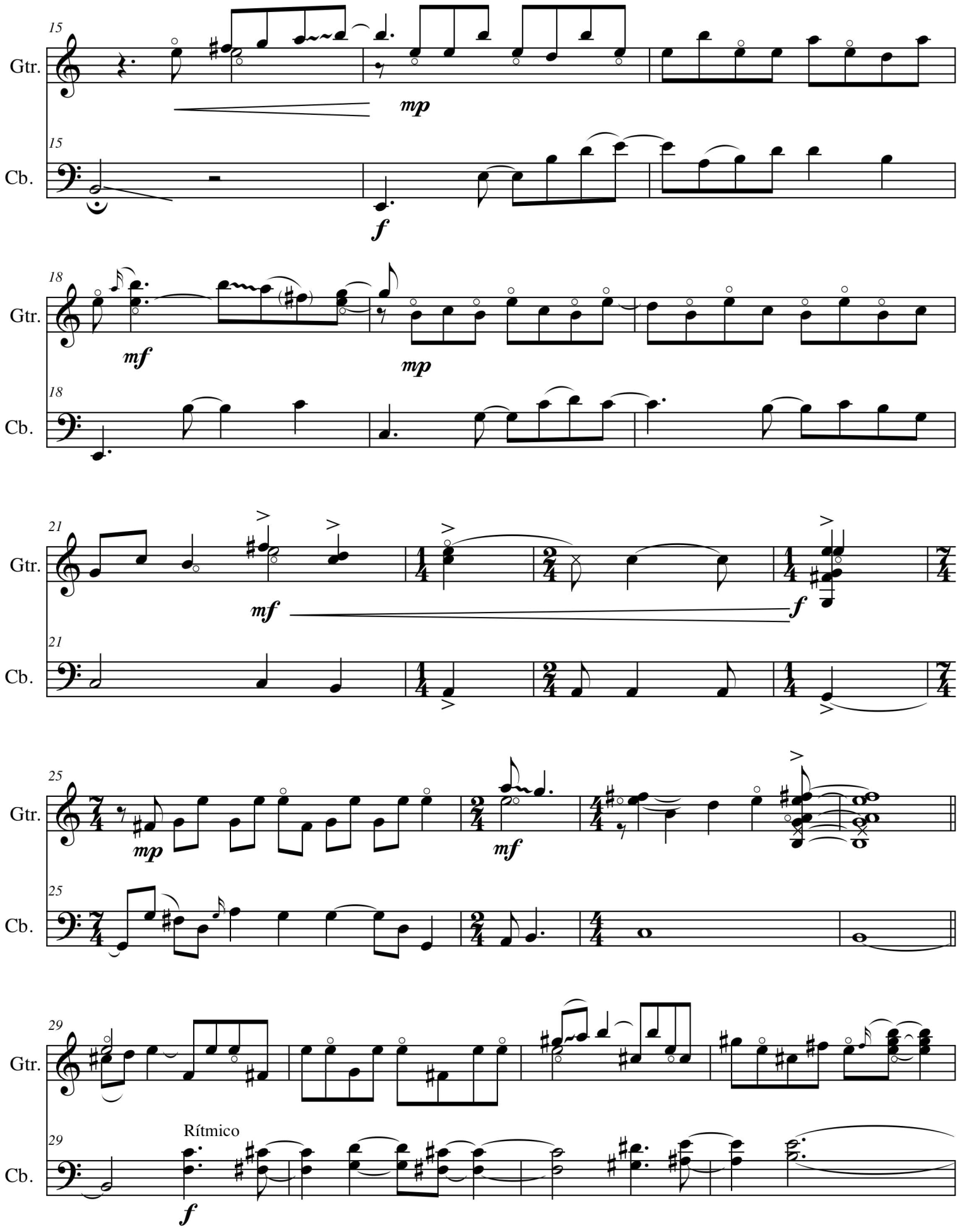
Dejar resonar

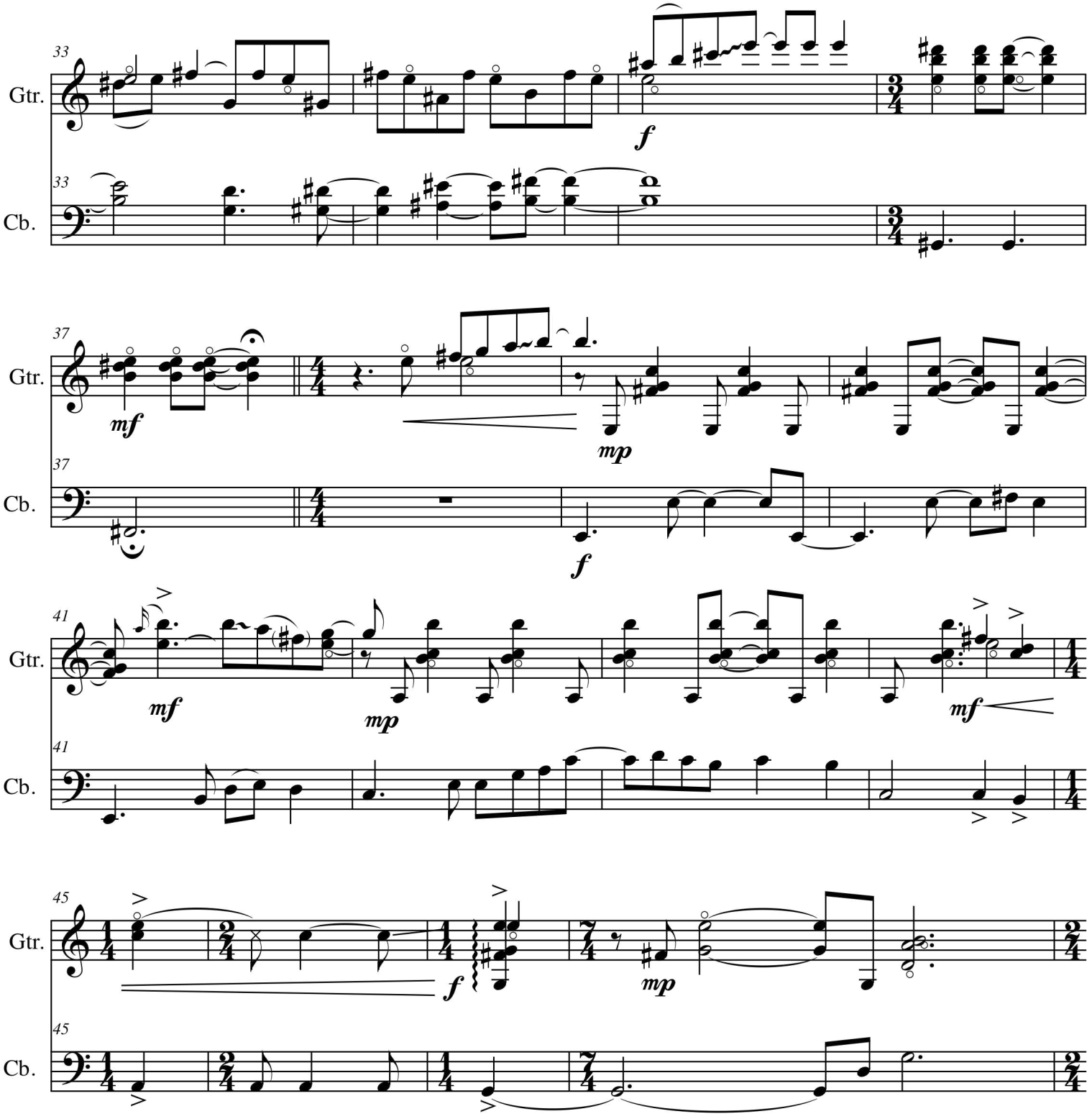
Guitarra Electroacústica

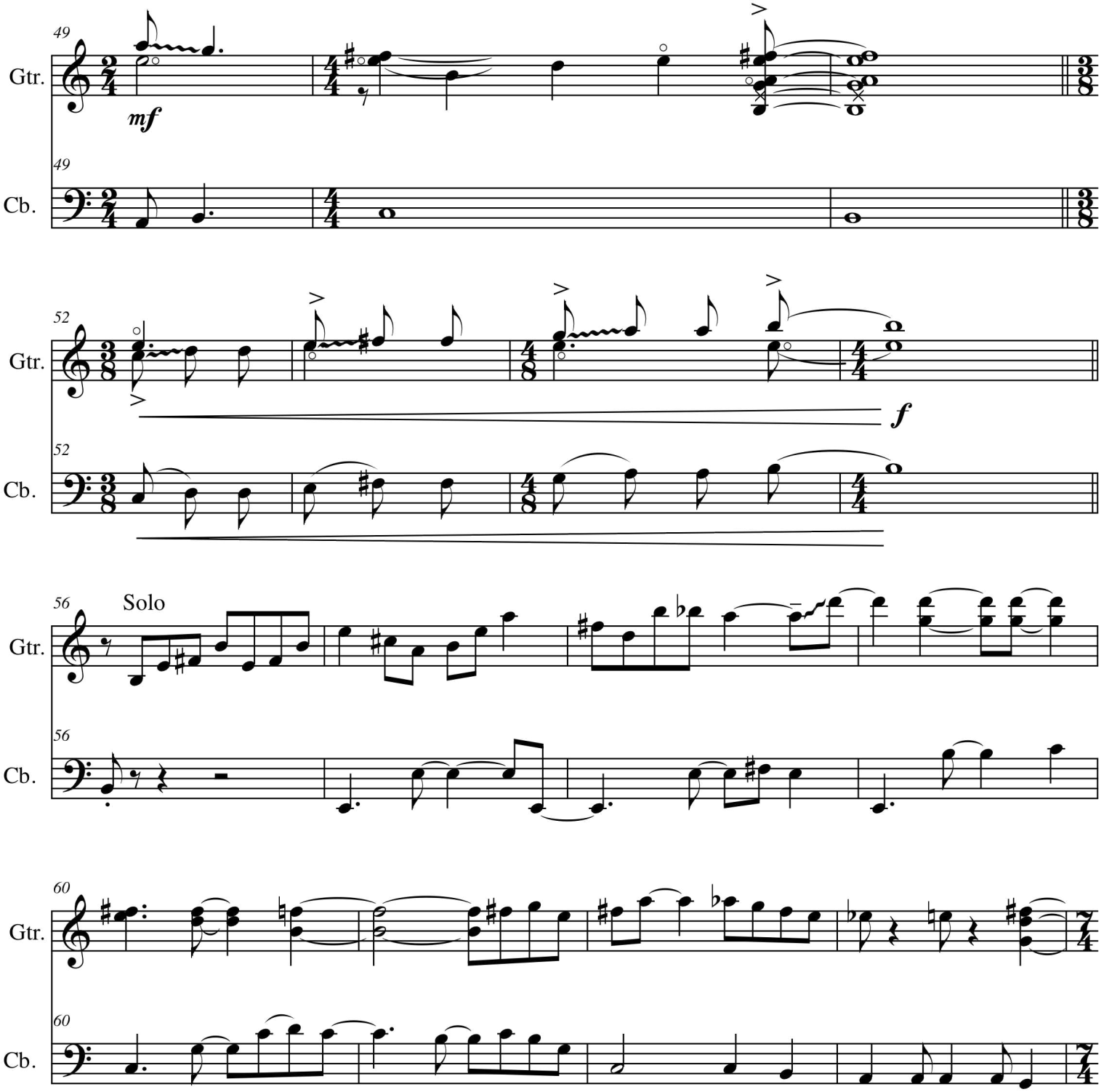
Contrabajo

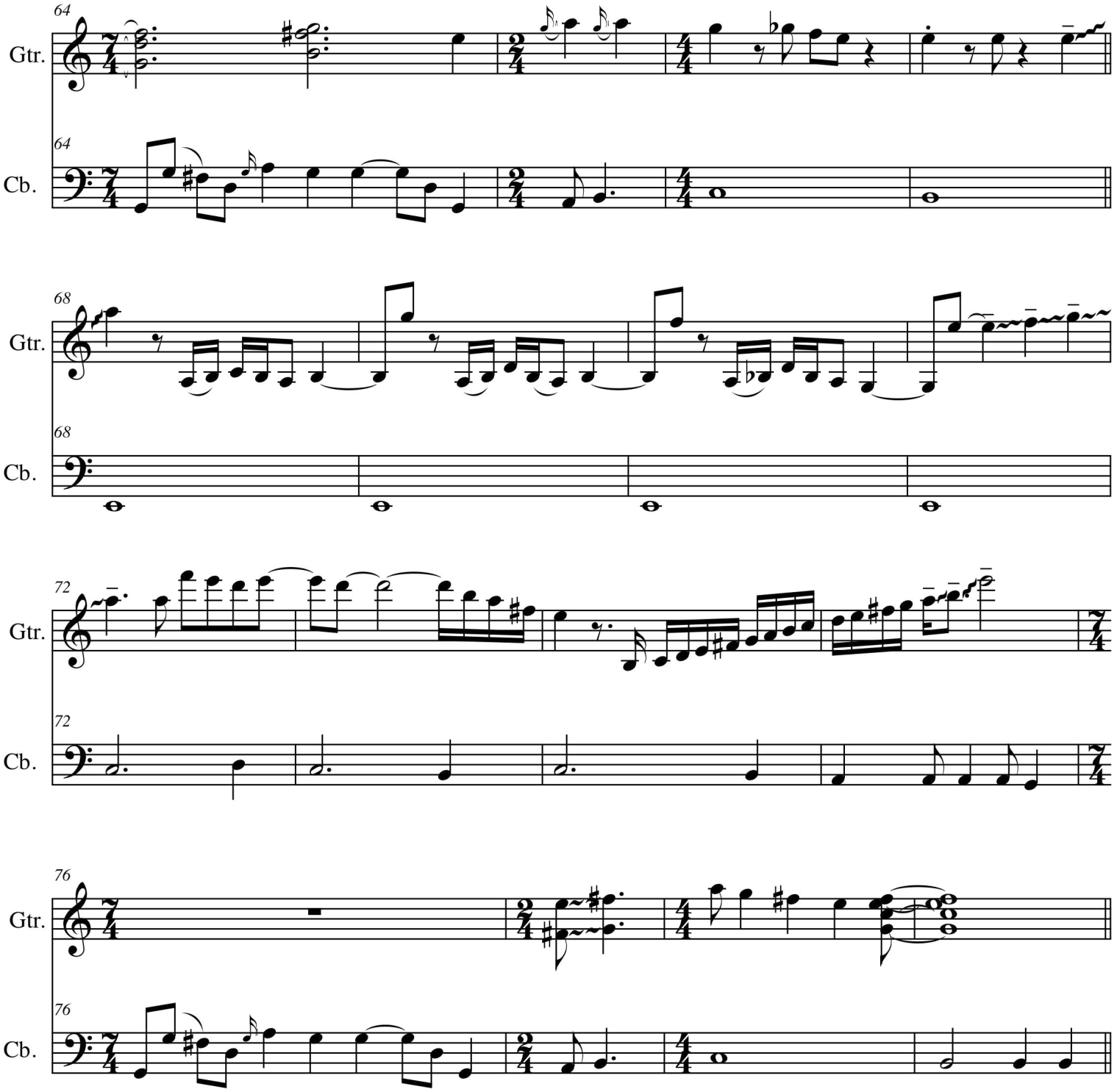
Gtr.

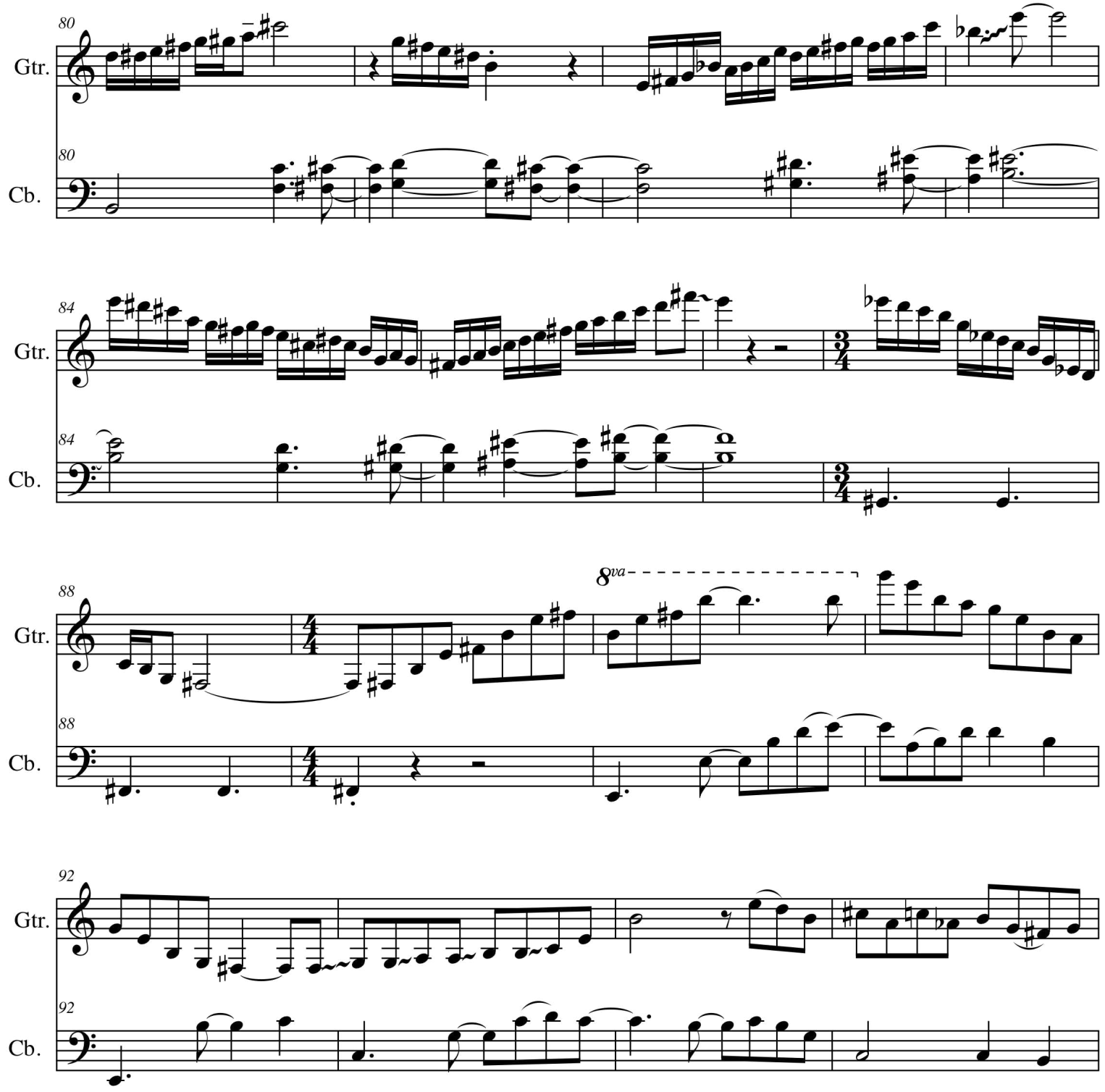
Cb.

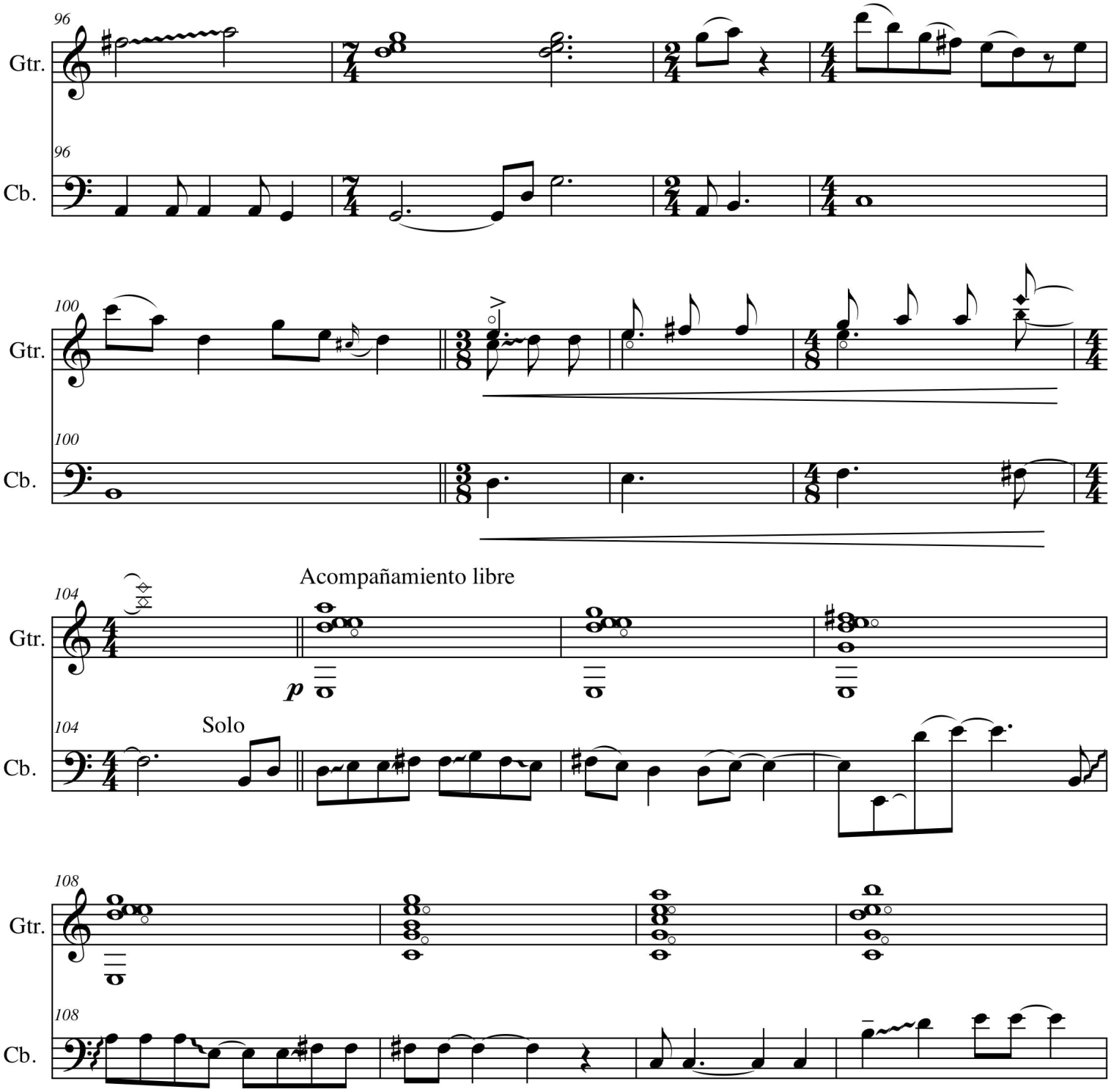

15
Gtr.
mp
15
Cb.
f
18
Gtr.
mf
mp
18
Cb.
21
Gtr.
mf
f
21
Cb.
25
Gtr.
mp
mf
25
Cb.
29
Gtr.
29
Rítmico
Cb.
f

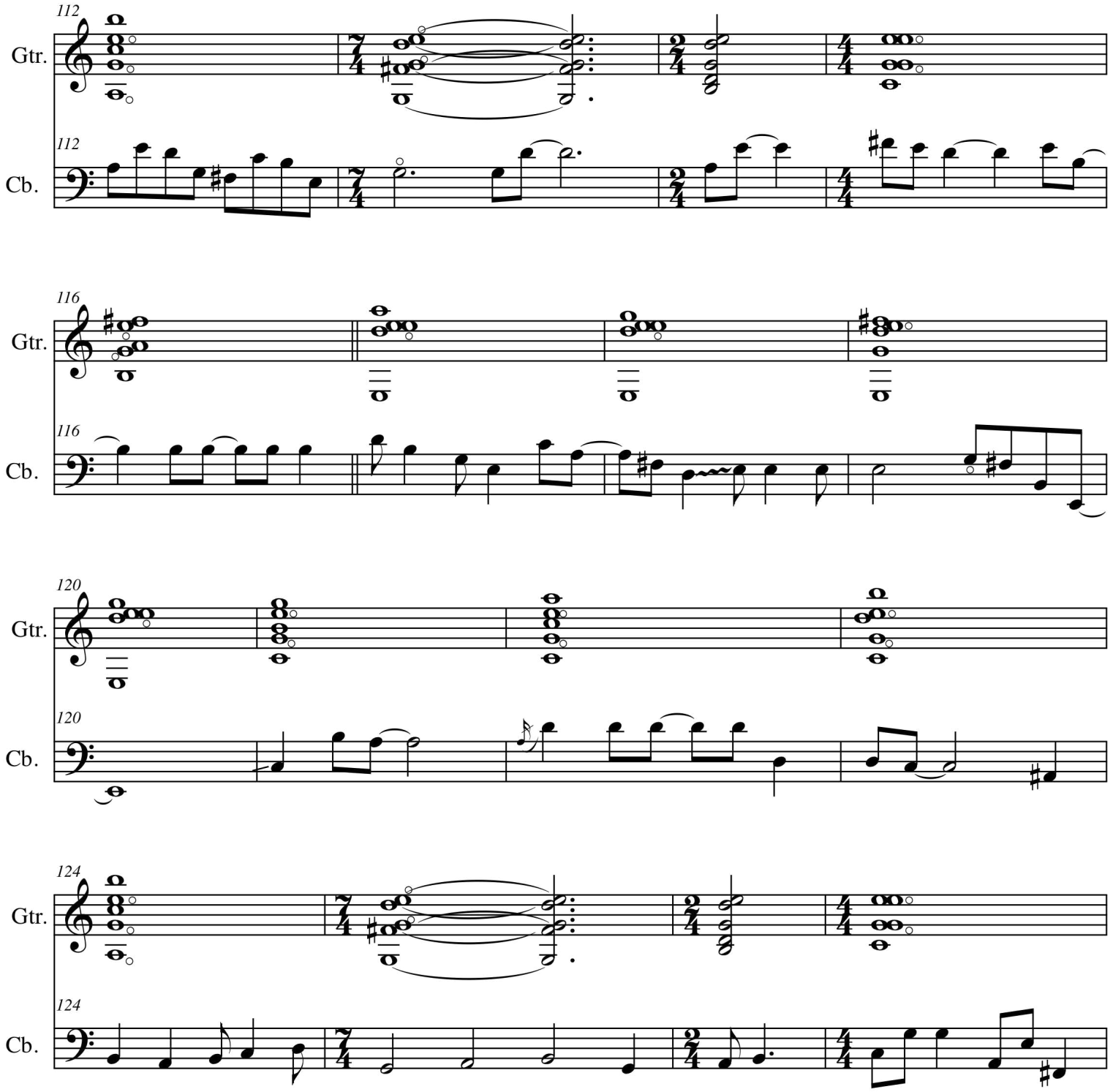

33
Gtr.
Cb.
f
37
mf
mp
f
41
mf
mp
mf
45
f
mp

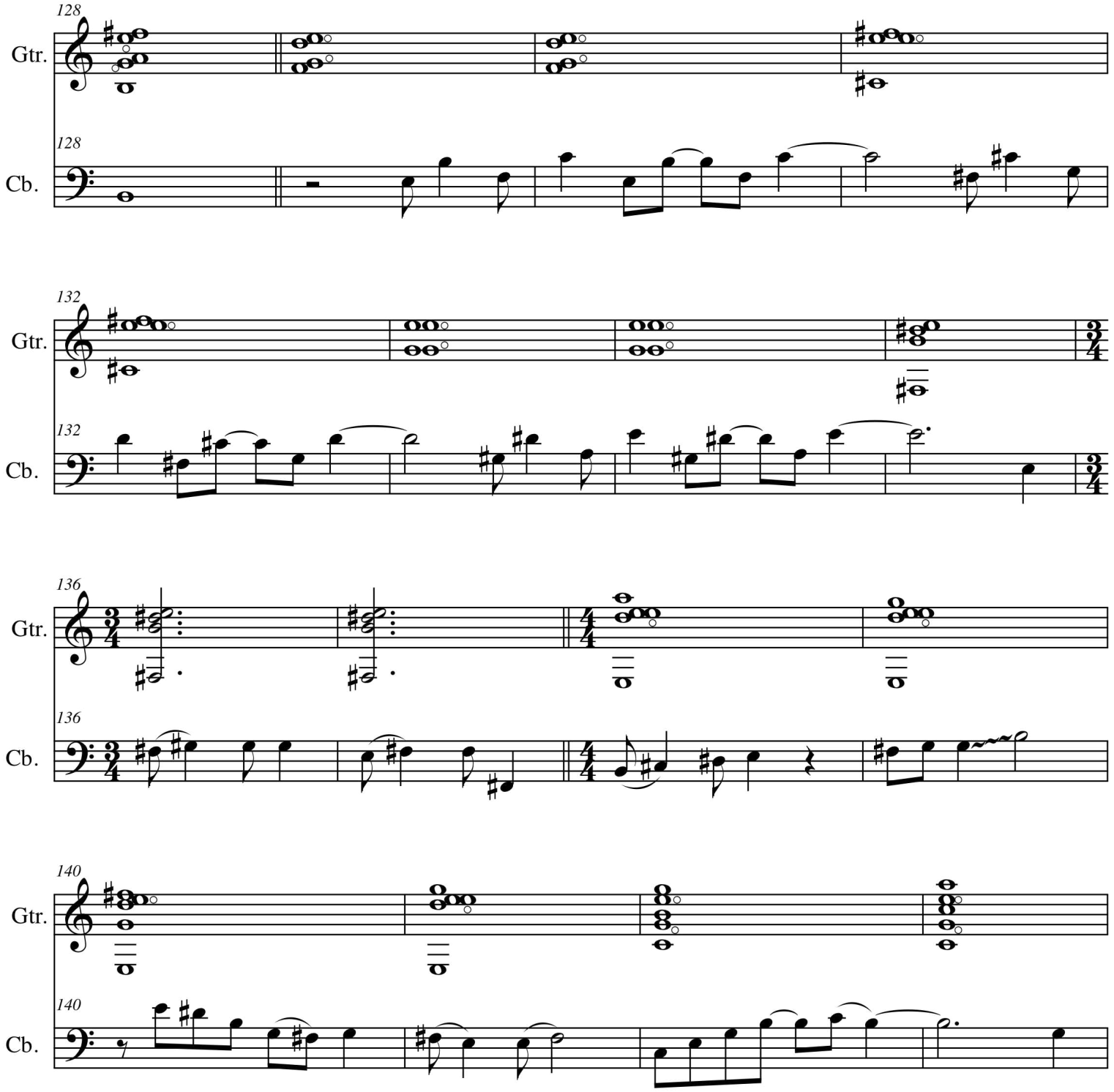

49
Gtr.
mf
Cb.
52
Gtr.
f
Cb.
56
Solo
Gtr.
Cb.
60
Gtr.
Cb.

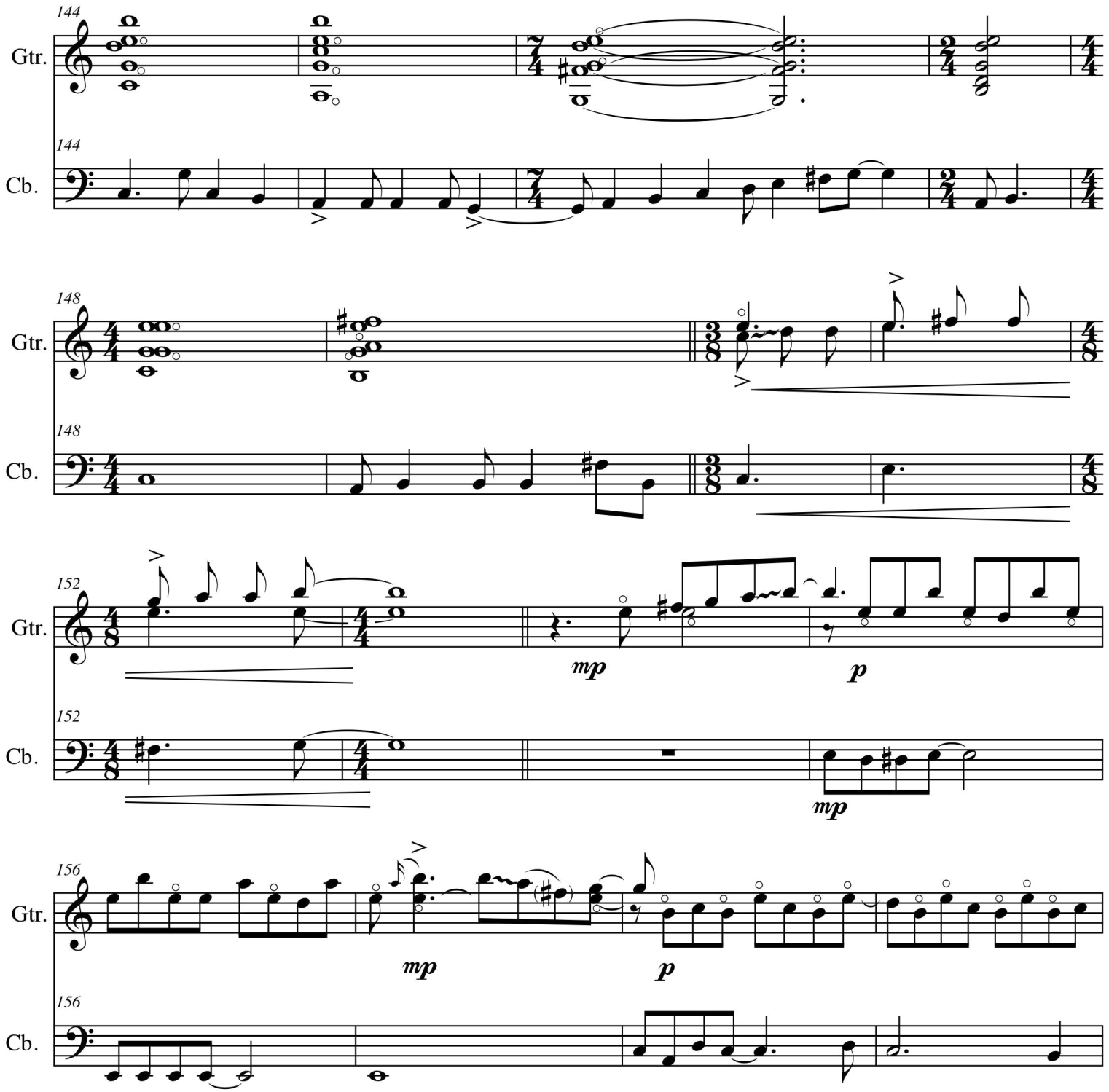

64
Gtr.
64
Cb.
68
Gtr.
68
Cb.
72
Gtr.
72
Cb.
76
Gtr.
76
Cb.

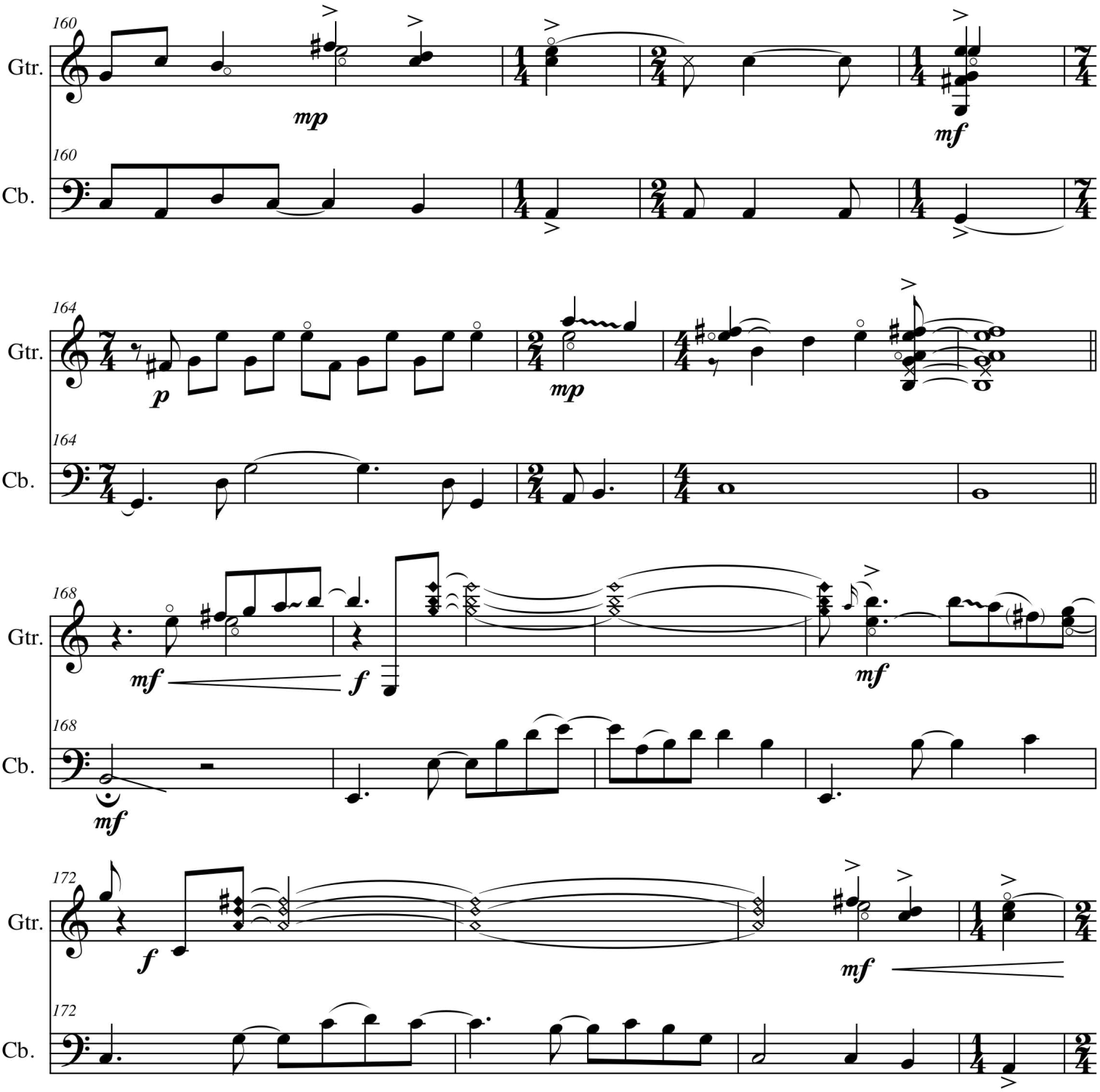

80
Gtr.
80
Cb.
84
Gtr.
84
Cb.
88
Gtr.
8va
88
Cb.
92
Gtr.
92
Cb.

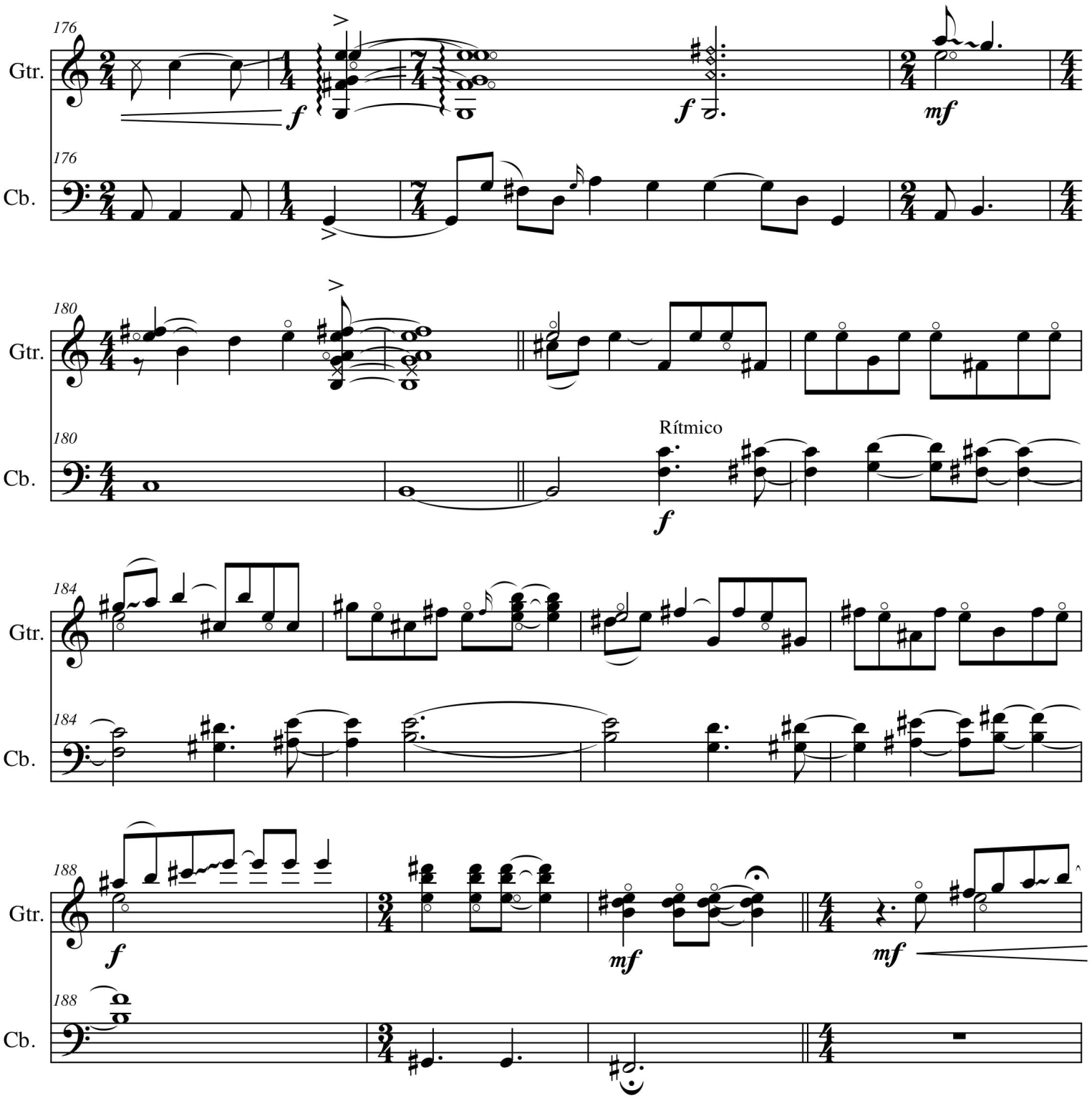

96
Gtr.
Cb.
100
104
Acompañamiento libre
p
Solo
108

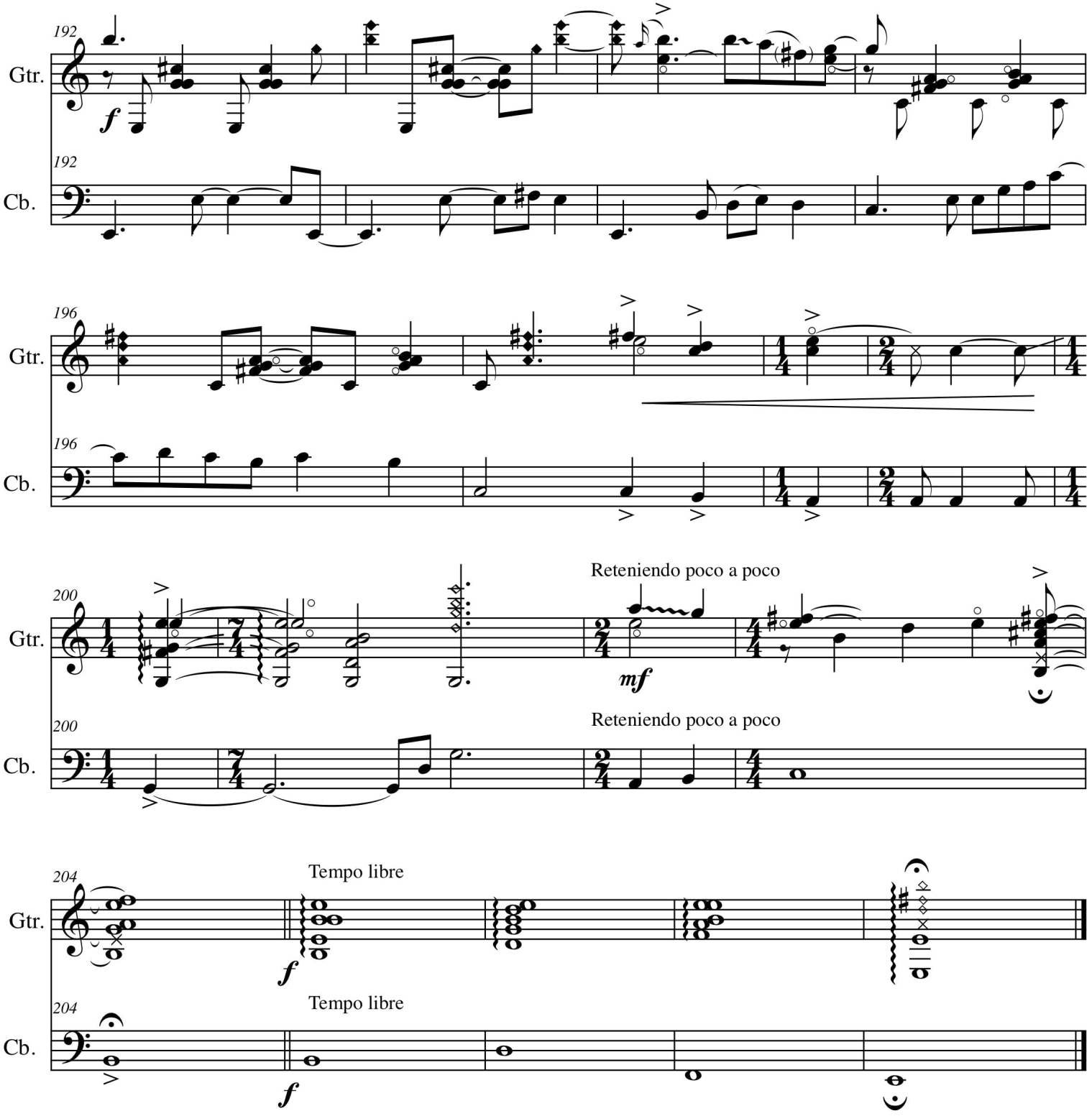

112
Gtr.
112
Cb.
116
Gtr.
116
Cb.
120
Gtr.
120
Cb.
124
Gtr.
124
Cb.


128
Gtr.
128
Cb.
132
Gtr.
132
Cb.
136
Gtr.
136
Cb.
140
Gtr.
140
Cb.


144
Gtr.
Cb.
148
Gtr.
Cb.
152
Gtr.
mp
p
Cb.
mp
156
Gtr.
mp
p
Cb.


160
Gtr.
mp
mf
160
Cb.
164
Gtr.
p
mp
164
Cb.
168
Gtr.
mf
f
mf
168
Cb.
mf
172
Gtr.
f
mf
172
Cb.


176
Gtr.
Cb.
f
mf
180
Rítmico
184
188

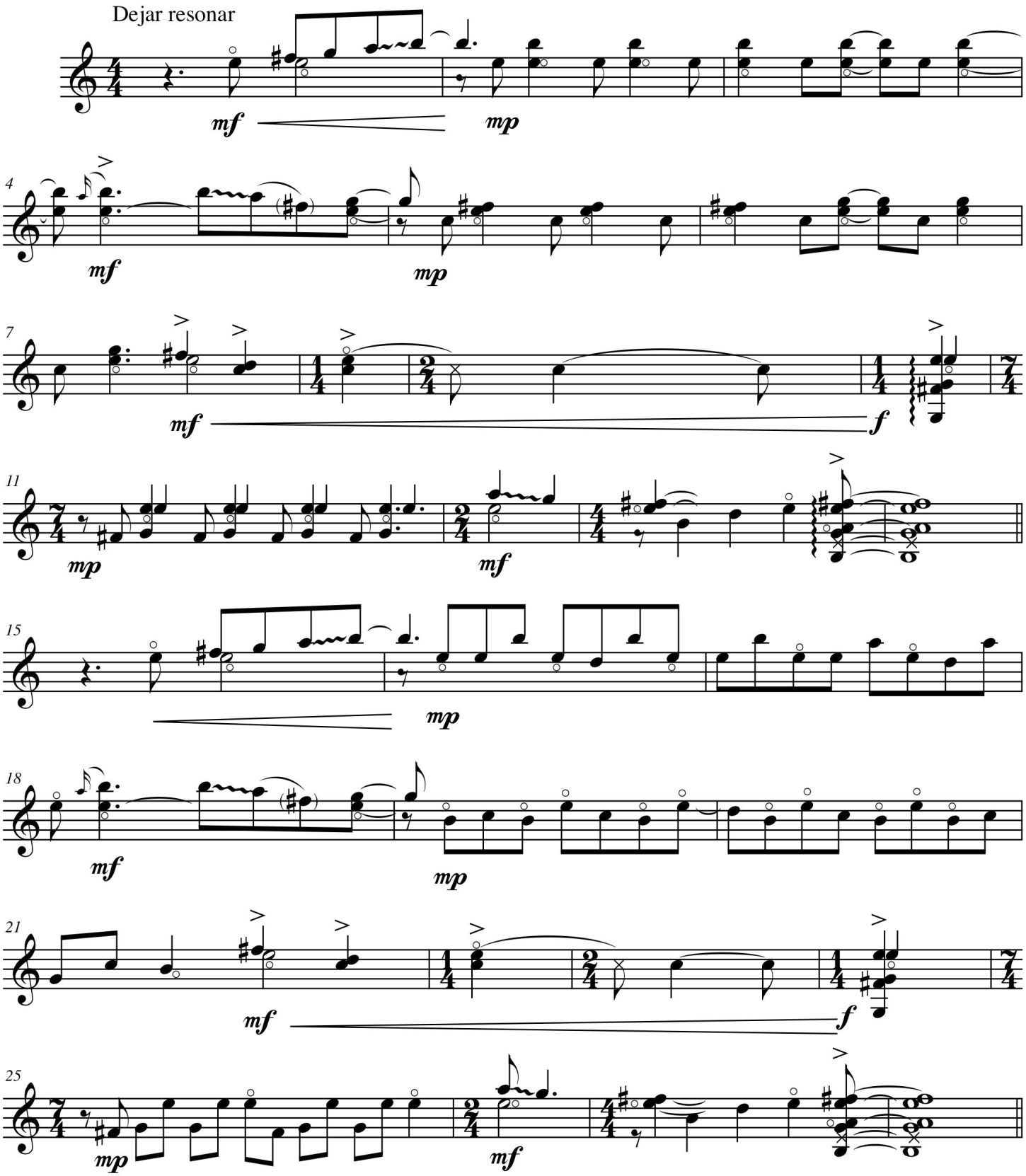

192
Gtr.
f
192
Cb.
196
Gtr.
196
Cb.
200
Gtr.
Reteniendo poco a poco
mf
200
Cb.
Reteniendo poco a poco
204
Gtr.
Tempo libre
f
204
Cb.
Tempo libre
f

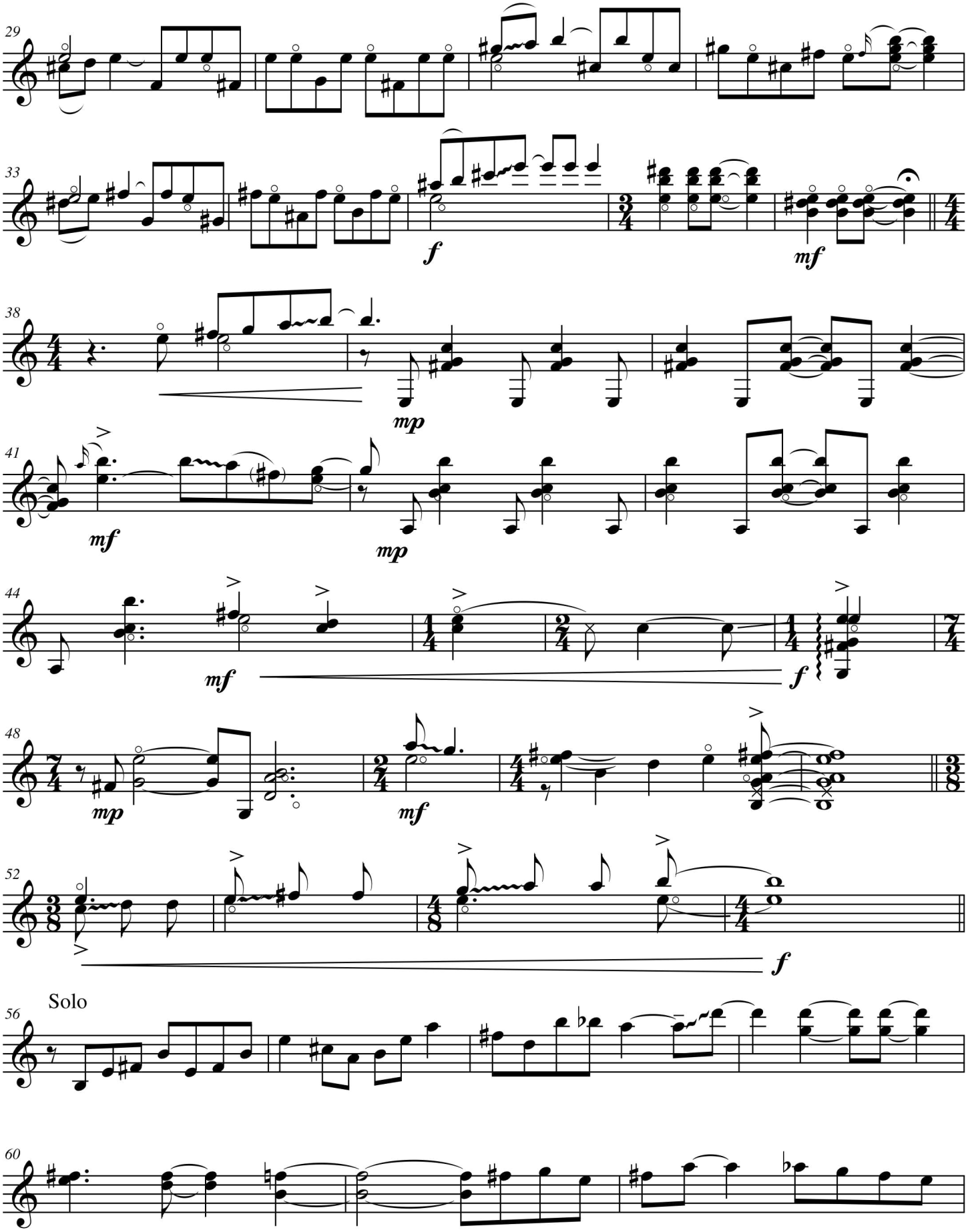
Guitarra

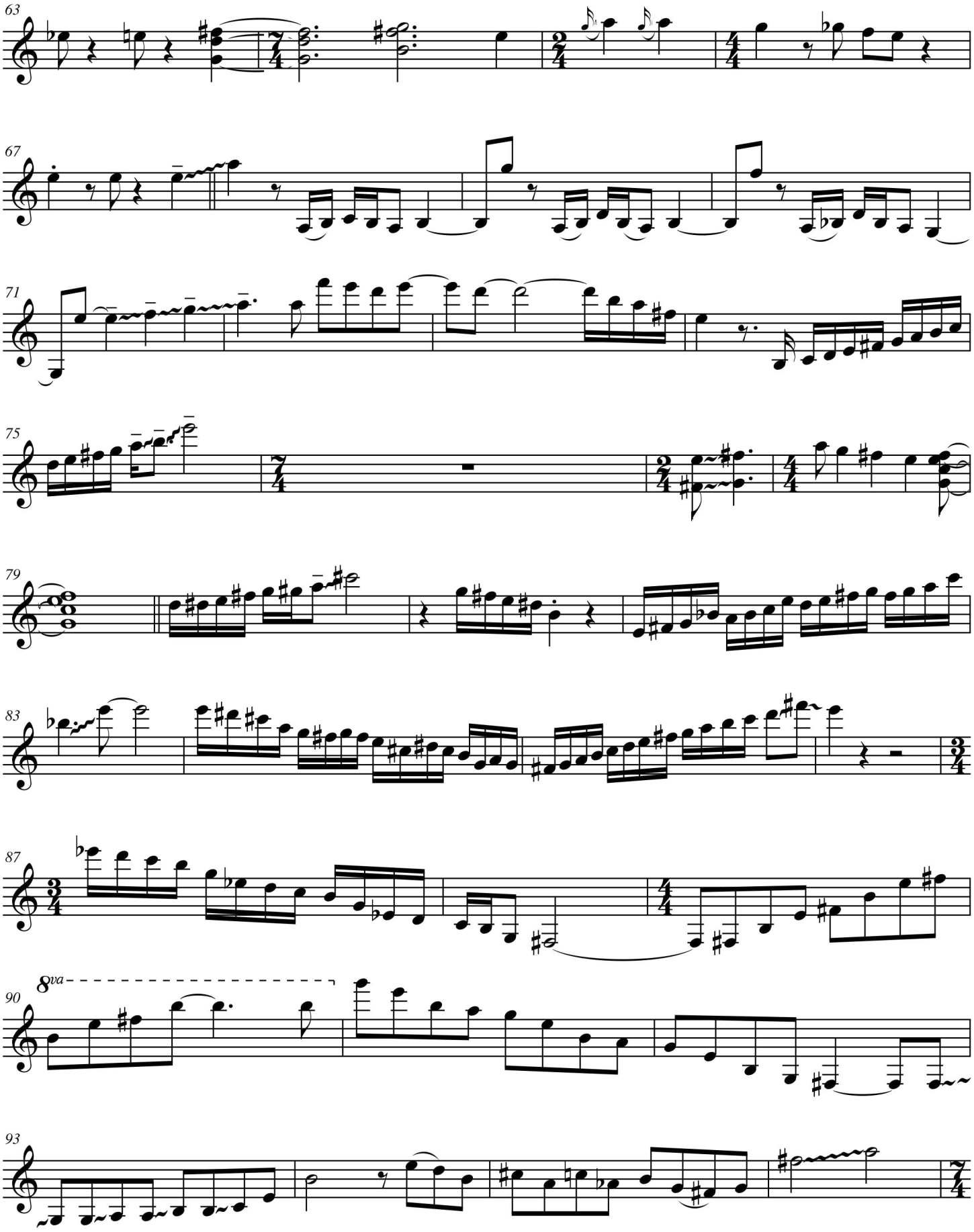
Ejercicio # 1

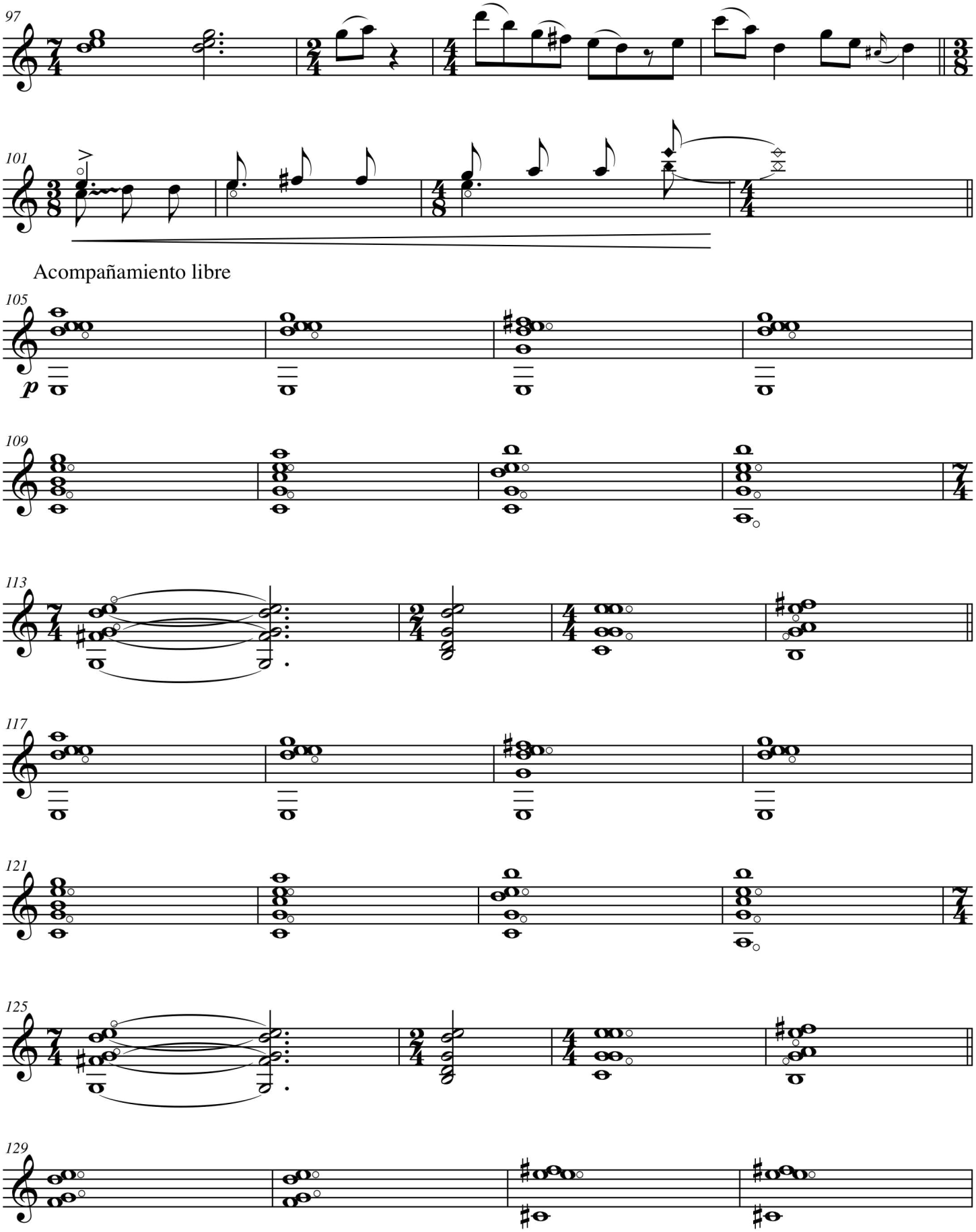
Luis Alejandro Silva

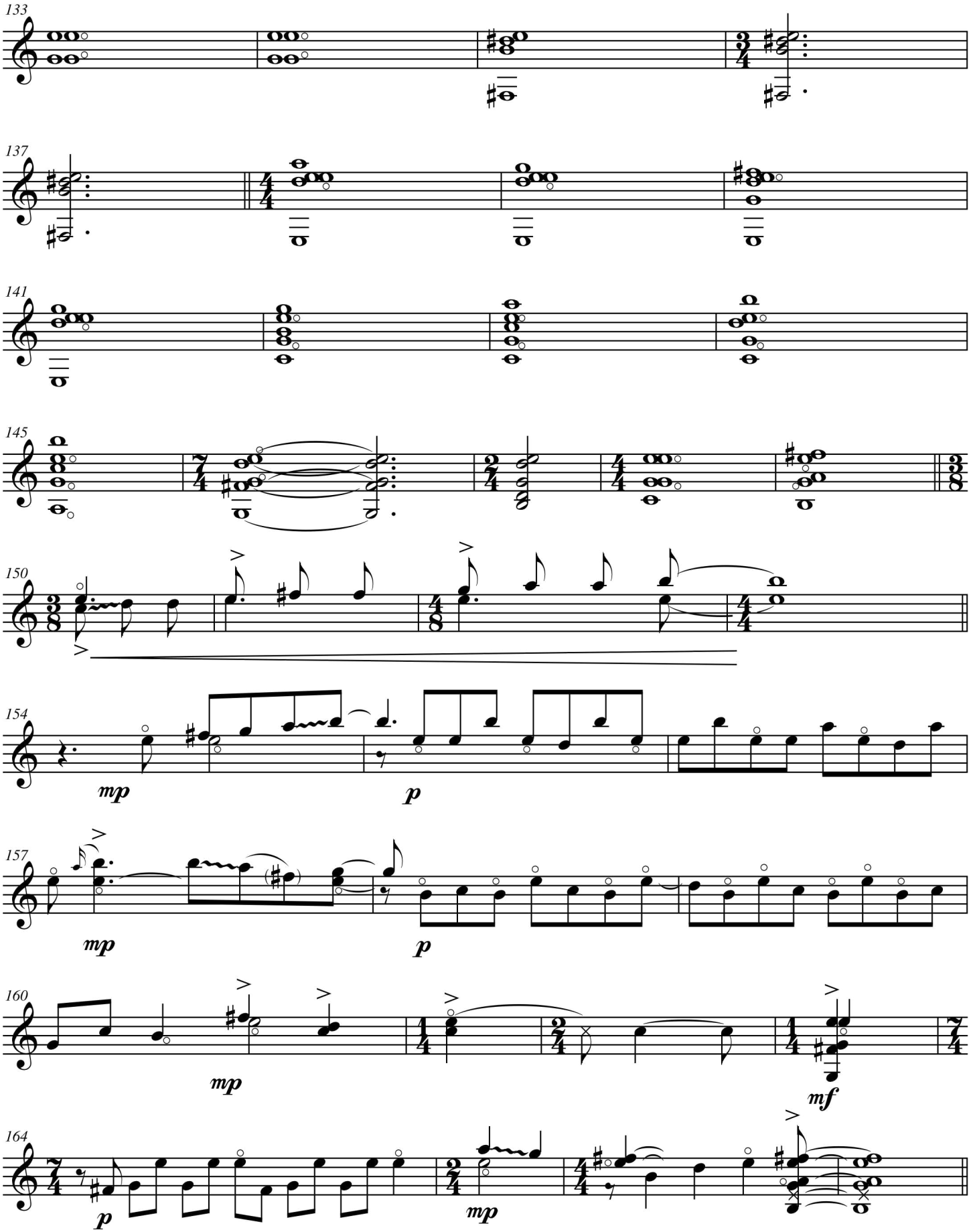
Allegro (♩ = 130) **aprox**

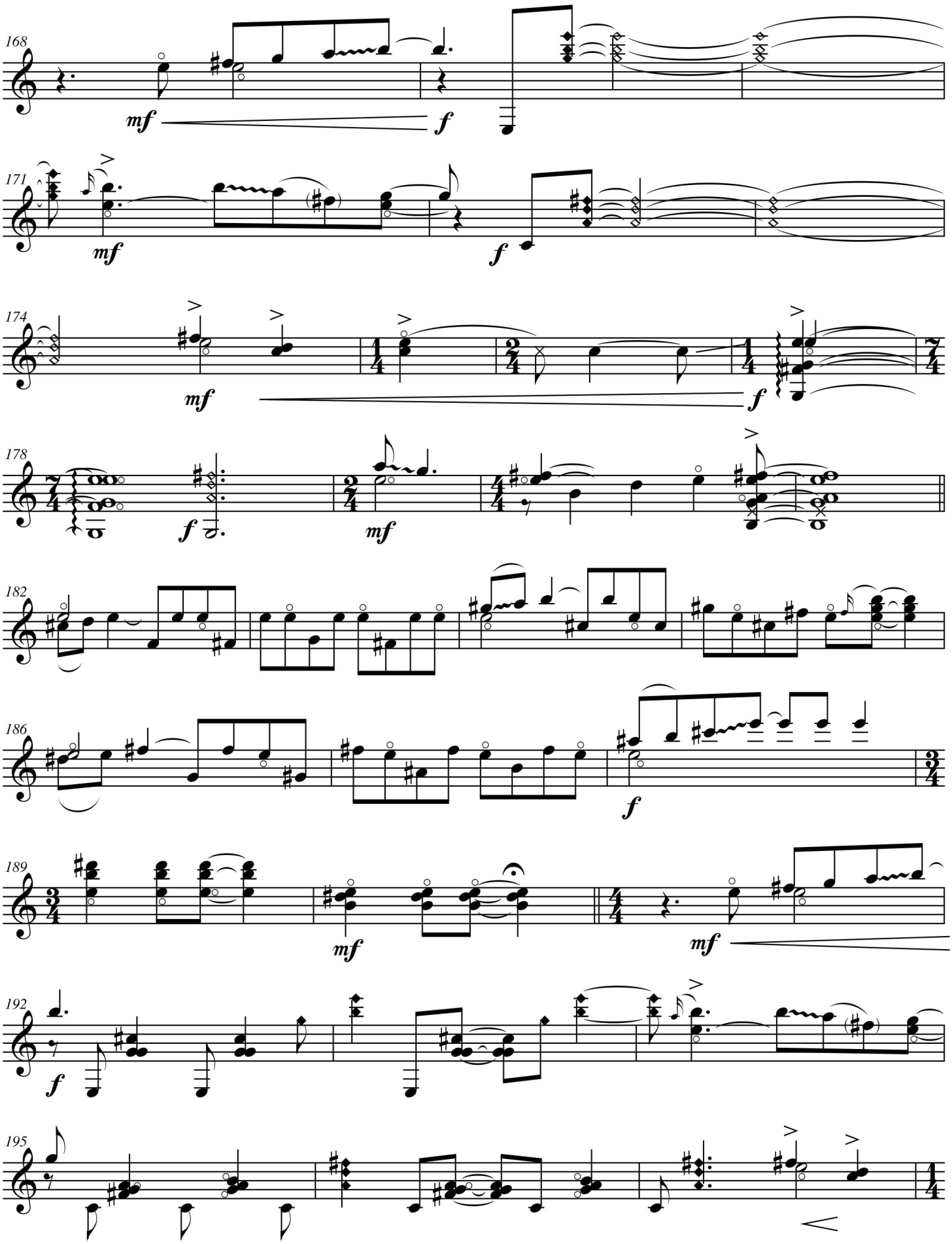


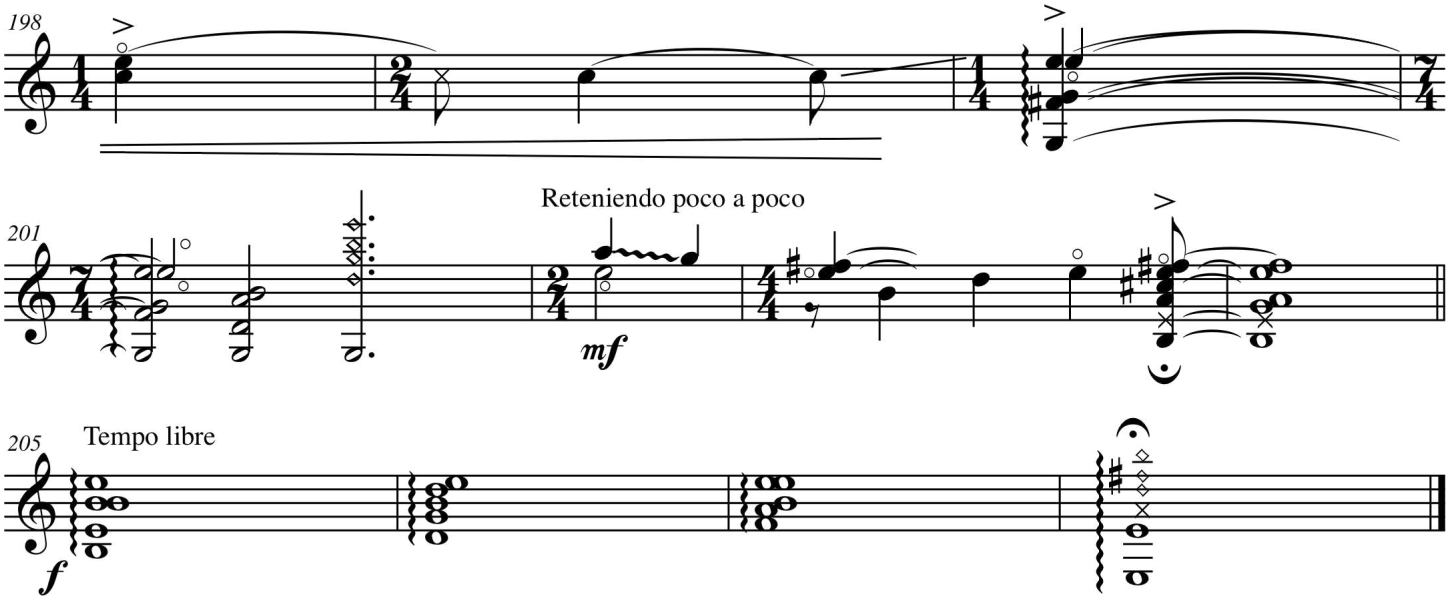

29
33
f
mf
38
mp
41
mf
mp
44
mf
f
48
mp
mf
52
f
Solo
56
60


63
67
71
75
79
83
87
90
8va
93


97
101
Acompañamiento libre
105
p
109
113
117
121
125
129


133
137
141
145
150
154
mp
p
157
mp
p
160
mp
mf
164
p
mp

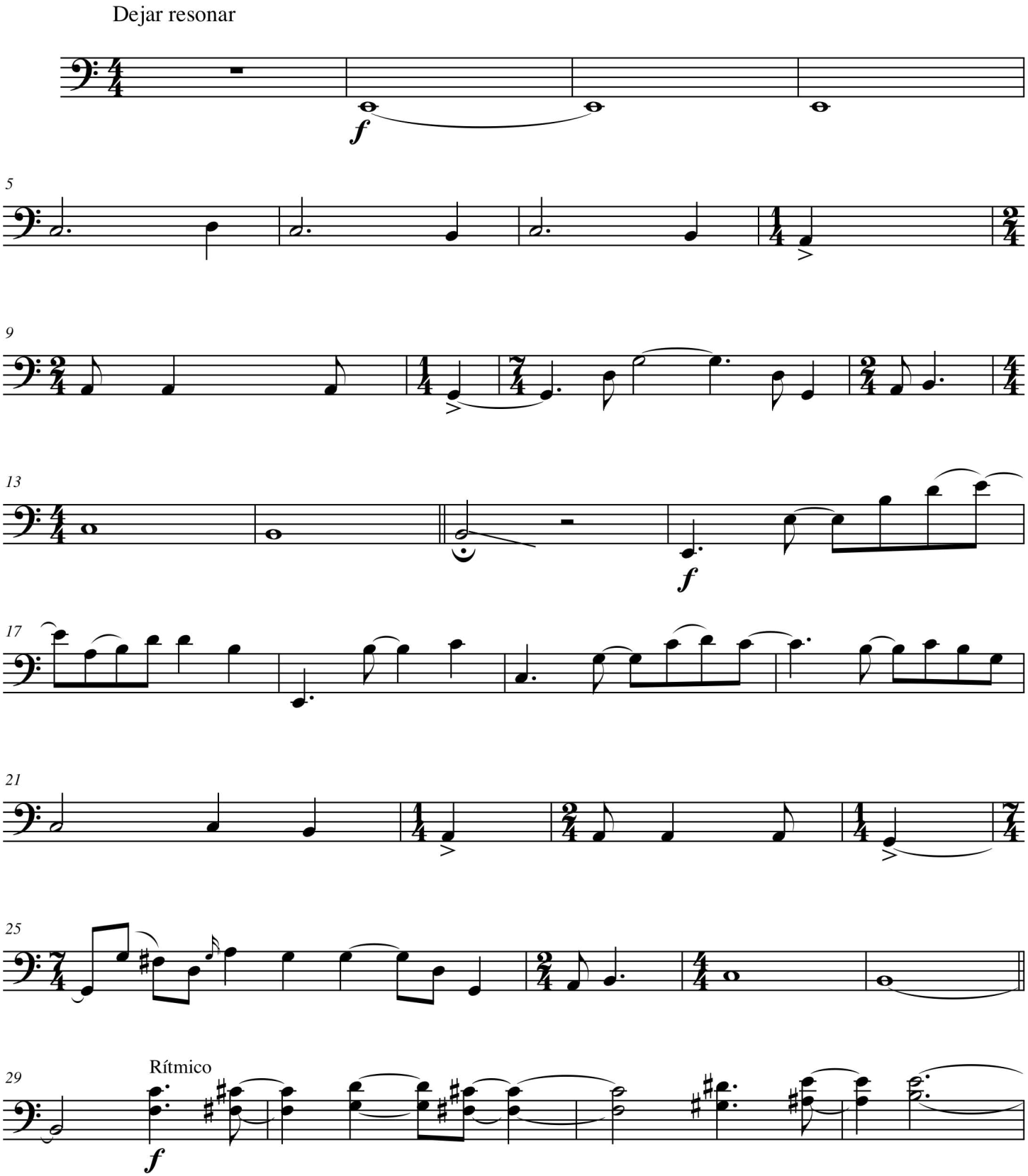

168
mf
f
171
mf
f
174
mf
f
178
f
mf
182
186
f
189
mf
mf
192
f
195

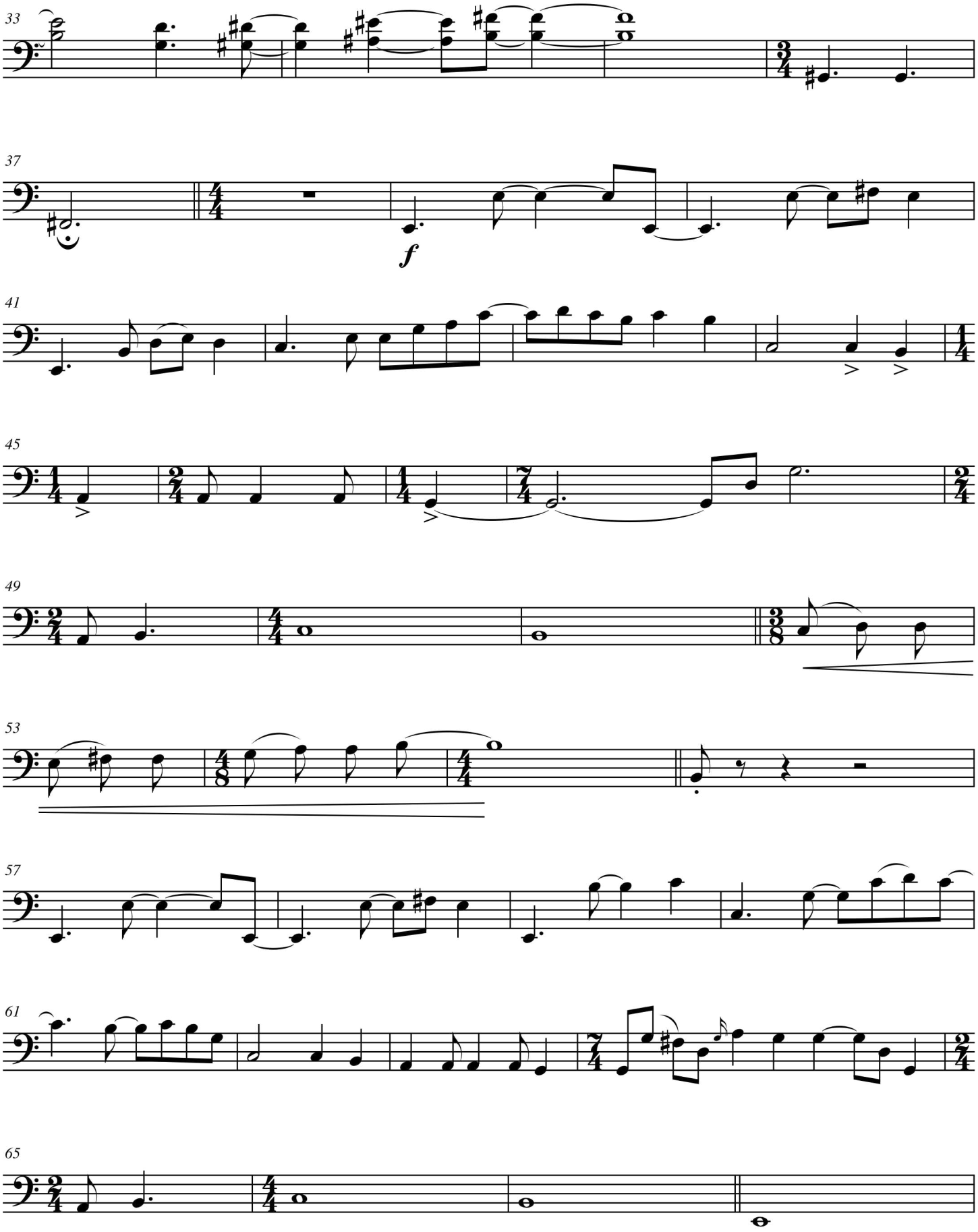

198
201
Reteniendo poco a poco
mf
205
Tempo libre
f

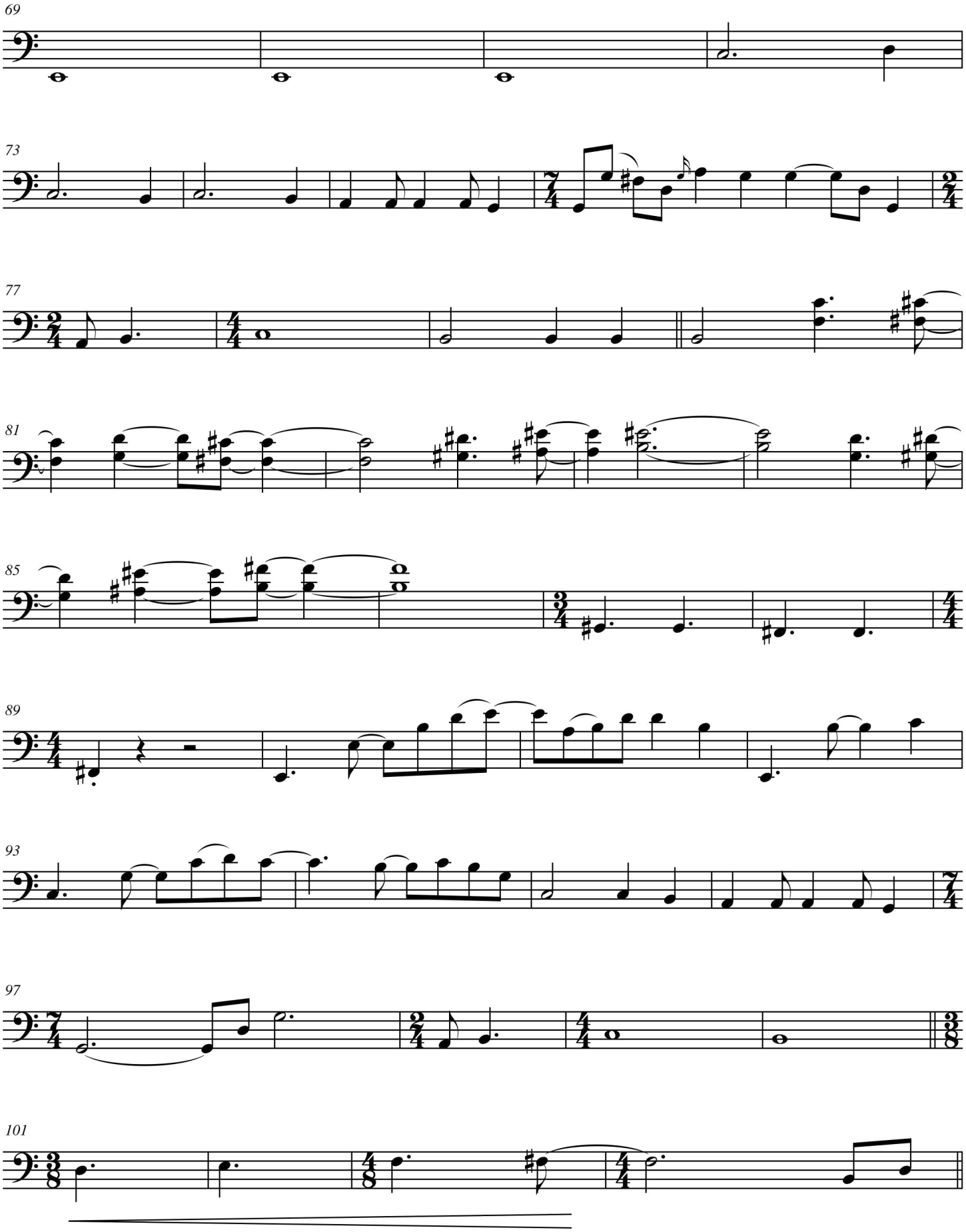
Contrabajo

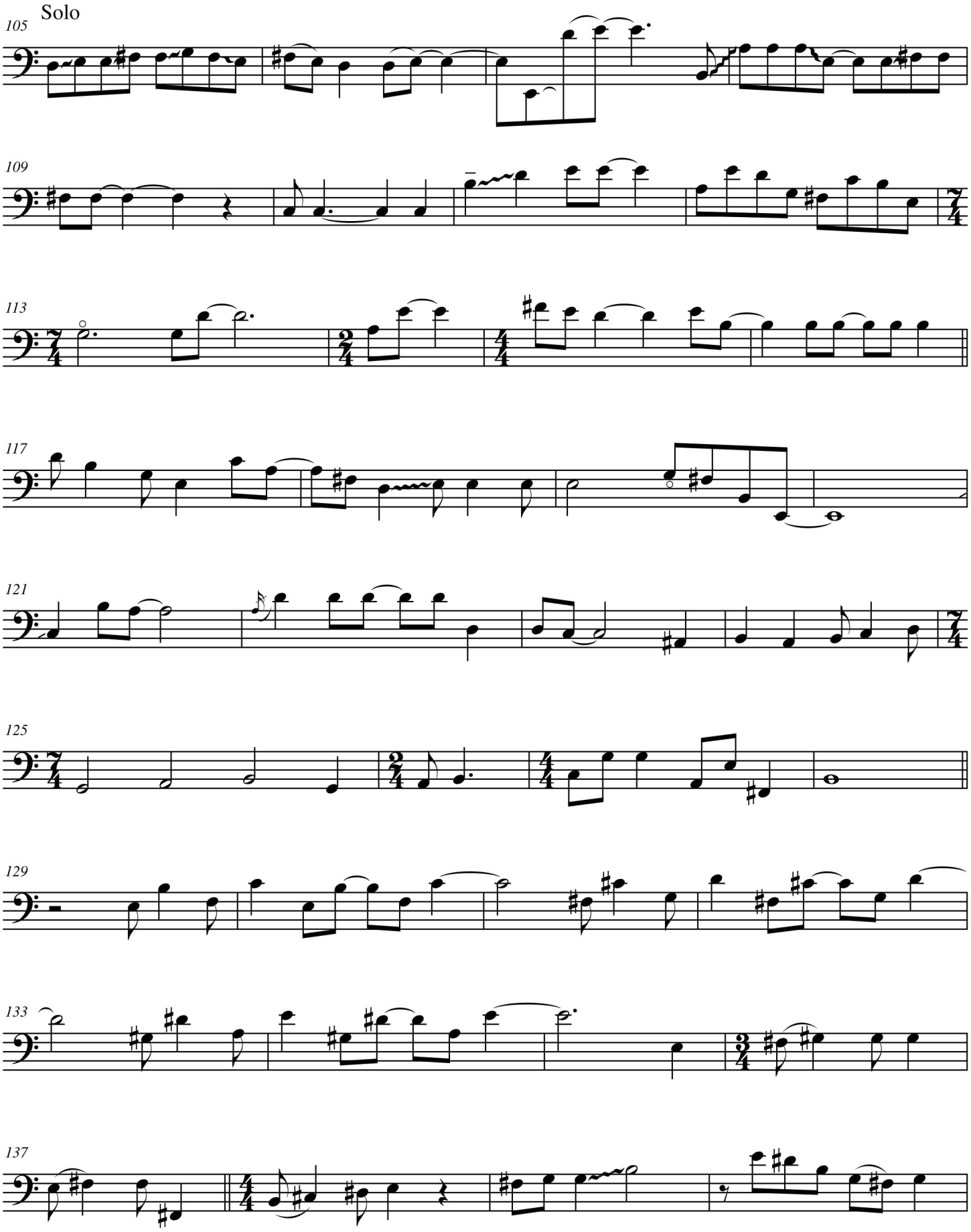
Ejercicio # 1

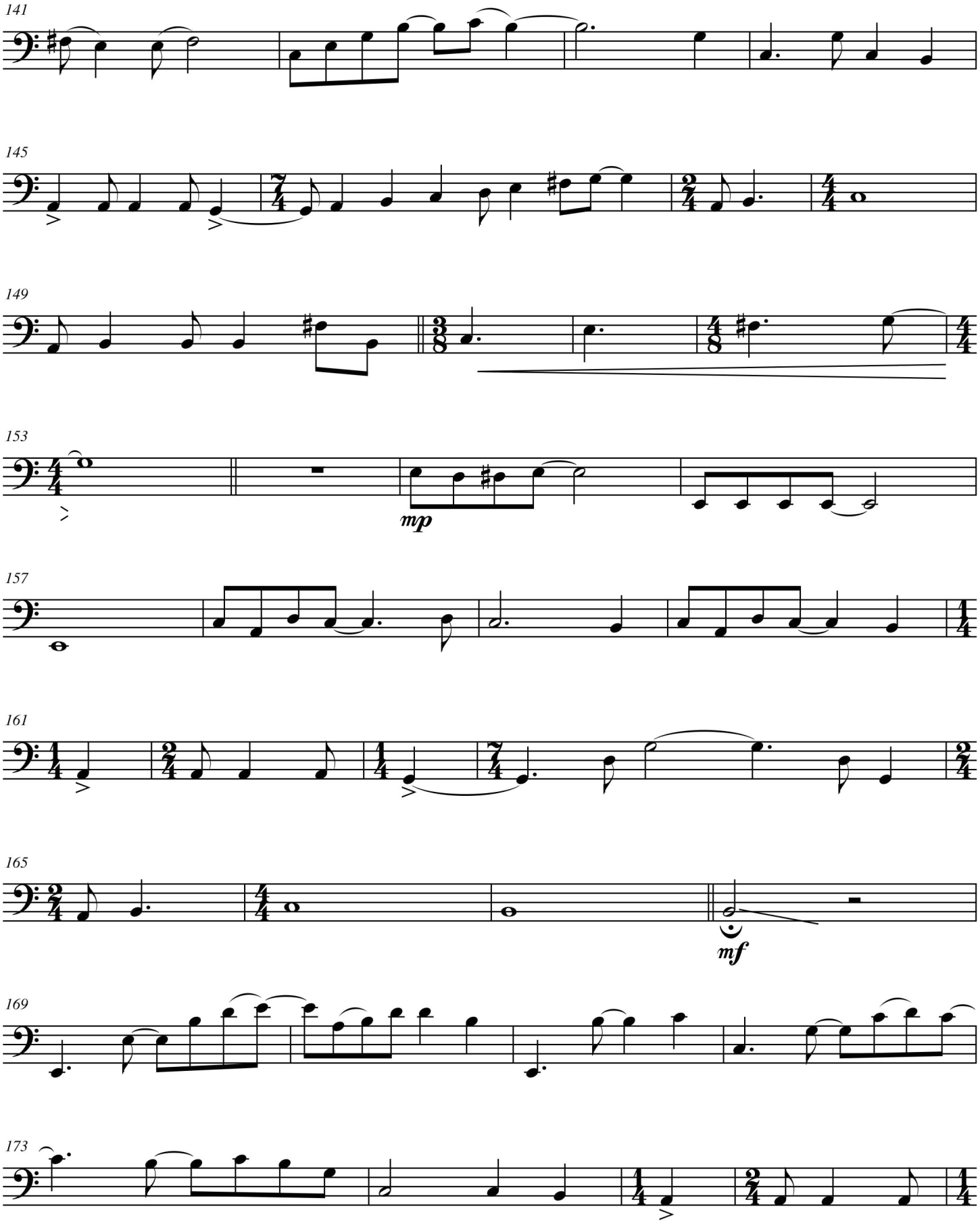
Luis Alejandro Silva

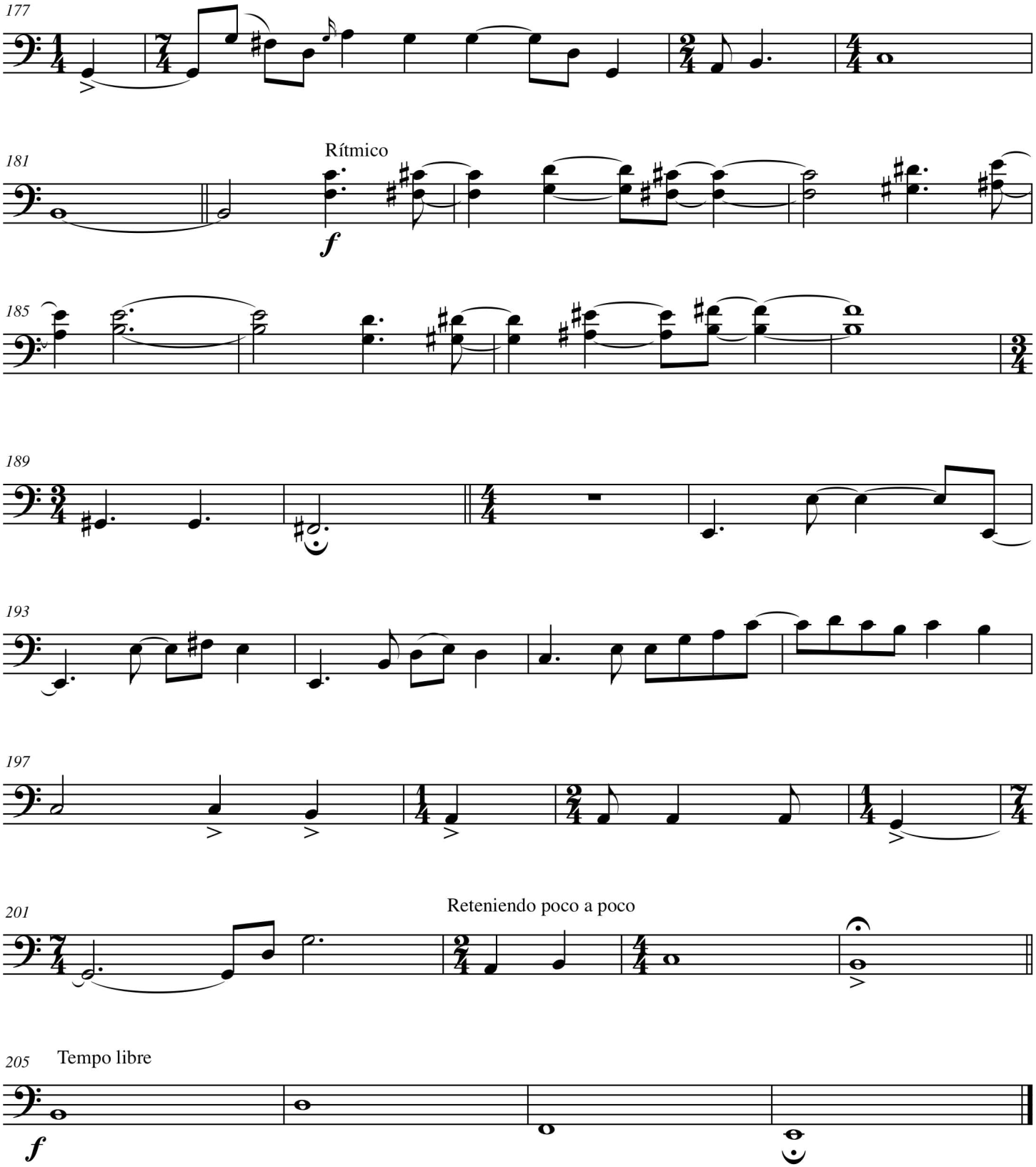



33
37
f
41
45
49
53
57
61
65


69
73
77
81
85
89
93
97
101


Solo
105
109
113
117
121
125
129
133
137


141
145
149
153
mp
157
161
165
mf
169
173


177
181
Rítmico
f
185
189
193
197
201
Reteniendo poco a poco
205
Tempo libre
f

Score

Donde quiera que estés

Luis Alejandro Silva

Andante (♩ = 108) **aprox**

Dejar resonar

Guitarra Eléctrica

Contrabajo

p

p

4

Gtr.

Cb.

7

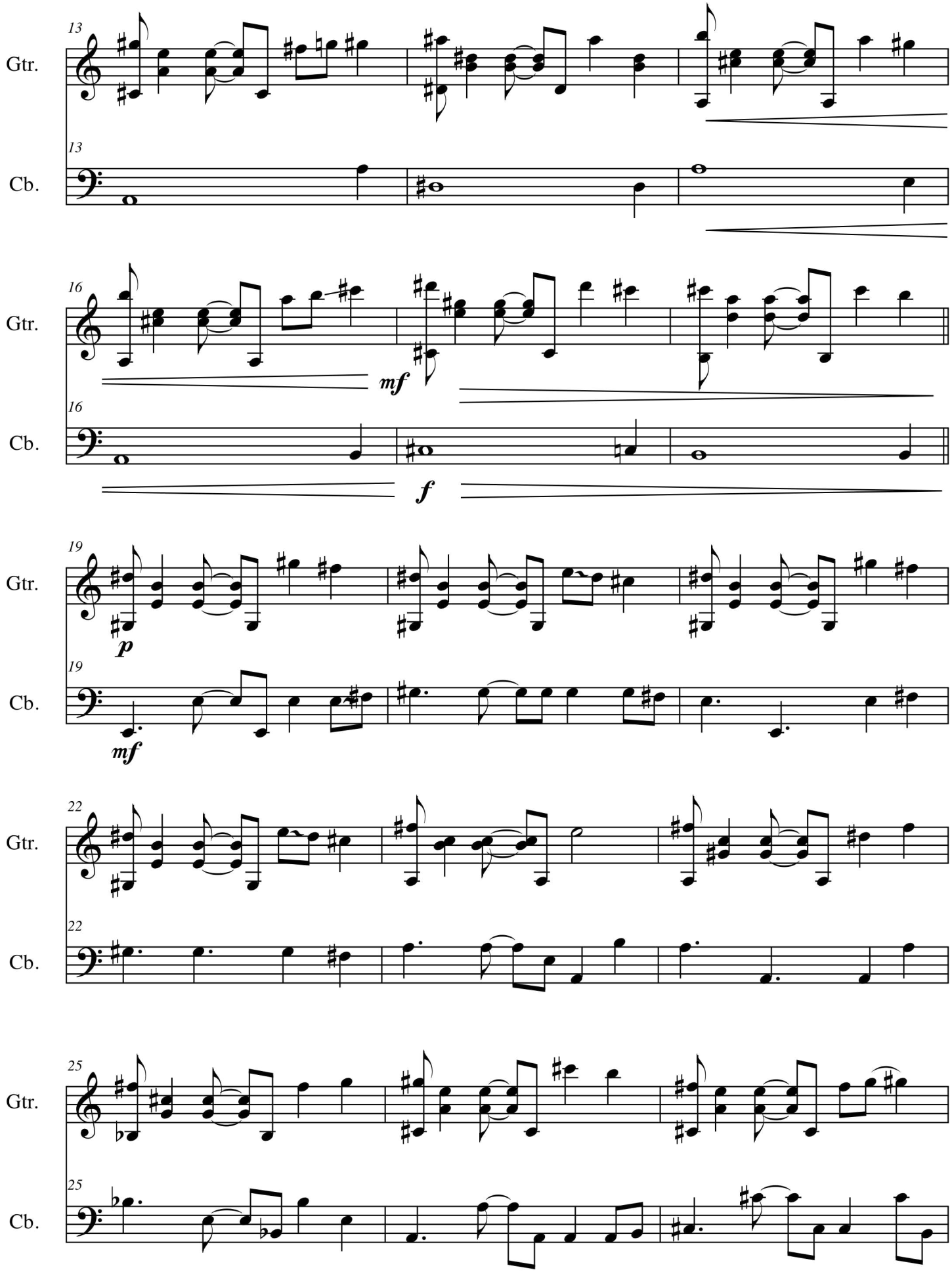
Gtr.

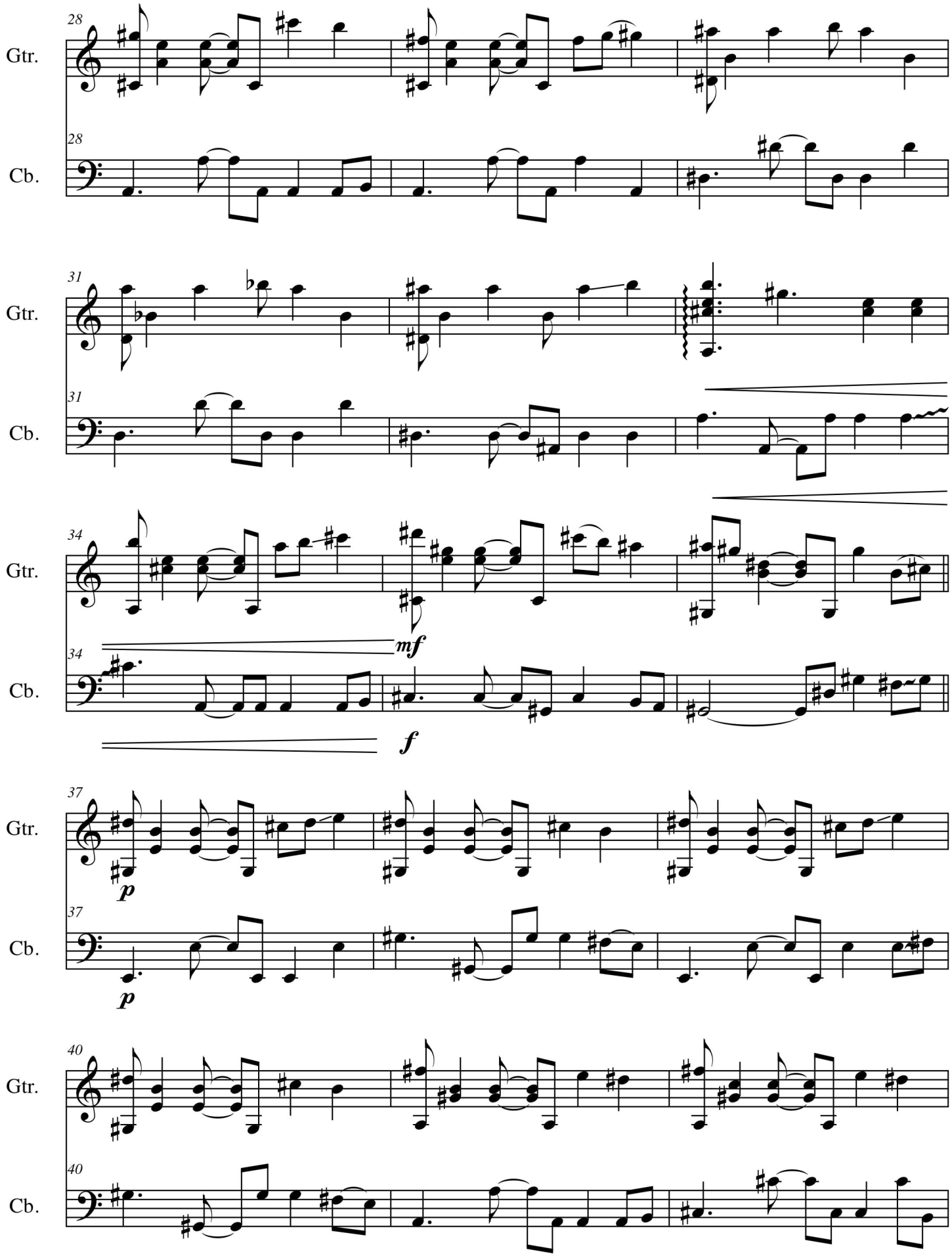
Cb.

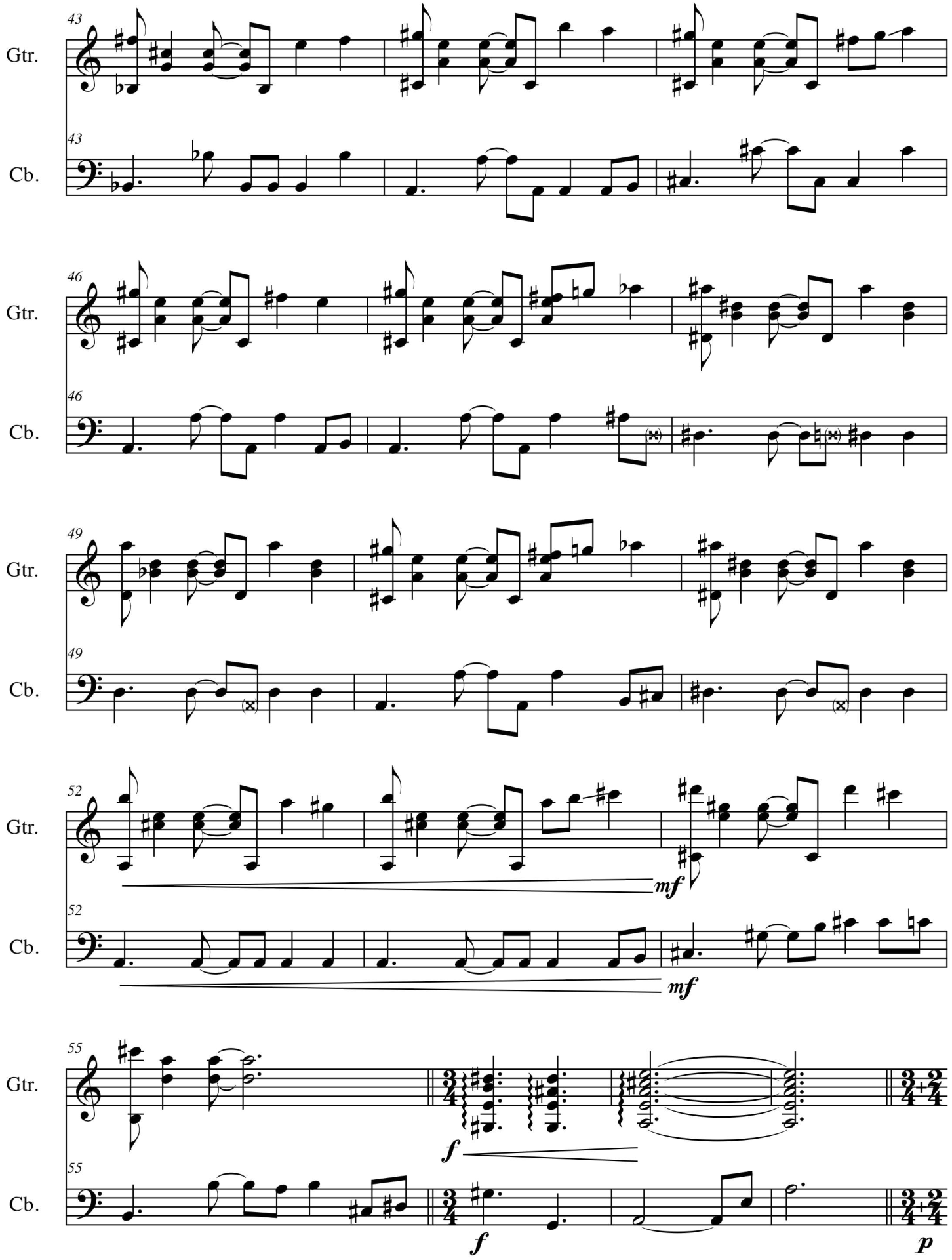
10

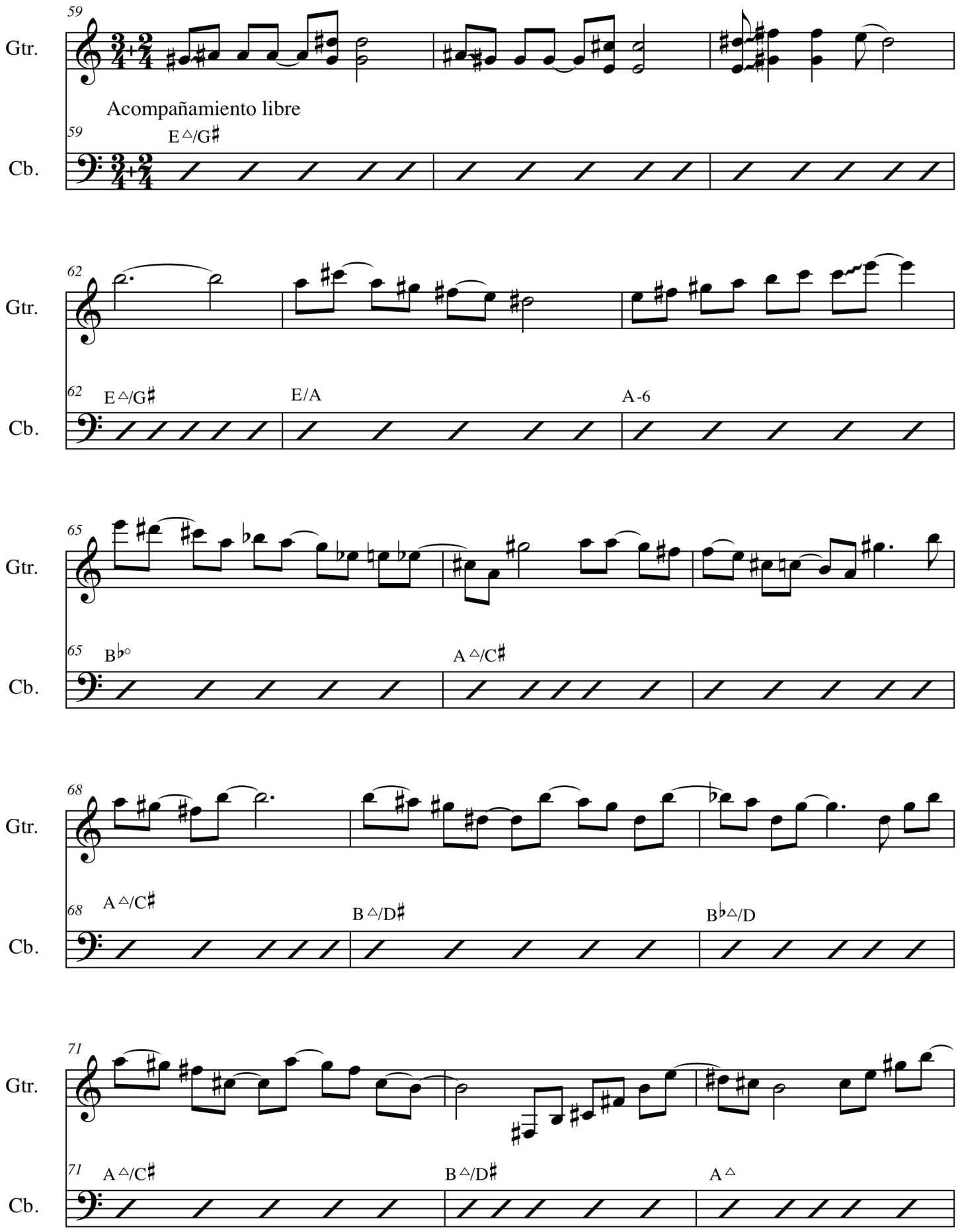
Gtr.

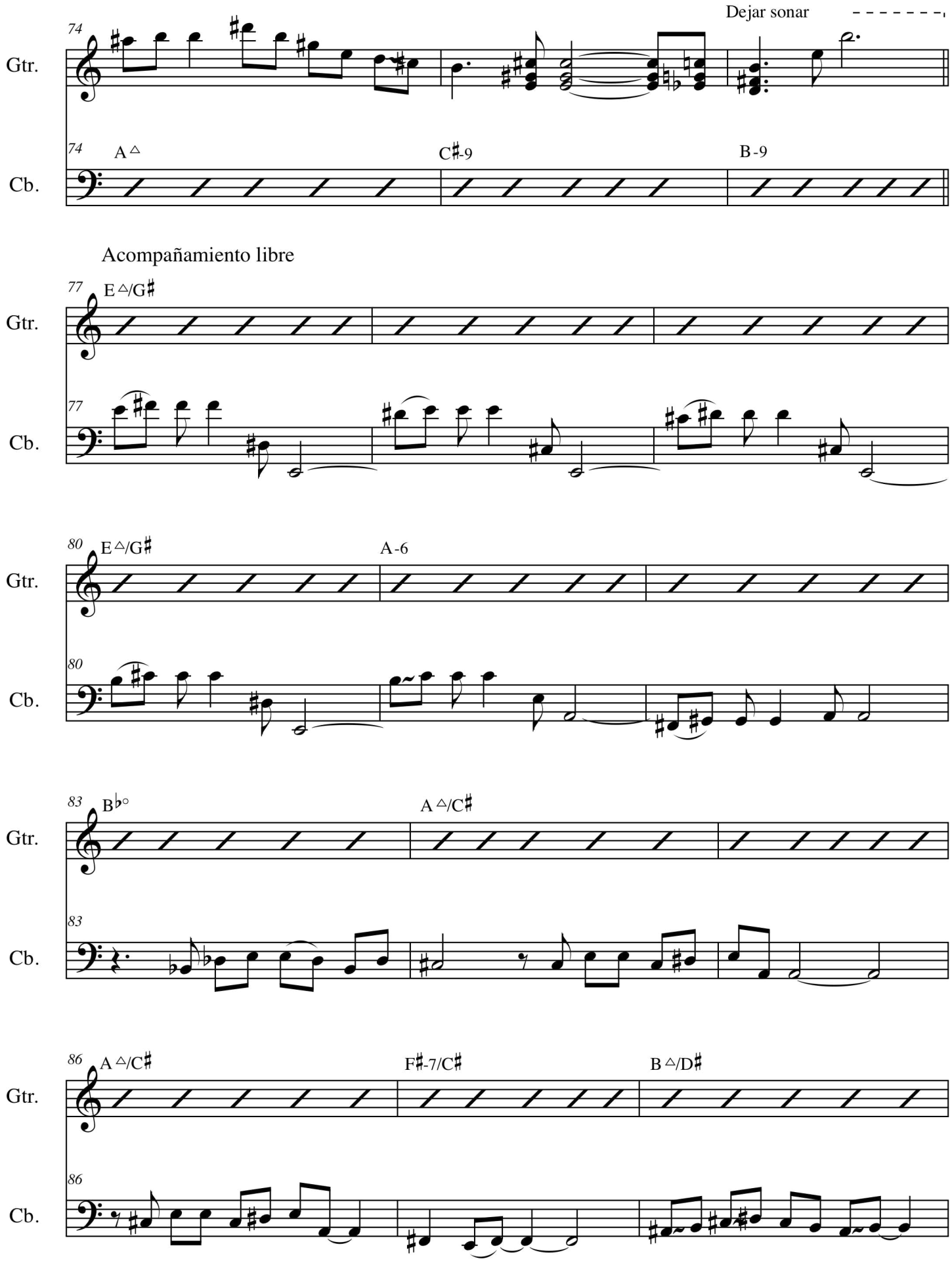
Cb.

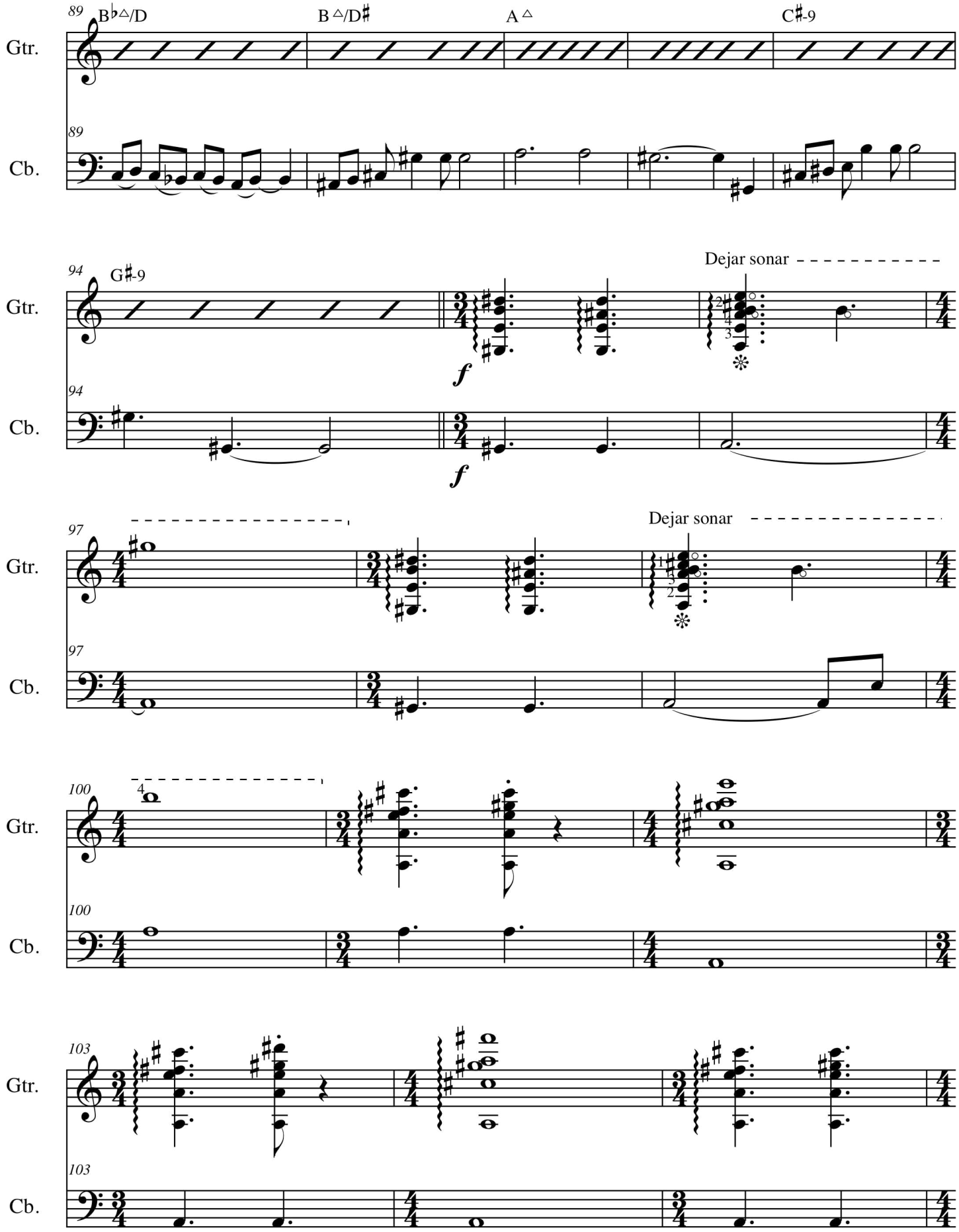

Gtr.
Cb.
13
16
mf
f
19
p
mf
22
25

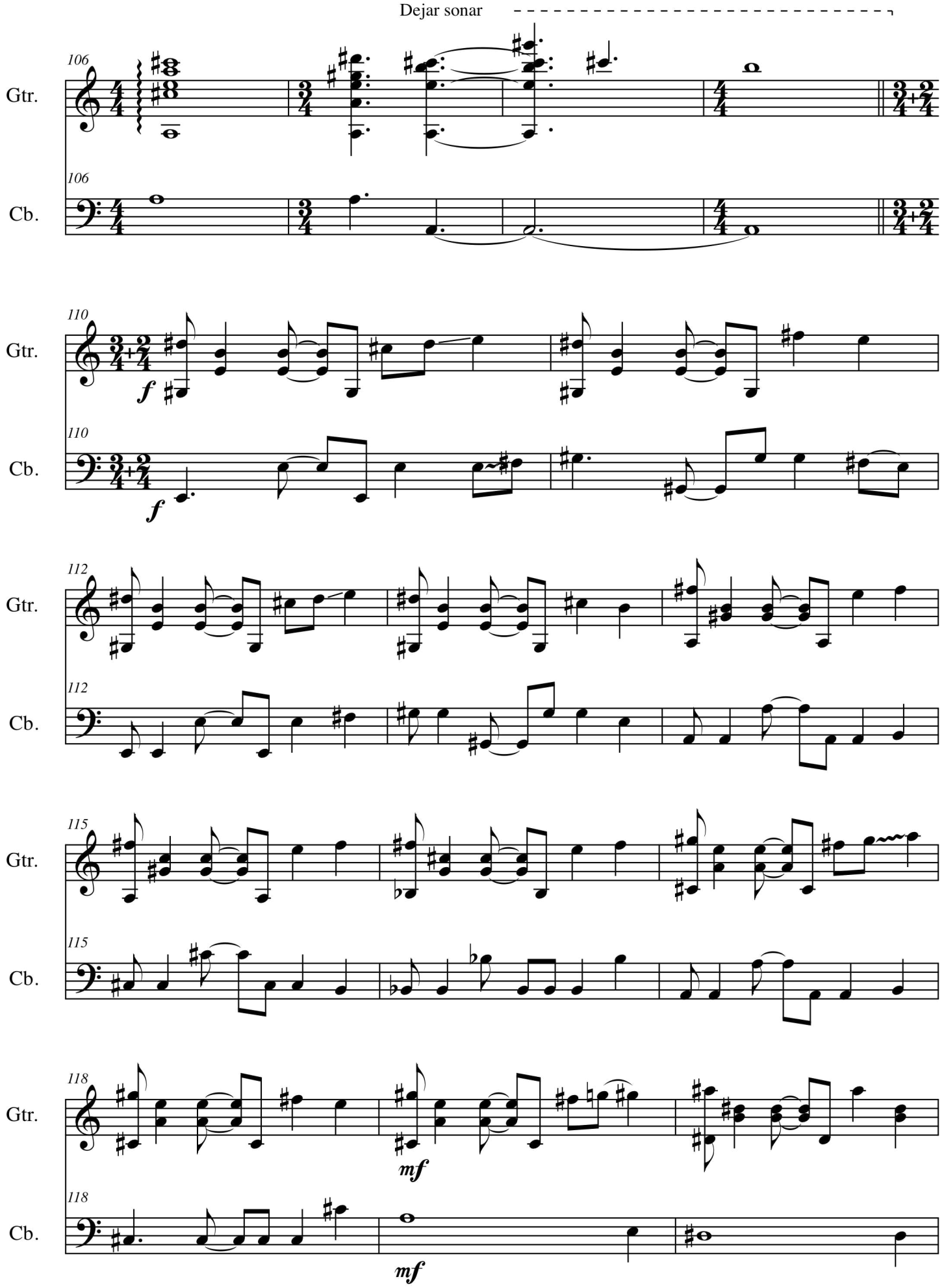

28
Gtr.
28
Cb.
31
Gtr.
31
Cb.
34
Gtr.
mf
34
Cb.
f
37
Gtr.
p
37
Cb.
p
40
Gtr.
40
Cb.

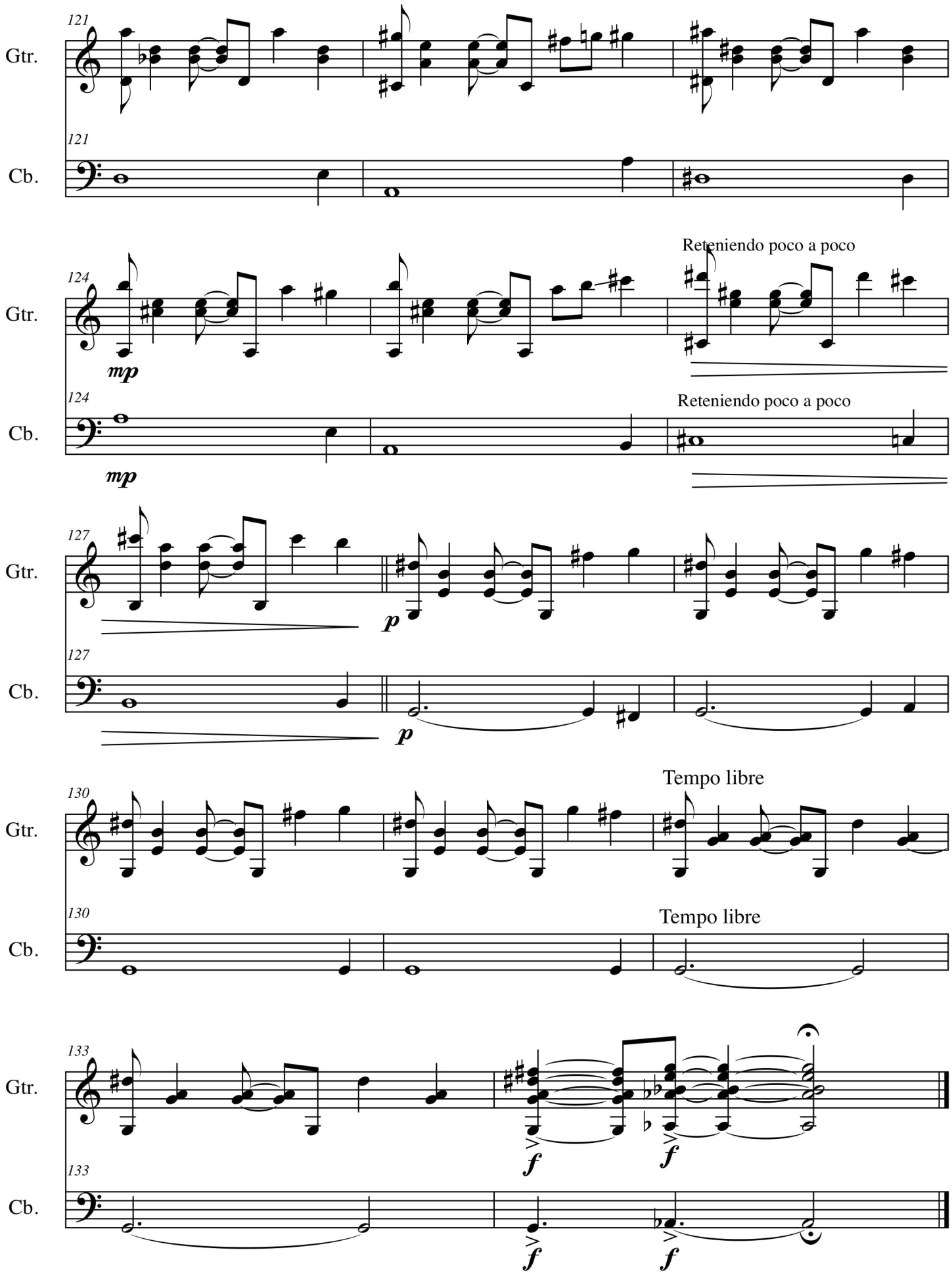

43
Gtr.
Cb.
46
Gtr.
Cb.
49
Gtr.
Cb.
52
Gtr.
mf
Cb.
mf
55
Gtr.
f
Cb.
f
p


59
Gtr.
Acompañamiento libre
59
E△/G♯
Cb.
62
Gtr.
62
E△/G♯
E/A
A-6
Cb.
65
Gtr.
65
B♭○
A△/C♯
Cb.
68
Gtr.
68
A△/C♯
B△/D♯
B♭△/D
Cb.
71
Gtr.
71
A△/C♯
B△/D♯
A△
Cb.


Dejar sonar
Gtr.
Cb.
74
A△
C♯-9
B-9
Acompañamiento libre
77
E△/G♯
80
A-6
83
B♭°
A△/C♯
86
F♯-7/C♯
B△/D♯


89
B♭△/D
B △/D♯
A △
C♯-9
Gtr.
Cb.
94
G♯-9
Dejar sonar
f
97
Dejar sonar
100
4
103


Dejar sonar
106
Gtr.
Cb.
110
f
112
115
118
mf


121
Gtr.
121
Cb.
124
Gtr.
mp
Reteniendo poco a poco
124
Cb.
mp
Reteniendo poco a poco
127
Gtr.
p
127
Cb.
p
130
Gtr.
Tempo libre
130
Cb.
Tempo libre
133
Gtr.
f
f
133
Cb.
f
f

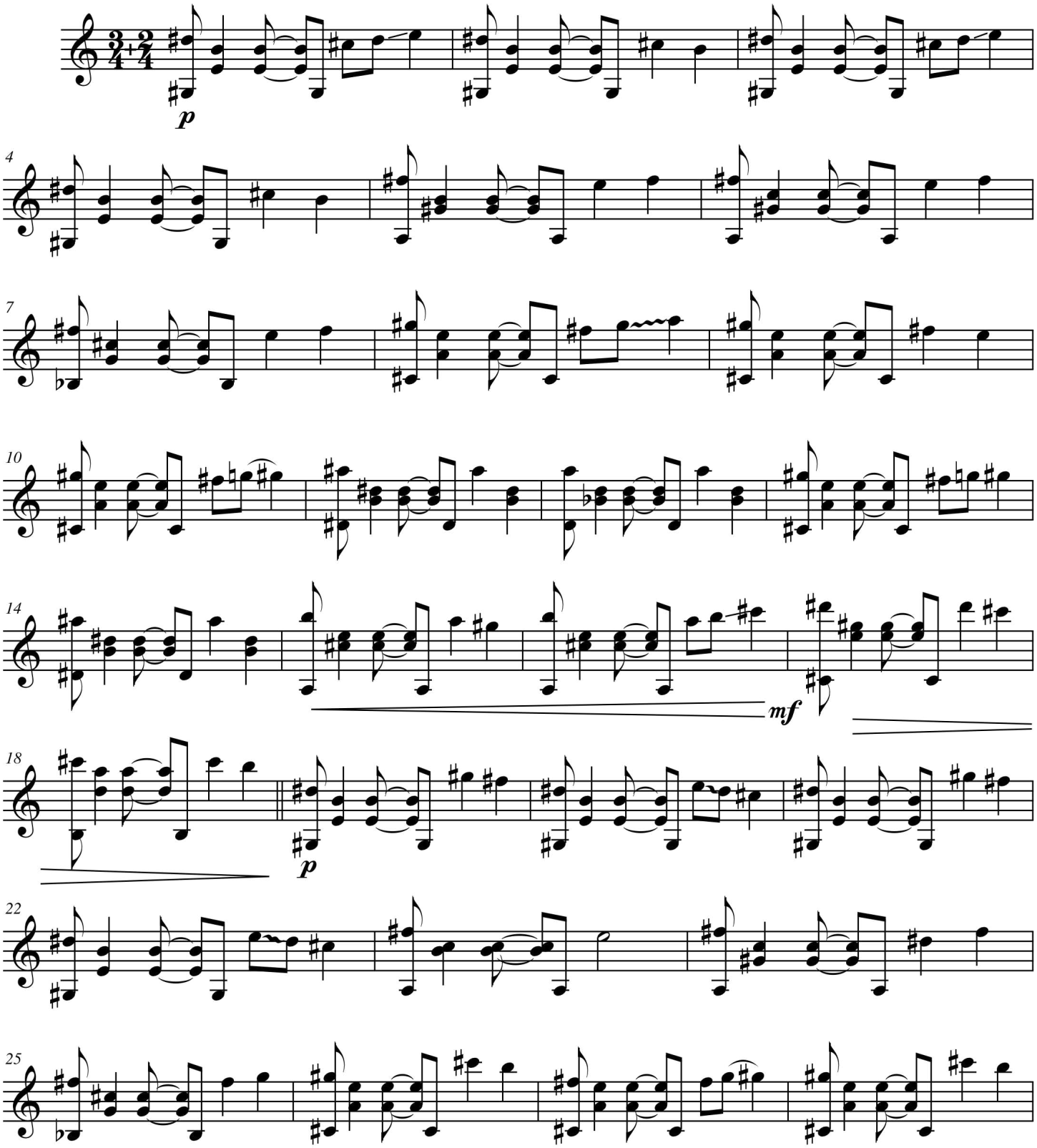
Guitarra

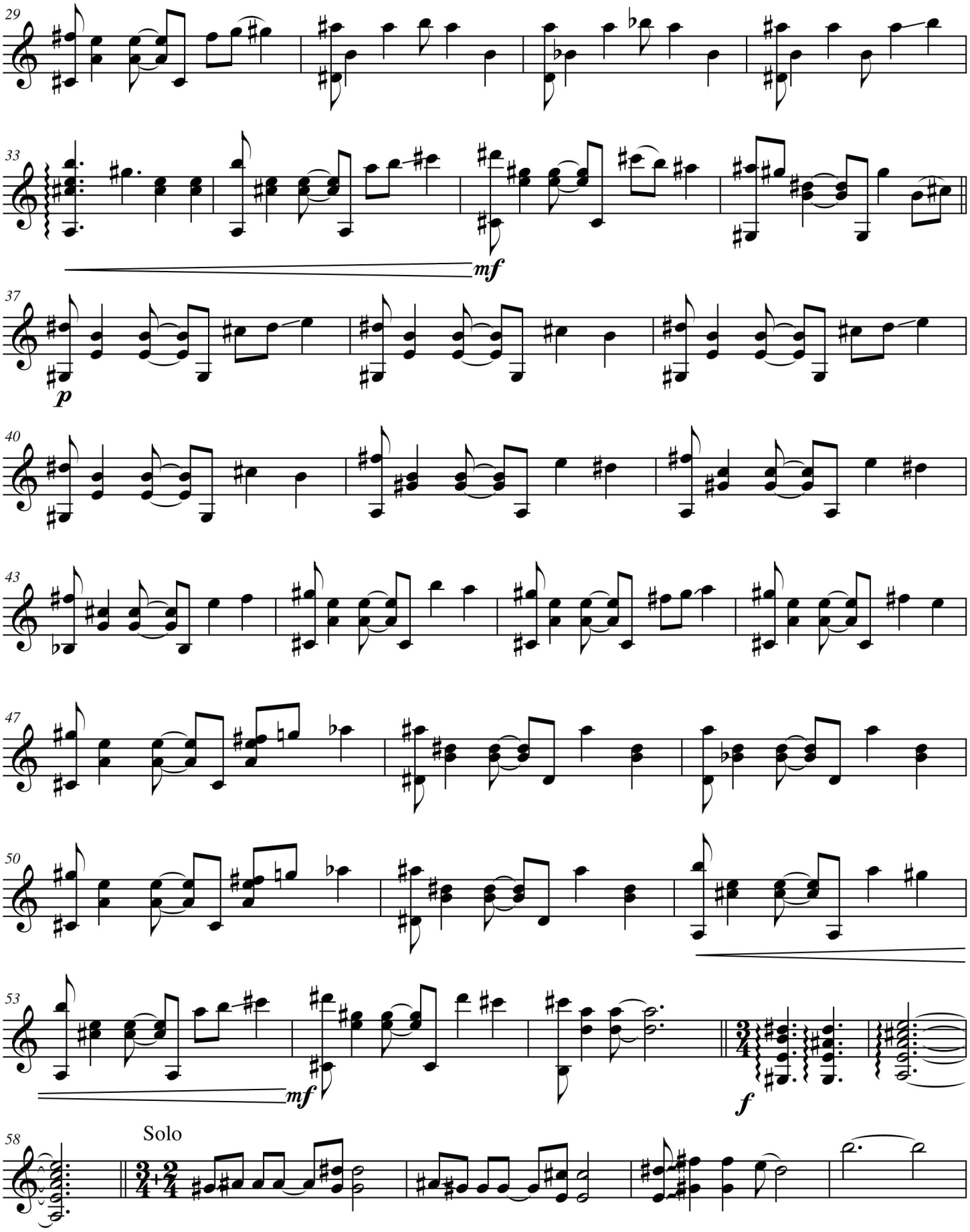
Donde quiera que estés

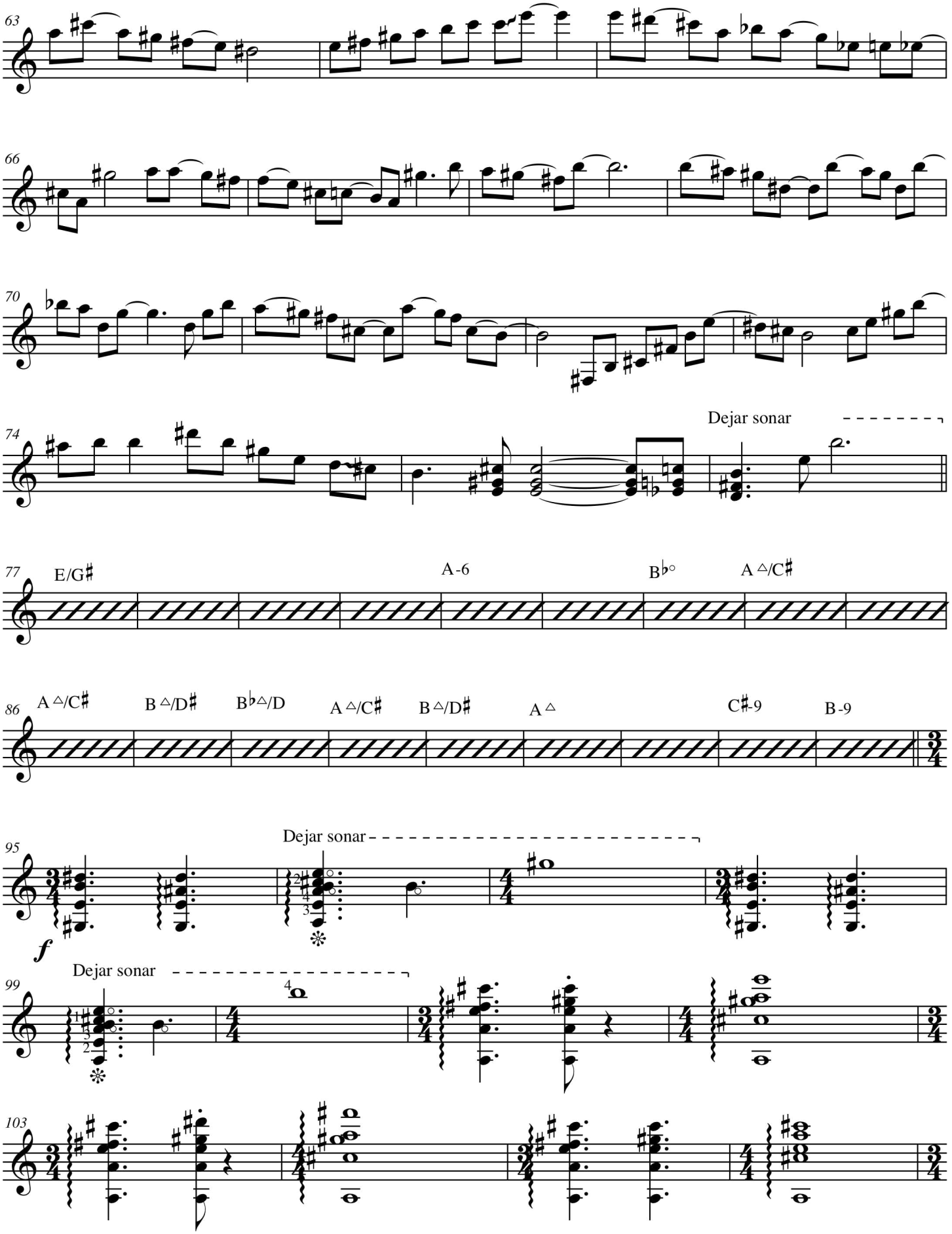
Luis Alejandro Silva

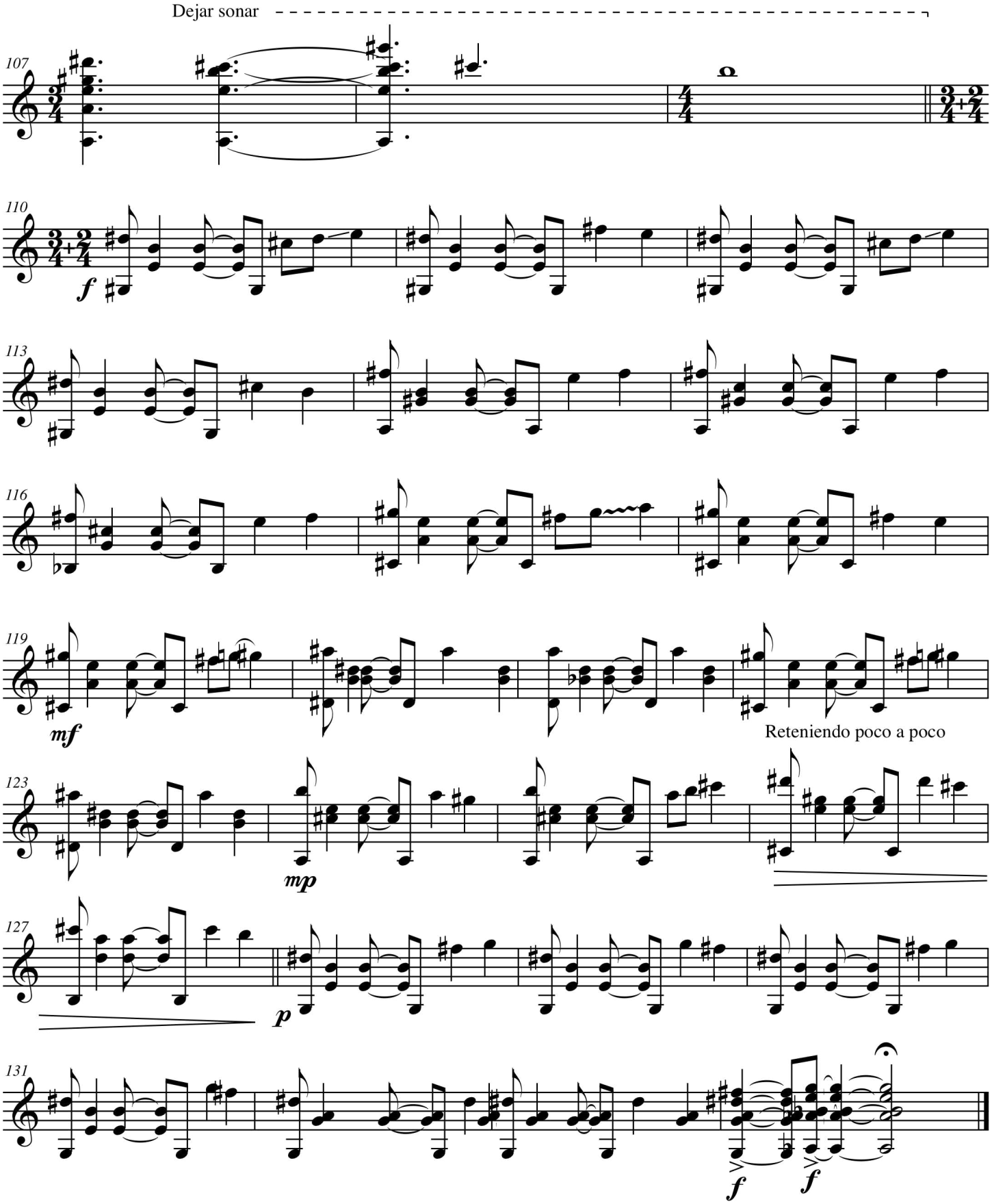
Andante (♩ = 108) **aprox**

Dejar resonar




29
33
mf
37
p
40
43
47
50
53
mf
f
58
Solo

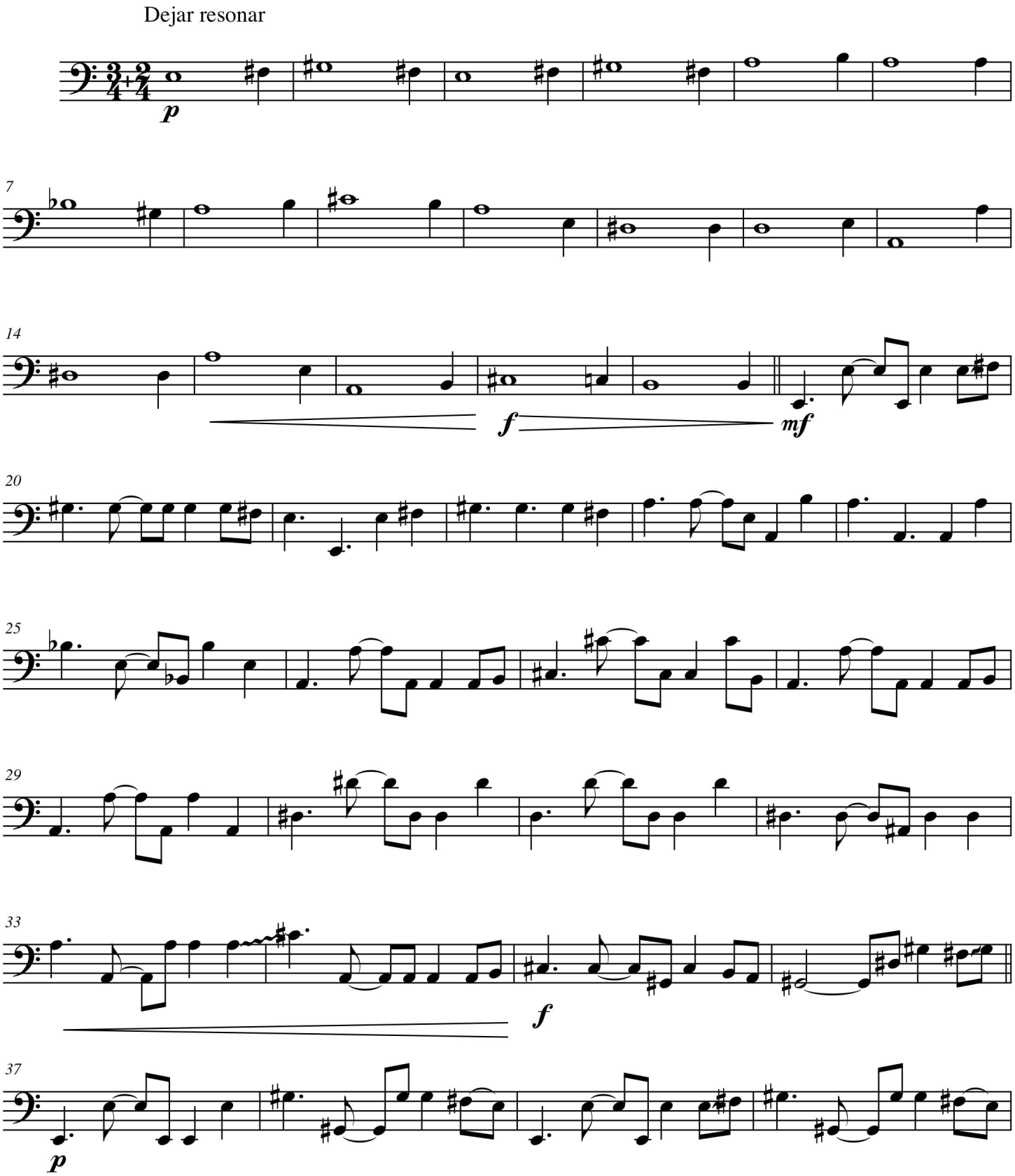

63
66
70
74
Dejar sonar
77
E/G♯
A-6
B♭°
A △/C♯
86
A △/C♯
B △/D♯
B♭△/D
A △/C♯
B △/D♯
A △
C♯-9
B-9
95
Dejar sonar
f
99
Dejar sonar
103

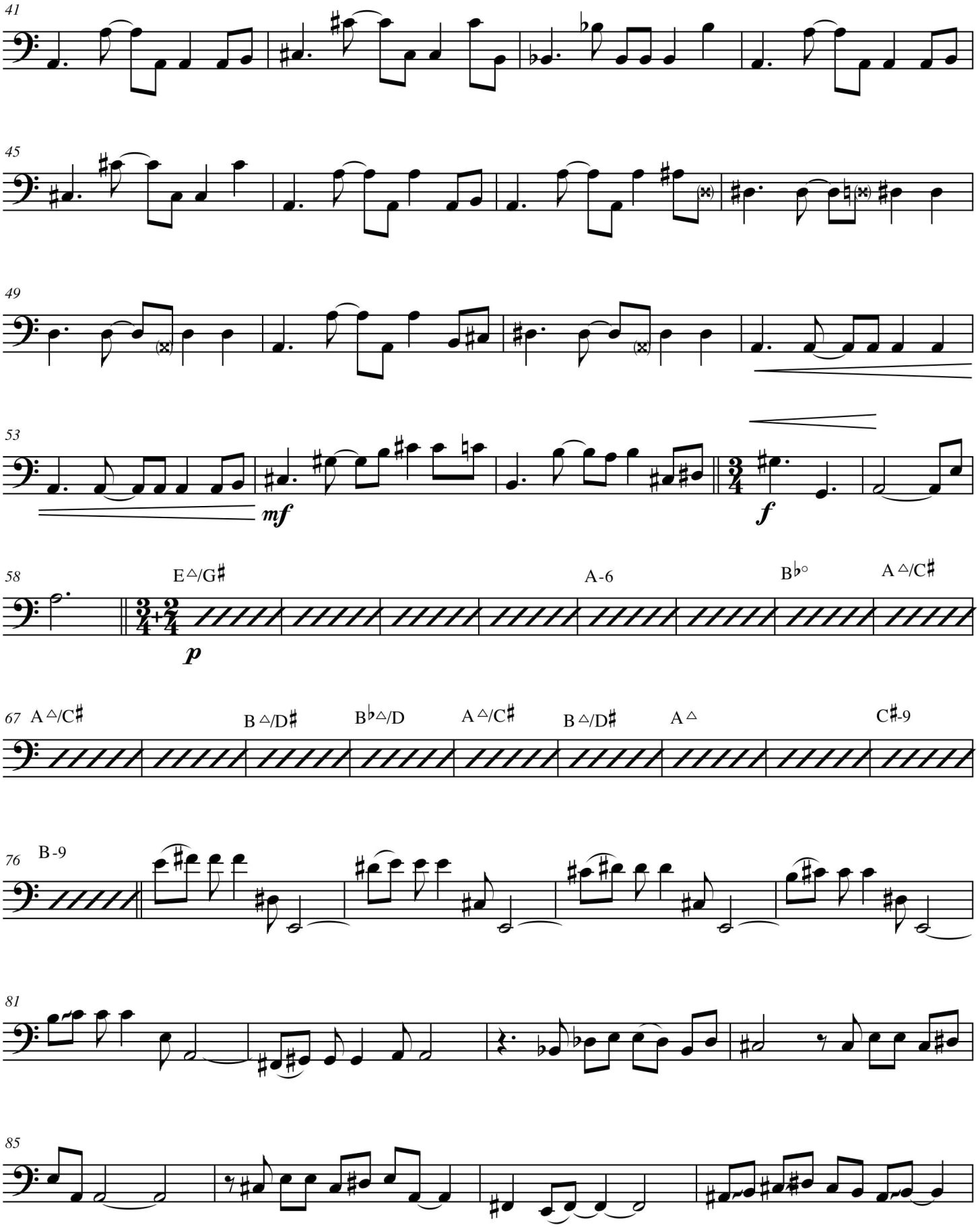

Dejar sonar
107
110
f
113
116
119
mf
Reteniendo poco a poco
123
mp
127
p
131
f
f

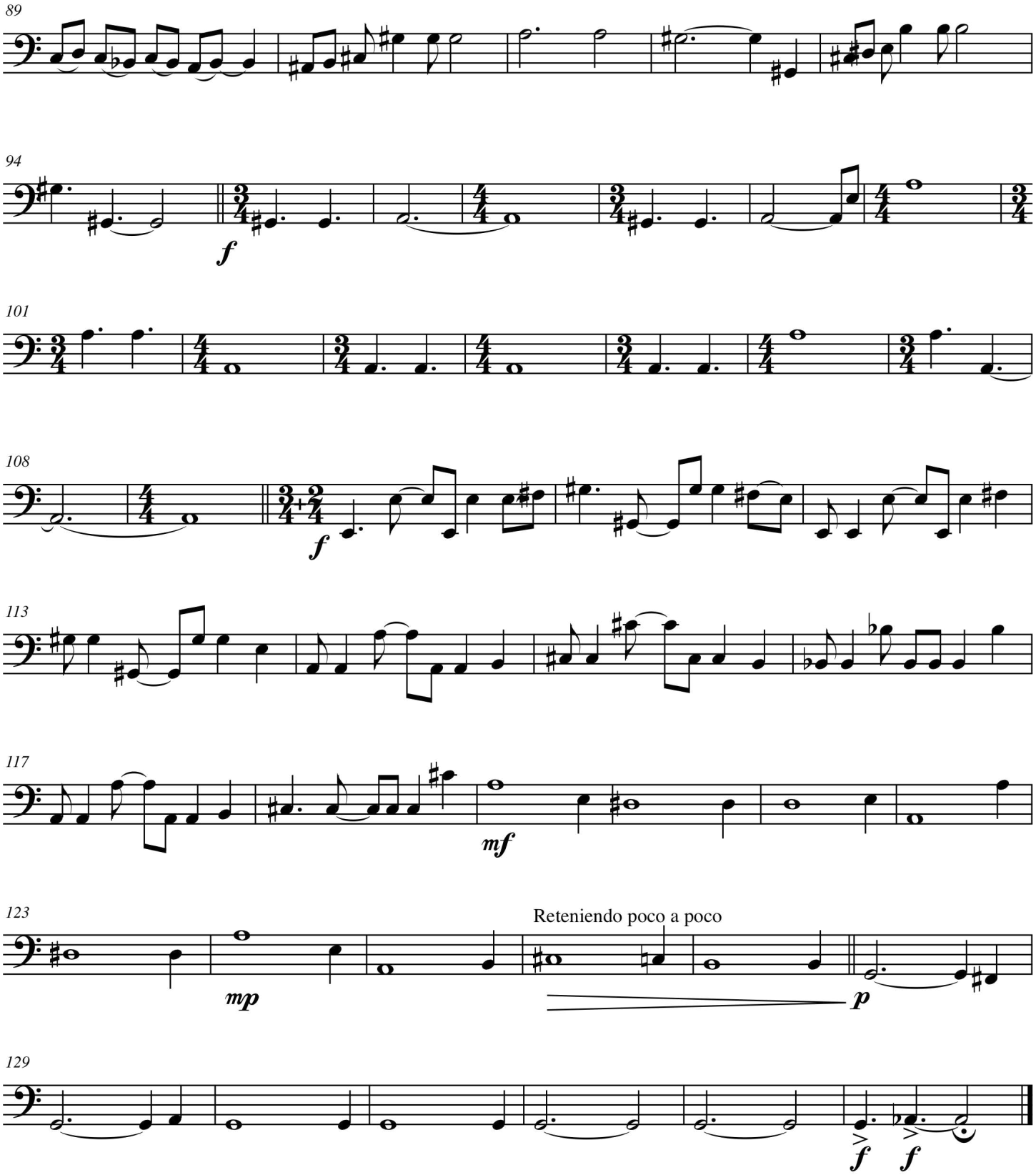
Contrabass

Donde quiera que estés

Luis Alejandro Silva




41
45
49
53
mf
f
58
E△/G♯
A-6
B♭°
A△/C♯
p
67
A△/C♯
B△/D♯
B♭△/D
A△/C♯
B△/D♯
A△
C♯-9
76
B-9
81
85


89
94
f
101
108
f
113
117
mf
123
Reteniendo poco a poco
mp
p
129
f
f

7.4 DESCRIPCIÓN DE LAS NOCIONES-CONCEPTOS

7.4.1 DEL LENGUAJE

"El lenguaje de la sabiduría es el silencio"

Carlos Daniel Fregtman

El silencio es energía en potencia, es el impulso primario que engendra los sonidos, las palabras y la música. En el silencio se originan los pensamientos y posteriormente el lenguaje de las palabras. Si cambia nuestra percepción y nuestros pensamientos acerca de algo, también cambiará la manera de referirnos a ellas por medio de las palabras. Las cosas no cambian, es uno quien cambia la forma de verlas y percibirlas. De hecho al cambiar la percepción y el enfoque hacia algo, también cambiará de cierto modo nuestra realidad, pues no será igual a la de antes.

Toda realidad es relativa afirmó Albert Einstein en el libro *Einstein lived here* de Abraham Paris. Por lo tanto la realidad de las palabras es también una realidad relativa que es distinta para cada persona. Nuestra percepción del mundo, de aquello que llamamos "realidad" es subjetiva y es única; es una construcción hecha a través de la percepción de los sentidos y por lo tanto es una de las posibles construcciones de la "realidad". Suele suceder que confundimos el mundo, la "realidad", nuestra realidad con aquello que vemos, pensamos y hablamos del éste.

El lenguaje cotidiano construye una realidad imaginaria a través de las palabras y por medio de ellas podemos referirnos a lo que sucedió (pasado), a lo que sucede (presente) y a lo que sucederá (futuro). Las palabras son un medio de comunicación, de transmisión mas no son la realidad misma. Las palabras construyen una nueva realidad en vez de reflejar el mundo físico que nos rodea por lo tanto al utilizar las palabras solo estamos diciendo la mitad de la verdad, o menos, porque nunca se puede definir algo totalmente con el lenguaje de las palabras. Es por esto que las palabras se prestan para malentendidos.

Según Carlos D. Fregtman la falta de palabras en la música se considera como signo de espiritualidad mística incapaz de ser expresada en palabras. Las palabras no son suficientes para mostrar lo que intento expresar con este trabajo de grado; ellas tan solo son una manera de apoyar el trabajo musical, son el soporte escrito a la música. Sin embargo mi lenguaje no es el de las palabras, es la música. La distancia entre nosotros y el lenguaje, como el de las palabras, la música o cualquiera que sea que utilicemos, tiende a ser mínima, si somos claros y transparentes y no tenemos nada que ocultar, incluso puede llegar desaparecer.

7.4.2 DE LA INTERPRETACIÓN-JUEGO

"La totalidad energética sonora se tiñe de una emoción sensible originaria, y solo gracias a ella, la expresión musical se transmite con intensidad vital"

Carlos D. Fregtman

En la actualidad la "interpretación" en la música es un concepto complejo y difícil de entender ya que abarca una gran cantidad de ideas, conceptos y relaciones que varían según el enfoque y la perspectiva. Quiero resaltar el inconveniente de la palabra *tocar* (interpretar), que en español y en el lenguaje de los músicos se utiliza para explicar el acto de ejecución musical, mientras que en idiomas como el francés, el alemán o el inglés las palabras (verbos) que se utilizan para explicar esta acción son *jouer, spielen* y *play* respectivamente, que significan tanto ***jugar*** como tocar un instrumento; el español carece de una palabra que reúna ambos significados.

En los escritos (*liner notes*) de sus discos, Keith Jarrett[1] plantea que un maestro de música sube al escenario esperando tener una *rendevouz* (encuentro-cita) con la música, pues ella está siempre presente. Sin embargo para poder lograr este encuentro es indispensable lo que él denomina *openness* (receptividad), mas no solo conocimiento racional. Cuando el intérprete llega a este punto en la interpretación-juego debe dejarse entrar, ser recibido, y reconocido; pero también esto se debe revelar y transmitir al oyente. Al respecto afirma que el primer oyente no es otro sino el músico mismo: el intérprete. También enfatiza en que el "reconocimiento" es la parte con mayor incomprensión del proceso de la interpretación-juego (aún por los músicos mismos). Esta percepción de la interpretación nos abre un mundo lleno de misticismo y profundidad, al que no se puede llegar con un simple conocimiento racional, sino con el reconocimiento de lo que Jarrett llama "openness" (receptividad).

En el espacio de tiempo de la interpretación de la música hay energías o "fuerzas"[2] que construyen atmósferas afectivas, "*cuya intención es la alegría que produce*

---

[1] Músico estadounidense nacido en Allentown. Uno de los grandes talentos del jazz surgidos en los últimos treinta años, destacado desde su infancia por su precocidad y por sus cualidades musicales. Formó junto a Gary Peacock y Jack DeJohnette un trío considerado como uno de los grupos de jazz más importantes del mundo. Keith Jarrett se ha alimentado en las escuelas de Bud Powell y Lennie Tristano, sin excluir la influencia de un Bill Evans siempre presente en sus discos, y se ha convertido en modelo de muchos pianistas. Con 20 años y después de su graduación en la Universidad de Berkeley entró en los grupos del batería Art Blakey primero, y del saxofonista Charles Lloyd con quien acumuló una gran experiencia musical que le sirvió para formar su propio trío con Charlie Haden (contrabajo) y Paul Motian (batería) con quienes editaría su primer disco *Life Between the Exit Signs* (1967). En los años setenta trabajara junto a Miles Davis y la grabación del álbum quizás mas conocido del pianista, The Köln Concert (1975), uno de los discos de jazz más importantes de ésta década. La trayectoria de Keith Jarrett durante los últimos veinte años, refleja una pasmosa fidelidad al proyecto iniciado en 1967, una propuesta musical y estética del jazz moderno y vanguardista que se alimenta de muy variadas influencias.

[2] Palabra que utiliza Juan M. Sosa en su tesis. (SOSA, 2004: 60)

felicidad e impulsa a la afirmación de la vida"[3]. Entre estas fuerzas está lo que Jarrett llama sonido ***esencial*** que como él dice, únicamente un ser humano comprometido y envuelto en lo que hace es capaz de revelar[4].

El intérprete en sí es autor más no solo informante, por eso Cook afirma que "cada ejecución es original"[5]. El intérprete crea y construye con su propio arte en la medida que da ***vida*** propia a las notas que reproduce. Este acto de vida, está estrechamente interrelacionado con él mismo, con su conocimiento, su creatividad y su receptividad; Interpretar es jugar, momento en el que el trabajo se debe convertir en juego (serio), y el juego en trabajo, logrando una sola acción que interrelacione el juego, el trabajo, la esencia del sonido, y las "fuerzas", con claridad. "Es como un intento, que se hace una y otra vez para revelar *el corazón de las cosas", Cook.*

---

[3] Juan M. Sosa. (SOSA, 2004: 61)

[4] "Nuestros corazones laten al unísono con un sonido ***esencial,*** capaz de tocarte más allá de ti mismo; un ser humano comprometido y envuelto en lo que hace es capaz de revelar un centro personal, que también es un centro universal perceptible para cualquier persona abierta o receptiva…Un buen músico sube al escenario esperando tener un encuentro con la música. El interprete sabe que la música siempre esta ahí, pero este encuentro no solo depende del "conocimiento", si no de la receptividad. ***Estamos tan llenos de palabras que a los sonidos puros y esenciales no les queda espacio en nuestro ser***. Por eso el vacío es sinónimo de apertura y sabiduría. Oyendo lo que hay que oír, percibimos la esencia del sonido, sin palabras ni conceptos; ¿Cómo explicar que la música no nos pertenece? Somos música, no la poseemos...Un artista no puede ayudar a ver o escuchar la influencia de su trabajo, especialmente si tiene una gran receptividad. Pero si el resultado de su influencia no es más que su propia voz, este resultado no es estilo, ni tampoco es eclecticismo. Es solo el reflejo propio y verdadero del interior del artista a través de su arte". (JARRETT, 1995) - (JARRETT, 1999)

[5] COOK, Nicholas. La música como ejecución.

7.4.3 DE LA CREATIVIDAD

"El querer libera; pues querer es crear-así lo enseño yo. ¡Y sólo para crear habéis de aprender!"

Friedrich Nietzsche

La palabra creatividad proviene de la palabra latina creare, que significa dar a luz, engendrar, producir o hacer crecer. La creatividad depende de cierta cualidad que anida en la misma naturaleza originaria del ser, es una energía vital que nace de la necesidad de comunicarnos con nosotros mismos y con el universo. Este impulso creativo es una mezcla de muchos aspectos, entre ellos está la curiosidad y el asombro; la curiosidad se refiere al aspecto intelectual, al deseo de conocer, mientras que el asombro se refiere al aspecto emocional, aquello que sentimos.

La creatividad existe en la búsqueda misma más que en aquello que se halla. La búsqueda constante, la práctica regular de *buscar*, desarrolla y fortalece la habilidad de encontrar. El hallazgo es el resultado de la búsqueda, es la consecuencia de ella, es su fruto, pero a pesar de ser parte de la creatividad, se podría afirmar que no es la creatividad misma.

Una mente que ha comenzado a generar ideas estará impaciente de continuar adelante con aquello que comenzó a pensar e imaginar. De esta manera es como se empieza a despertar la fuerza creativa interna latente[6]. Esta fuerza creativa no depende de nadie más que de nosotros mismos. Es decir que depende únicamente de nosotros, de nuestro interior, de nuestra relación con nosotros mismos y también de nuestra relación personal con el mundo externo. Somos lo que pensamos afirma Carlos D. Fregtman[7]. De la misma manera la música depende de nuestros sistemas de pensamiento.

A diferencia de las demás personas un creador conduce sus pensamientos y sus ideas a un nivel en el que las convierte en algo tangible en el mundo físico a través de un medio, sea este las matemáticas, la pintura, la poesía, la música o cualquier otro medio posible. A este nivel el proceso de la creatividad siempre implica una cierta cantidad de disciplina, en el que el trabajo y el juego se convierten en una misma cosa[8].

La única manera de descubrir algo nuevo es comprender el proceso de nuestro pensamiento. Ser creador es estar libre del pasado, ya que es el pasado el que siempre oscurece el presente. Una vida creativa es una cuestión riesgosa. Seguir el propio

---

[6] "Para expresar lo inefable en el estado de animo, en una cierta representación, y hacerlo universalmente comunicable, se requiere la facultad de aprehender el juego de la imaginación." Emmanuel Kant (FREGTMAN, 1990: 108)

[7] "Nuestra música depende de nuestros sistemas de pensamiento. Somos lo que pensamos". (FREGTMAN, 1990: 144)

[8] "El juego es siempre una cuestión de contexto. No es lo que hacemos, sino cómo lo hacemos…..cuando los trabajos mas exigentes se acometen con un espíritu de trabajo festivo, son juego". (FREGTMAN, 1990: 58)

curso, no trazado por los padres, por nuestros semejantes, o por las instituciones, implica un delicado equilibrio de tradición y libertad personal, un delicado equilibrio de ser fiel a sí mismo y permanecer abierto al cambio, pues ser original no consiste en ser distinto del pasado o distinto del presente, significa ser el origen, actuando desde nuestro propio centro.

8. CONCLUSIONES

"La presencia del compositor en la ejecución de su música es tan necesaria como la presencia del sol en las obras de la naturaleza. Es el Alma y la vida de las cosas y sin él, todo es confusión y oscuridad"

Christoph Willbald Gluck

Es muy interesante darse cuenta cómo músicos creadores tales como Keith Jarrett, Egberto Gismonti y Gary Peacock entre otros trabajan no sólo a nivel musical sino inclusive en otros campos (como la biología, la teología o la filosofía), además de reflexionar sobre conceptos y temas relacionados que se tratan en este trabajo como la interpretación, la creatividad y el lenguaje.

Las *nociones-conceptos* resultaron producto de las obras y su proceso de creación, complementado gracias a las preguntas e inquietudes que surgieron de las composiciones mismas y enriquecidas con las lecturas de los respectivos libros. Así tenemos una situación muy particular en donde a diferencia de muchas otras investigaciones, las obras no son el producto final del que se hace un análisis exhaustivo sino que, junto con su proceso de creación, la lectura de los libros respectivos y la experiencia de trabajo, conforman la base para desarrollar unas reflexiones que sólo se pueden comunicar a través de un lenguaje extramusical, es este caso, el lenguaje de las palabras.

Durante la descripción de la experiencia se recolectaron y organizaron materiales y documentos tales como los borradores de las composiciones y las impresiones previas de los duetos. Estos estructuraron la sistematización de experiencia de la tesis, mostrando las diferentes alternativas que se presentaban durante el proceso de creación de algunas secciones de las obras, resultando fundamentales porque a medida que se presentaban, quedaba claro cuales fueron las opciones que se seleccionaron y cuales fueron las que se descartaron.

A medida que se interpretaban las composiciones, parecía que éstas cambiaban en algunos aspectos particulares, como si las mismas obras pidieran algunas transformaciones[9], hasta generar las obras definitivas. Durante este proceso de creación se generaron líneas melódicas, acordes, disposiciones y líneas de bajo particulares para ambos instrumentos, como por ejemplo algunos *voicings* de la guitarra, que utilizan el dedo pulgar de la mano izquierda para su ejecución o las diadas de quintas en el contrabajo. A partir de la descripción de la experiencia y de las partituras finales de las composiciones quedan claramente expuestos elementos de funcionamiento del contrabajo y la guitarra, como el manejo de los solos, el uso de las cuerdas al aire y el uso de sus registros entre otros.

Se puede afirmar que la obra alcanza unas dimensiones diferentes a las de simplemente plantear una adecuada intervención del material y sobrepasa las

[9] Por ejemplo en cuanto a la forma el primer borrador correspondiente al *Ejercicio No 1* no tenía escritos los cambios métricos a pesar de que la obra misma ya los reclamaba. Sin embargo yo no había descubierto aún la manera de escribir las métricas.

comunes ya que la misma empieza a generar o reclamar por sí misma un nuevo lugar, generado como resultado final las *nociones-conceptos*. De esta manera también podemos afirmar que la obra misma está viva, no biológicamente sino simbólicamente generando diferentes sentidos y así nos habla metafóricamente llevándonos más allá de lo esperado.

A pesar de ser la música misma el centro y lo más importante de la tesis (que no necesita ninguna explicación como tal), hubo la necesidad de ahondar en las *nociones-conceptos*. Esta necesidad surgió de las composiciones creadas; sin las composiciones, tal vez nunca se hubiera llegado a plantear las reflexiones. Las obras fueron indispensables pues fueron ellas mismas las que solicitaron la indagación de las *nociones-conceptos*. Si el proceso hubiera sido inverso, primero se hubiera desarrollado las *nociones-conceptos* y a partir de ellas las composiciones, muy posiblemente hubiera resultado un trabajo bastante diferente.

BIBLIOGRAFÍA

Aldwell, Edgard. *Harmony and voice leading.* [1978] Segunda edición 1989. Harcourt Brace Jovanovich Collage Publishers. 1989, 624 p.

Adler, Samuel. *The study of Orchestration.* [1982] Segunda edición 1989. Nueva York: W. W. Norton and Company. 1989, 640 p.

Berendt, Joachim E. *El Jazz.* [1953] Segunda reimpresión 2002. Madrid: Fondo de cultura económica. 1993, 901 p.

Cook, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano*. [1998] Primera edición. Madrid: Alianza Editorial. 2001. 181 p.

Cook, Nicholas. *La música como ejecución.* (Sin fuente)[10]

Diccionario de la Lengua Española. Vigésima segunda edición. Real Acemia Española. Espasa 2001

Fregtman, Carlos D. *Música Transpersonal.* [1990] Primera edición. Barcelona: Editorial Kairós. 1990. 387 p.

Henderson, Scott. *Jazz guitar chord system*. Milwaukee: Hal Leonard corporation. 1998, 16 p.

Jarrett, Keith. Keith Jarrett at the blue note/the complete recordings ECM 1995

Jarrett, Keith. A little essay on "Expectations" 1999

Nachmanovich, Stephen. *Free Play La improvisación en la vida y en el arte.* [2004] Primera edición. Buenos Aires: Editorial Paidós. 2004. 228 p.

Schoenberg, Harold C. *Los Grandes Compositores.* . [1987] Primera edición. Buenos Aires: Javier Vergara Editor S.A. 1991. 576 p.

Smith Brindle, Reginald. *Musical Composition*. [1986] Quinta reimpresión 1995. Nueva York: Oxford University Press Inc. 1995. 188p.

Sosa, Juan M. *Dos momentos del hecho interpretativo*. 2003

[10] El documento es un archivo de Word sin referencia alguna.

PARTITURAS

The Jimi Hendrix Experience: Electric Ladyland. . Milwaukee: Hal Leonard corporation. 415 p.

DISCOGRAFÍA

Bill Evans, Jim Hall. *UNDERCURRENT:* New York, 1963. (Blue Note Records)

Charlie Haden, Pat Metheny. *BEYOND THE MISSOURI SKY:* New York, 1997. (Verve Records)

Gary Peacock, Ralph Towner. *ORACLE:* Munchen, 1994. (ECM Records)

Gary Peacock, Ralph Towner. *A CLOSER VIEW:* Munchen, 1998. (ECM Records)

Ron Carter, Jim Hall. *AT THE VILLAGE WEST:* New York, 1982. (Concord Records)

Ron Carter, Jim Hall. TELEPHONE: New York, 1984. (Concord Records)

The Jimi Hendrix Experience. *ARE YOU EXPERIENCED? :* London, 1967. (Polidor)

The Jimi Hendrix Experience. *AXIS: BOLD AS LOVE:* London, 1967. (Polidor)

The Jimi Hendrix Experience. *ELECTRIC LADYLAND:* London, 1968. (Polidor)

Tomatito, Michel Camilo. *SPAIN:* Madrid, 2000. (Lola Records)

Yoko Kanno & The Seatbelts. *COWBOY BEBOP-BLUE:* Tokyo, 2001 (Victor)

PÁGINAS WEB

http://www.apoloybaco.com/garypeacockbiografia.htm

http://www.apoloybaco.com/raphtowenerbiografia.htm

http://www.ciens.ucv.ve/ciencias/servicio_comunitario/SC_taller_induccion2/SistematizaciondeexperienciasEugenia.doc

http://www.es.wikipedia.org/wiki/Gary_Peacock

http://www.es.wikipedia.org/wiki/Ralph_Towner

http/:/www.incluirong.org.ar/Sistematizaci%F3ndeExperienciasPRODERNEA_NOA.doc

http://www.jimhallmusic.com

http://www.mymusicbase.ru/PPB/ppb1/Bio_151.htm

http://www.press.roncarter.net/RCarterPressKit.pdf

http://www.ralphtowner.com

http://www.roncarter.net/officialSite.html

http://www.taringa.net/posts/1013247

http://www.taringa.net/posts/musica/1211662/Jazz---Ron-Carter.html

http://www.wapedia.mobi/es/Jim_Hall

http://www.wapedia.mobi/es/Ralph_Towner

ANEXOS

Waltz for Zizi

Yoko Kanno

Andante (♩ = 95) **aprox**

Guitarra

Contrabajo

6

Gtr.

Cb.

10

Gtr.

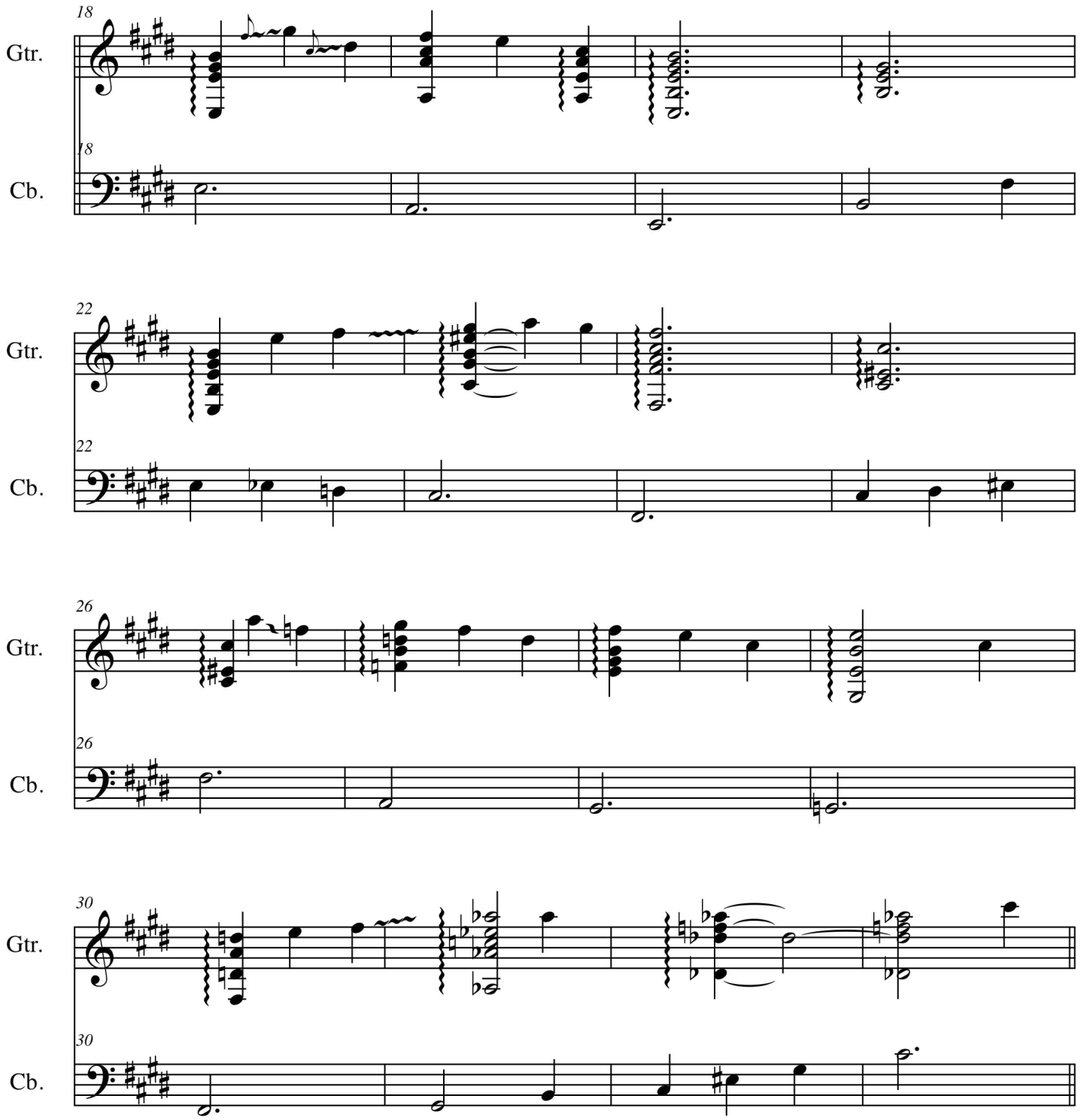
Cb.

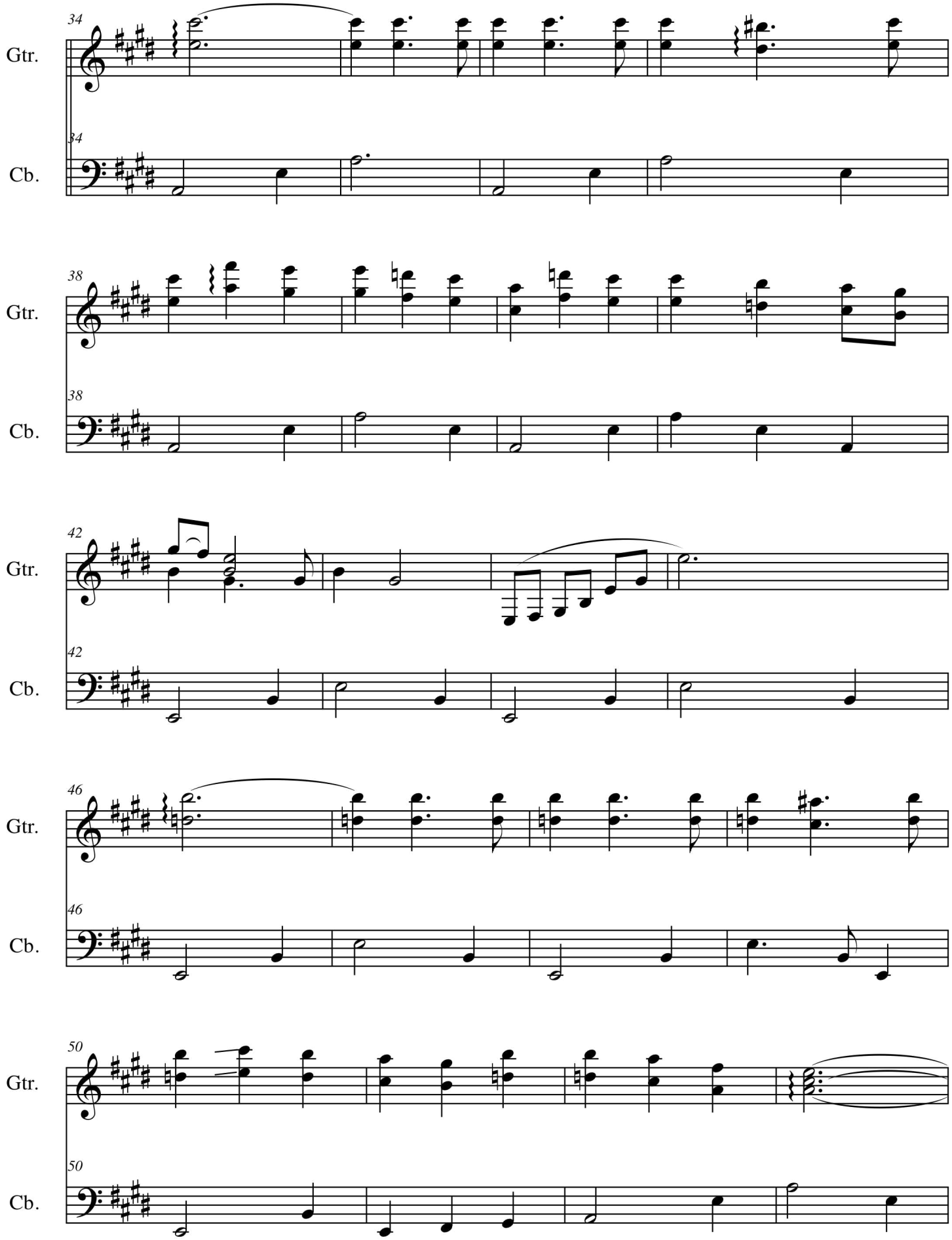
14

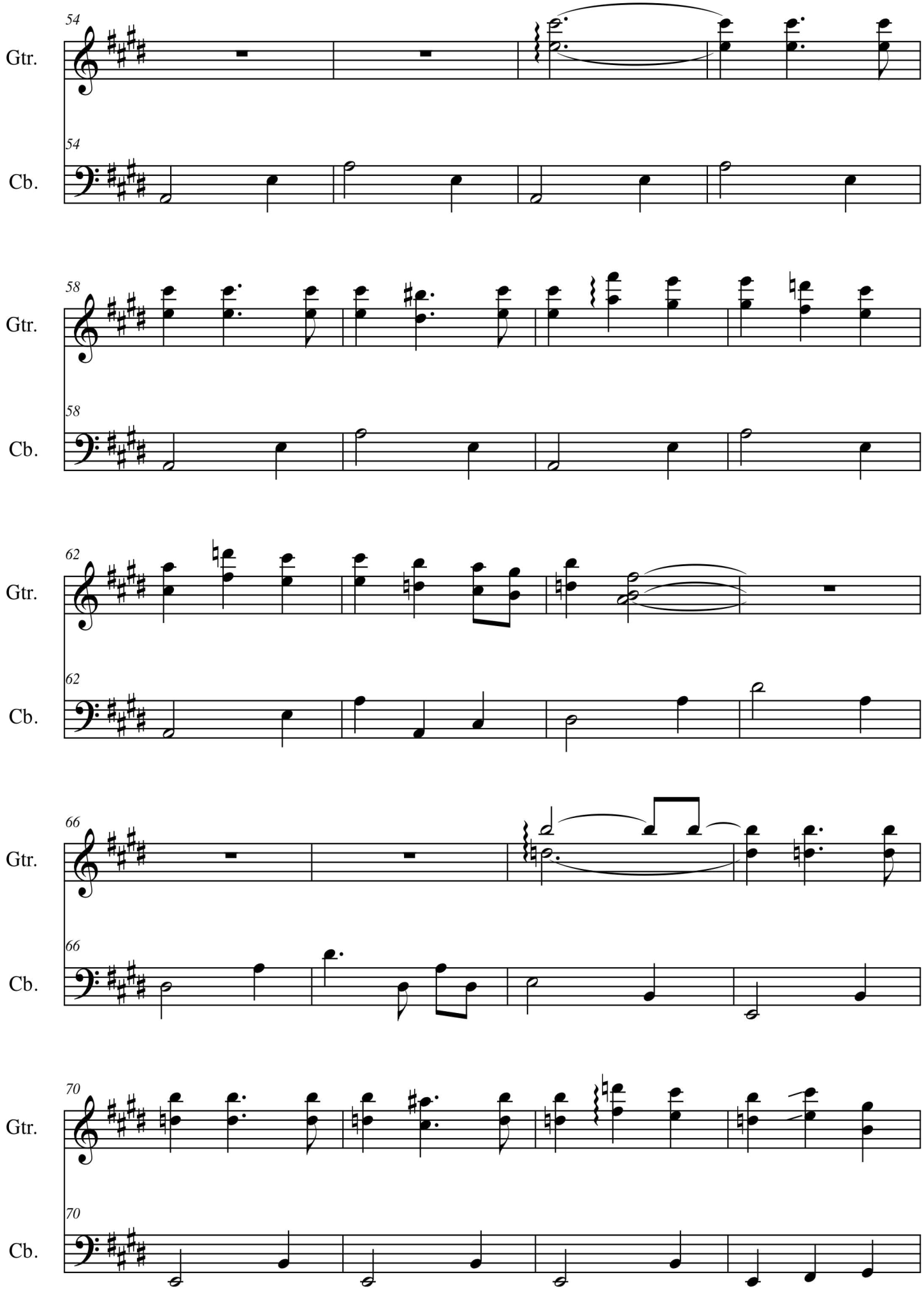
Gtr.

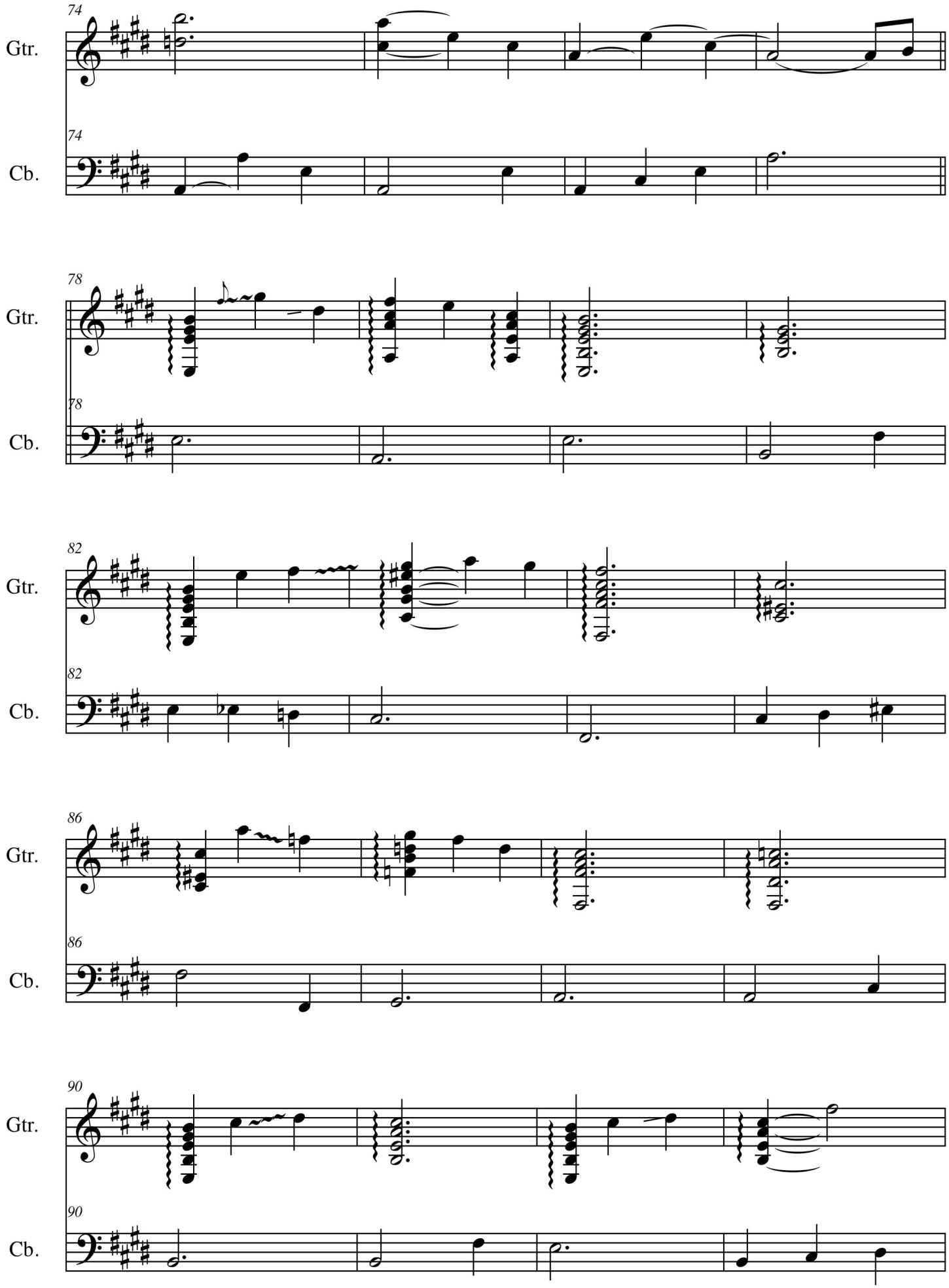
Cb.

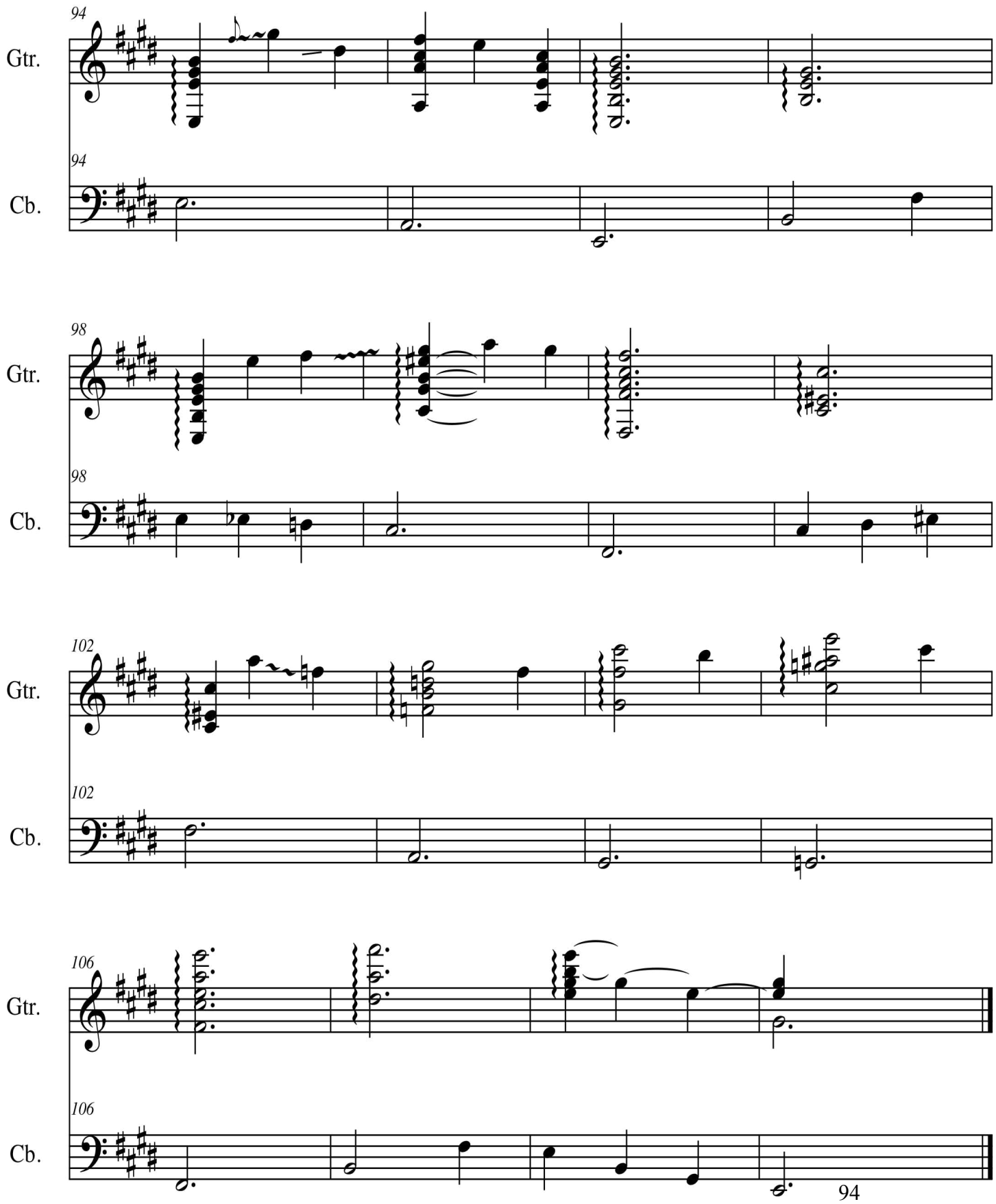
Luccinni Fetuccinni Ediciones


18
Gtr.
18
Cb.
22
Gtr.
22
Cb.
26
Gtr.
26
Cb.
30
Gtr.
30
Cb.


34
Gtr.
34
Cb.
38
Gtr.
38
Cb.
42
Gtr.
42
Cb.
46
Gtr.
46
Cb.
50
Gtr.
50
Cb.


54
Gtr.
54
Cb.
58
Gtr.
58
Cb.
62
Gtr.
62
Cb.
66
Gtr.
66
Cb.
70
Gtr.
70
Cb.


74
Gtr.
74
Cb.
78
Gtr.
78
Cb.
82
Gtr.
82
Cb.
86
Gtr.
86
Cb.
90
Gtr.
90
Cb.

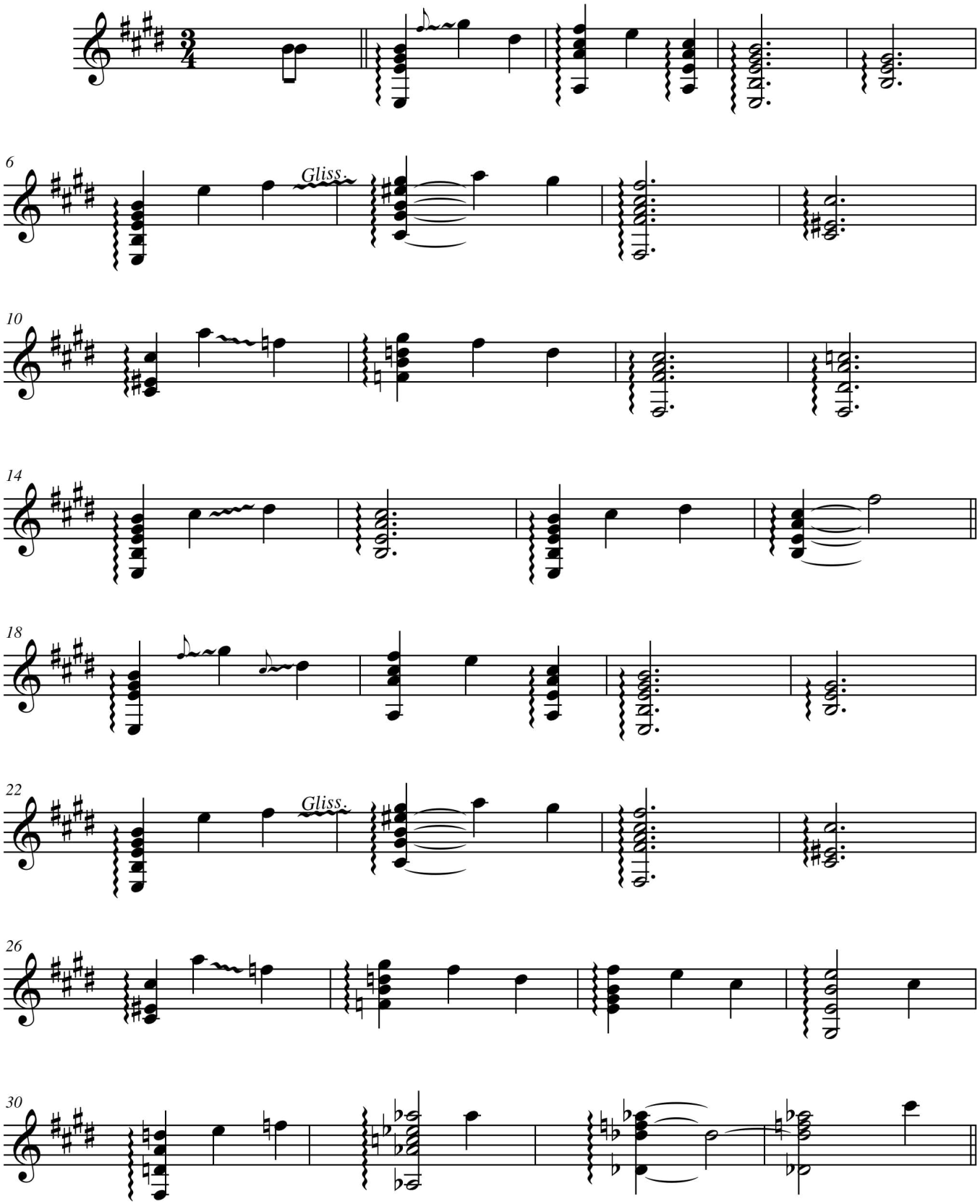

94
Gtr.
94
Cb.
98
Gtr.
98
Cb.
102
Gtr.
102
Cb.
106
Gtr.
106
Cb.

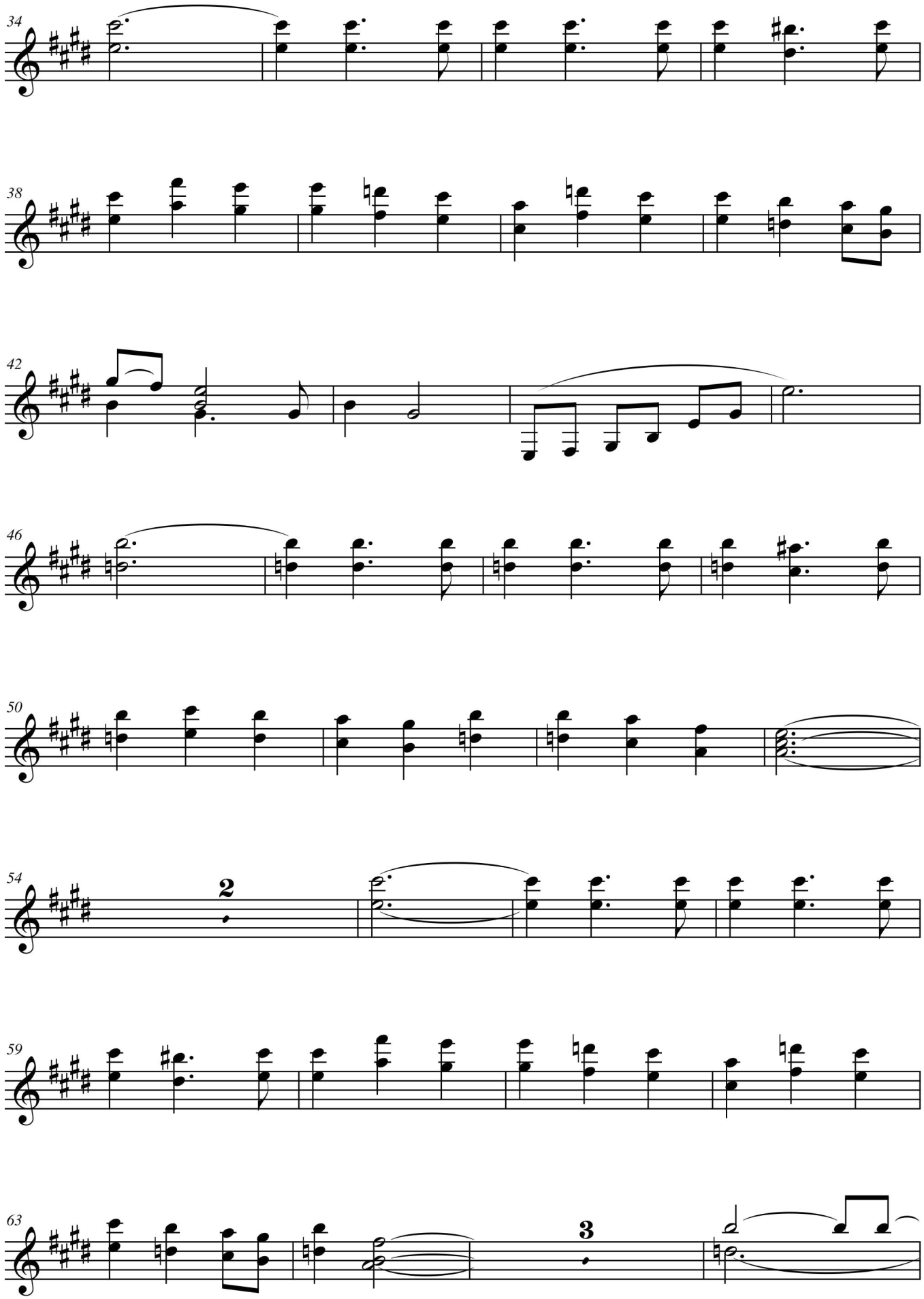
Guitarra

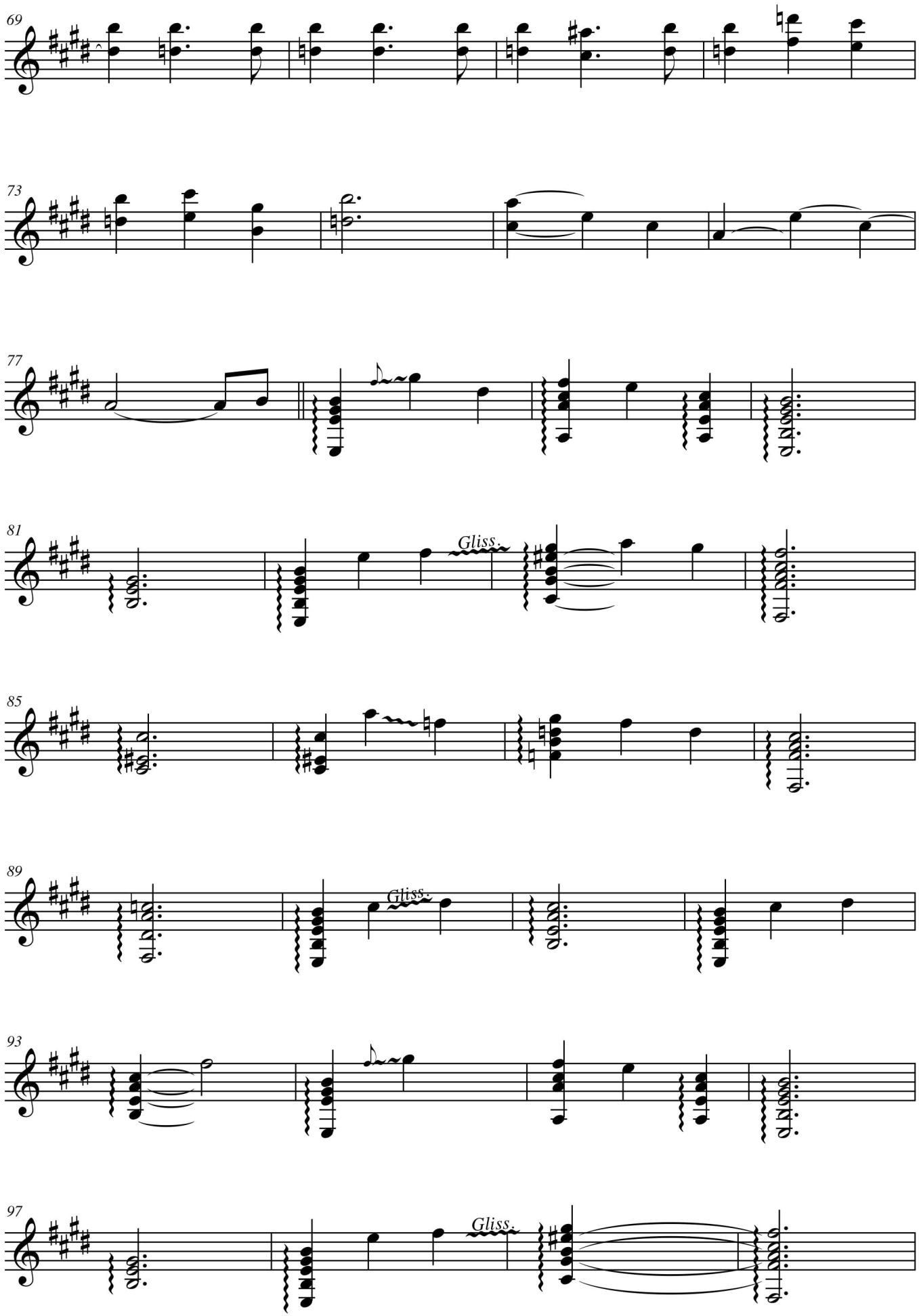
Waltz for Zizi

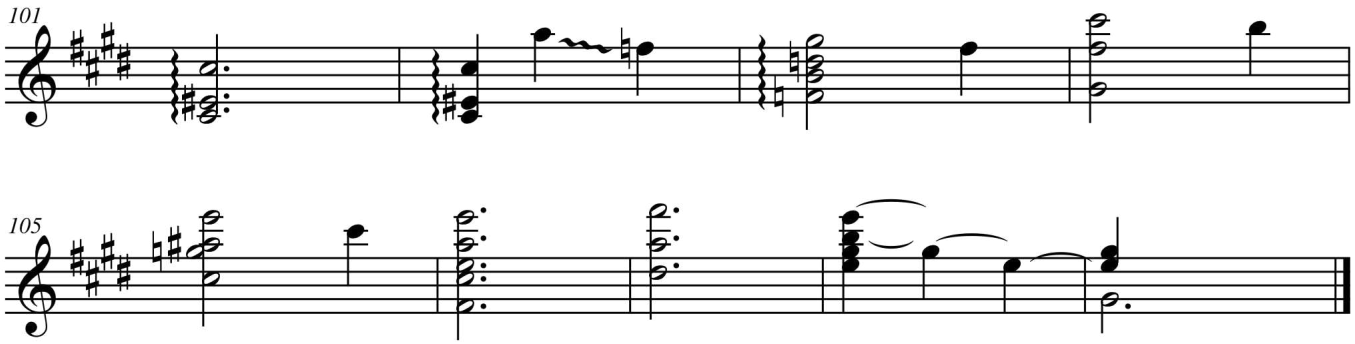
Yoko Kanno

Andante (♩ = 95) **aprox**




34
38
42
46
50
54
2
59
63
3


69
73
77
81
Gliss.
85
89
Gliss.
93
97
Gliss.

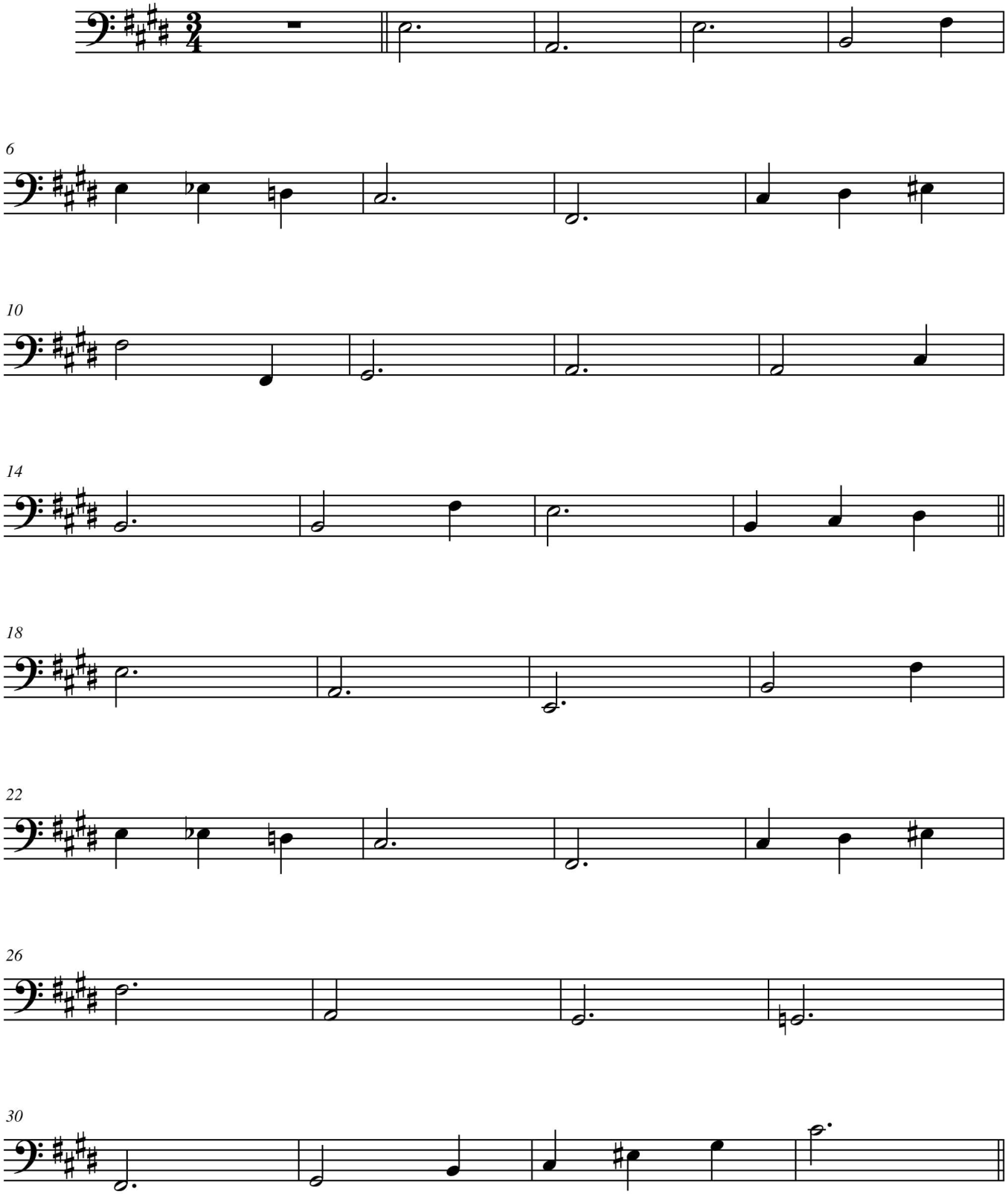

101
105

Contrabajo

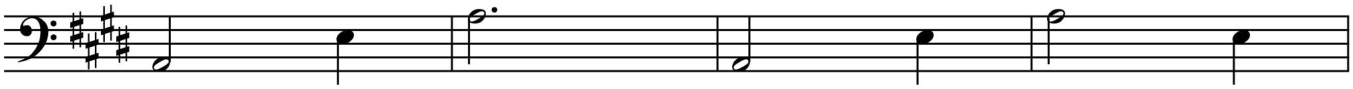
Waltz for Zizi

Yoko Kanno

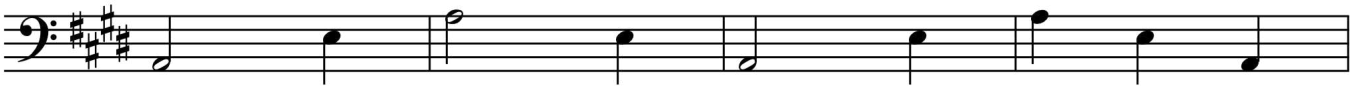
Andante (♩ = 95) **aprox**



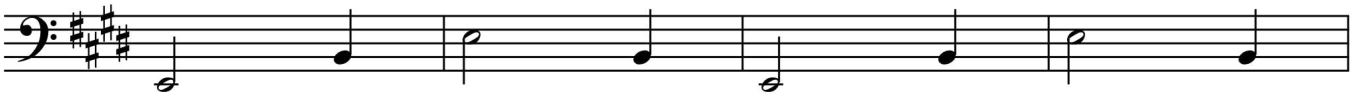
34



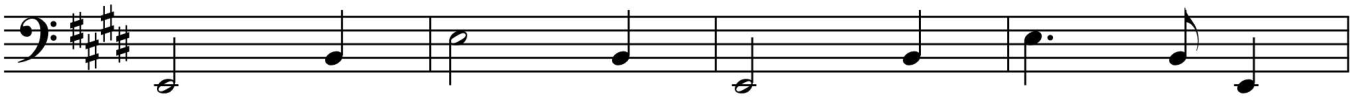
38



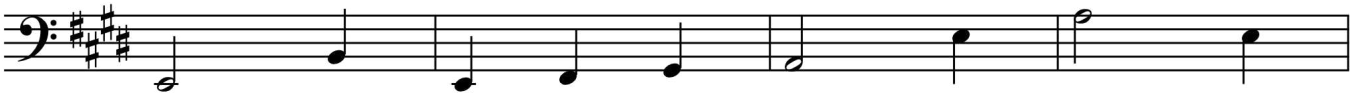
42



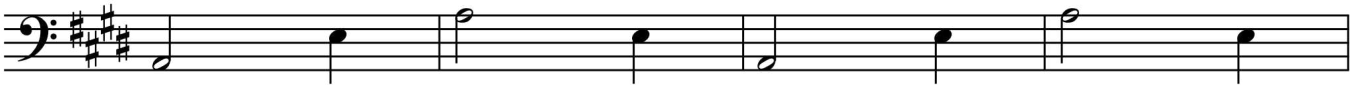
46



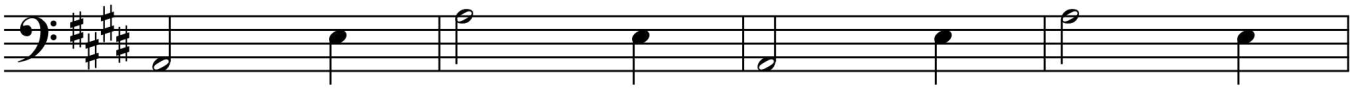
50



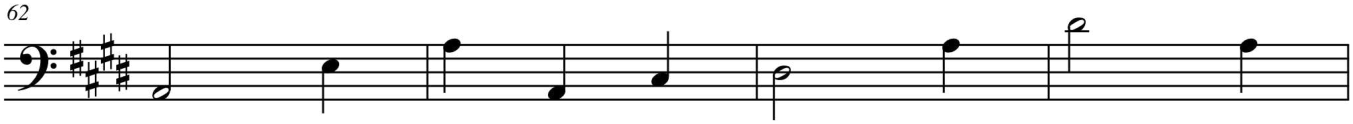
54

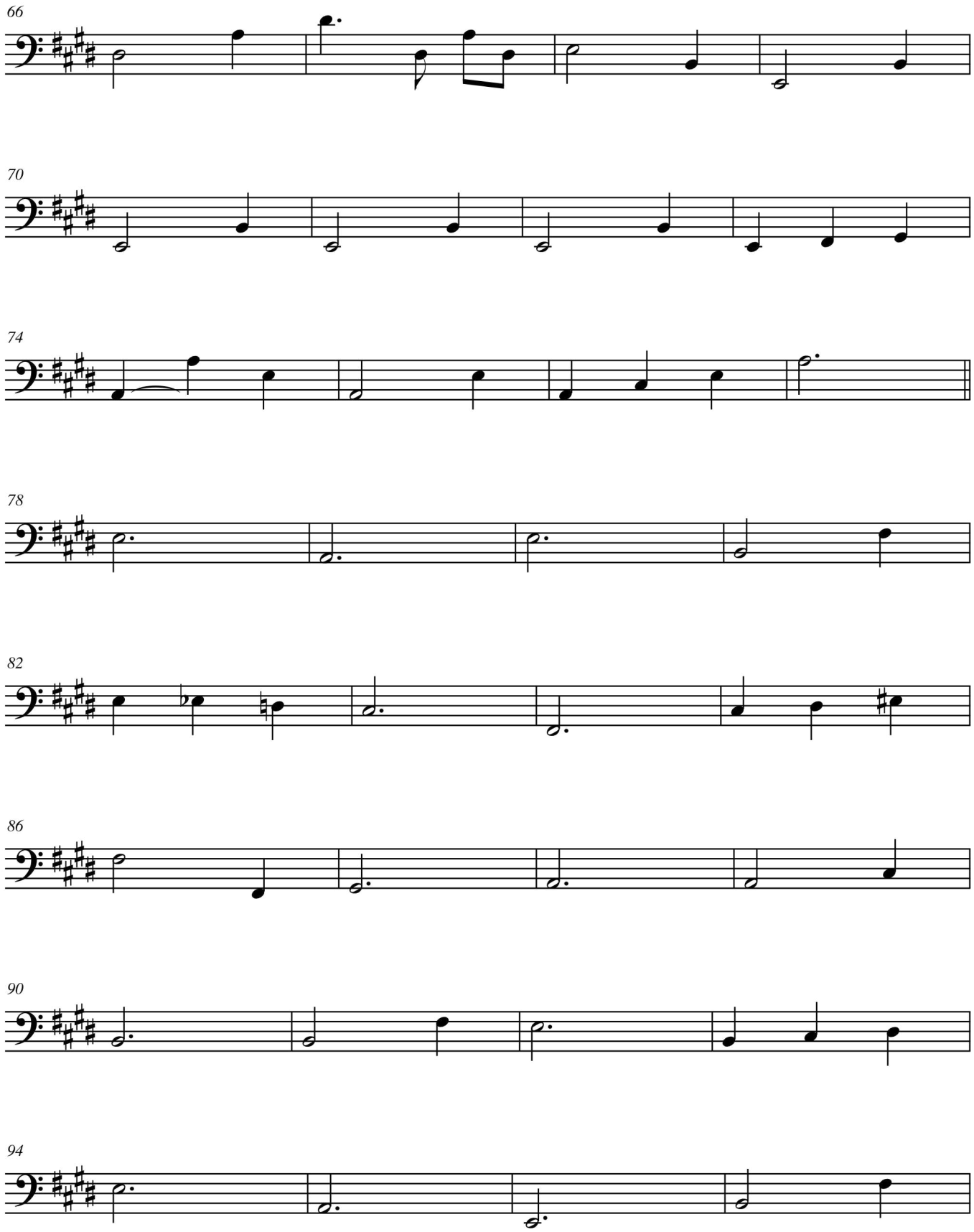


58

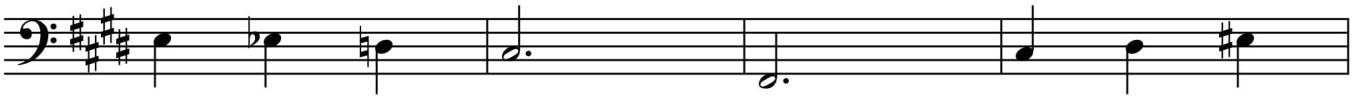


62



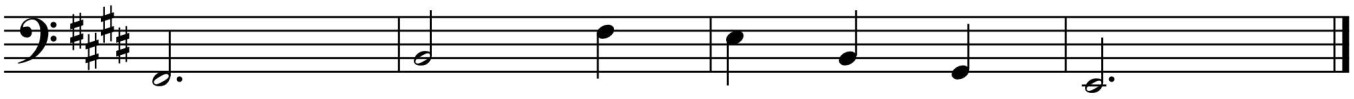

66
70
74
78
82
86
90
94

98



102

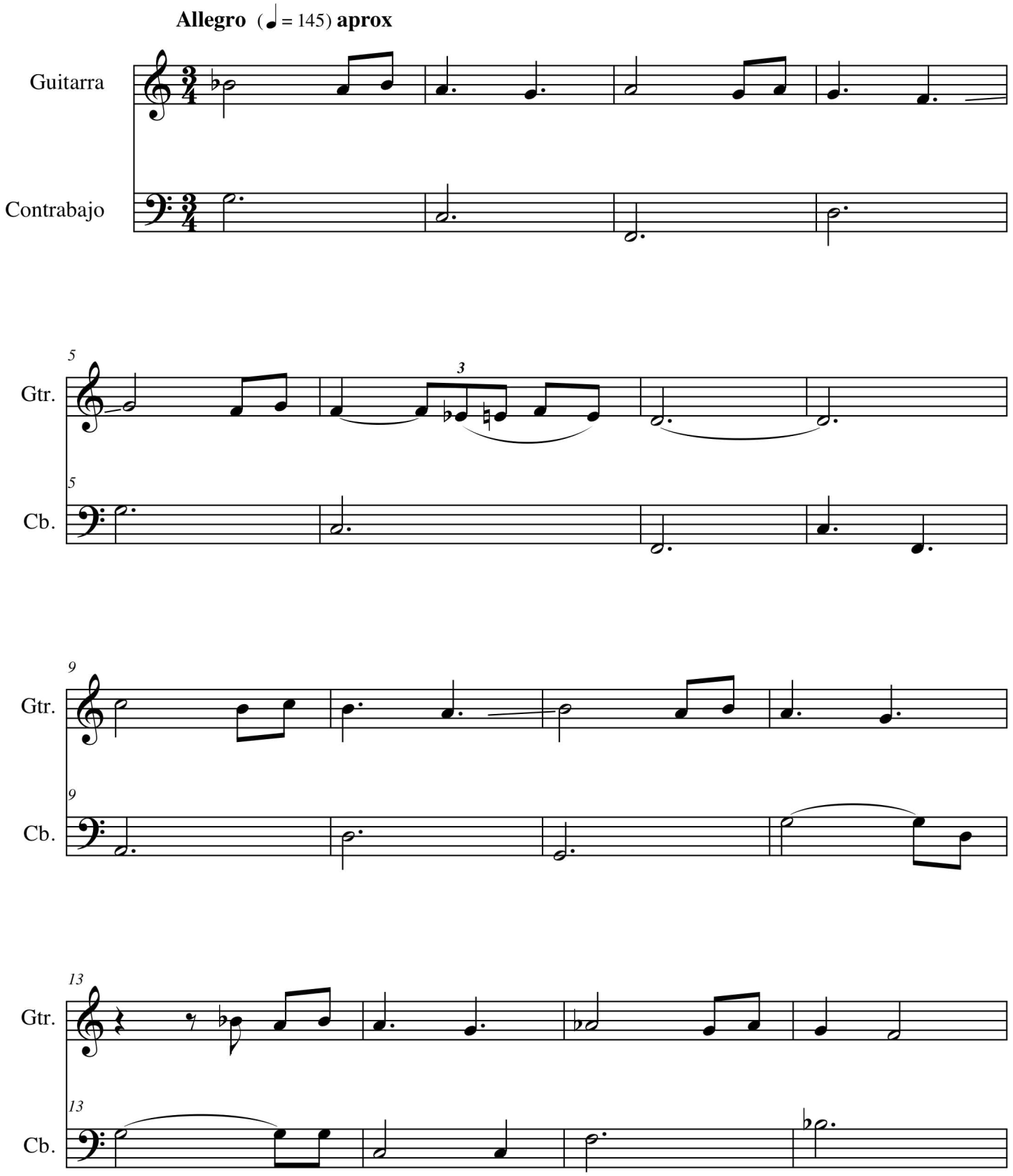
106

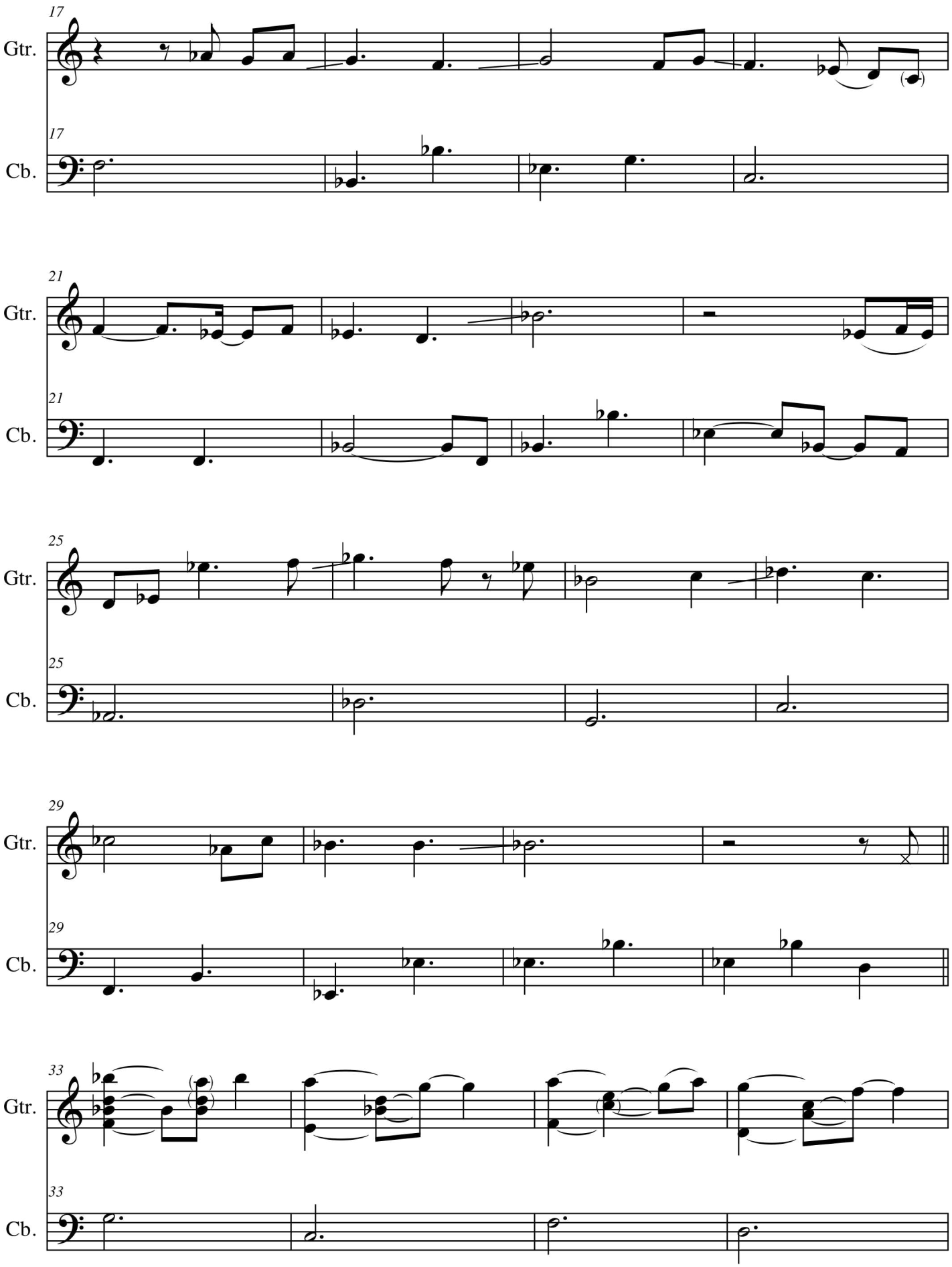


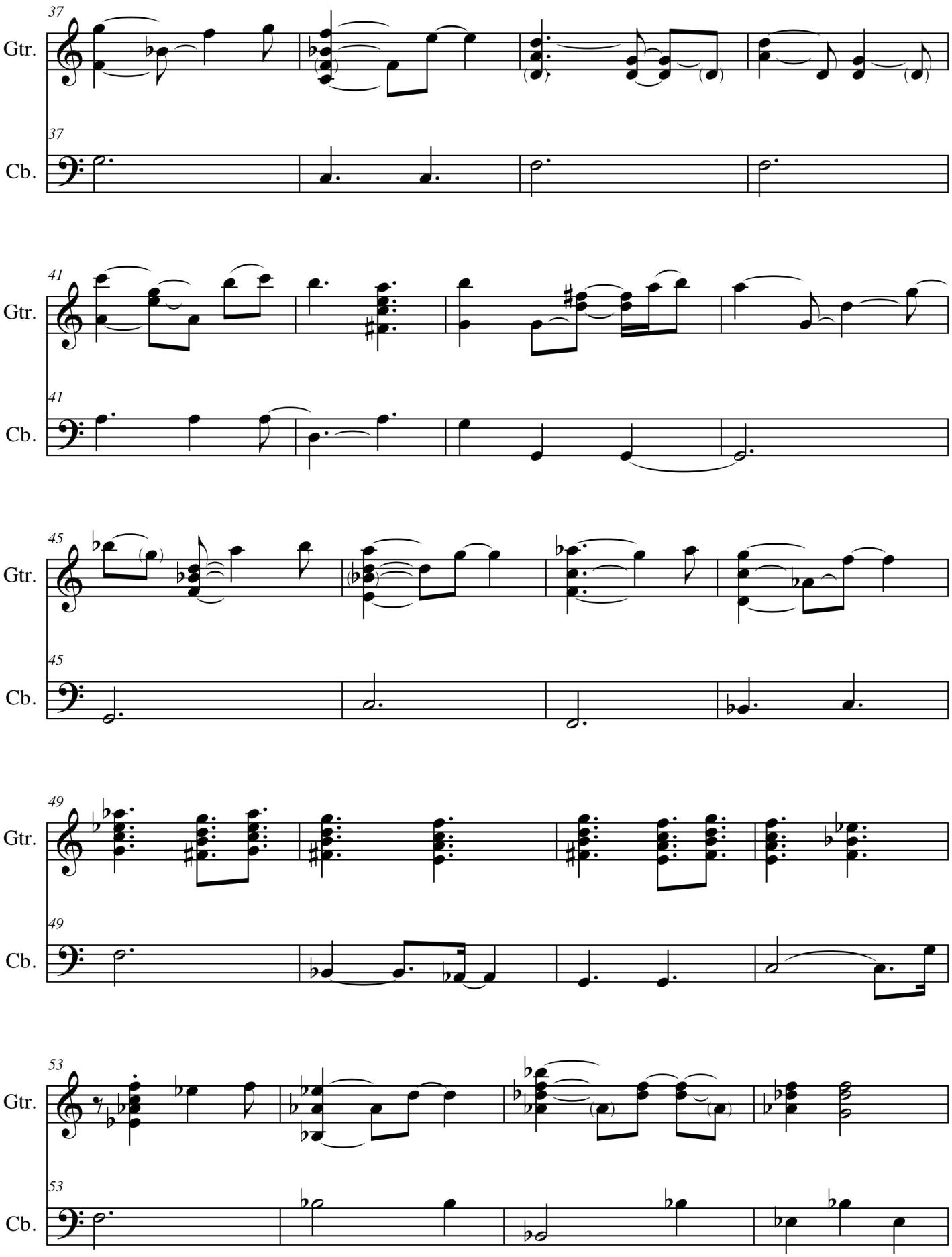
Score

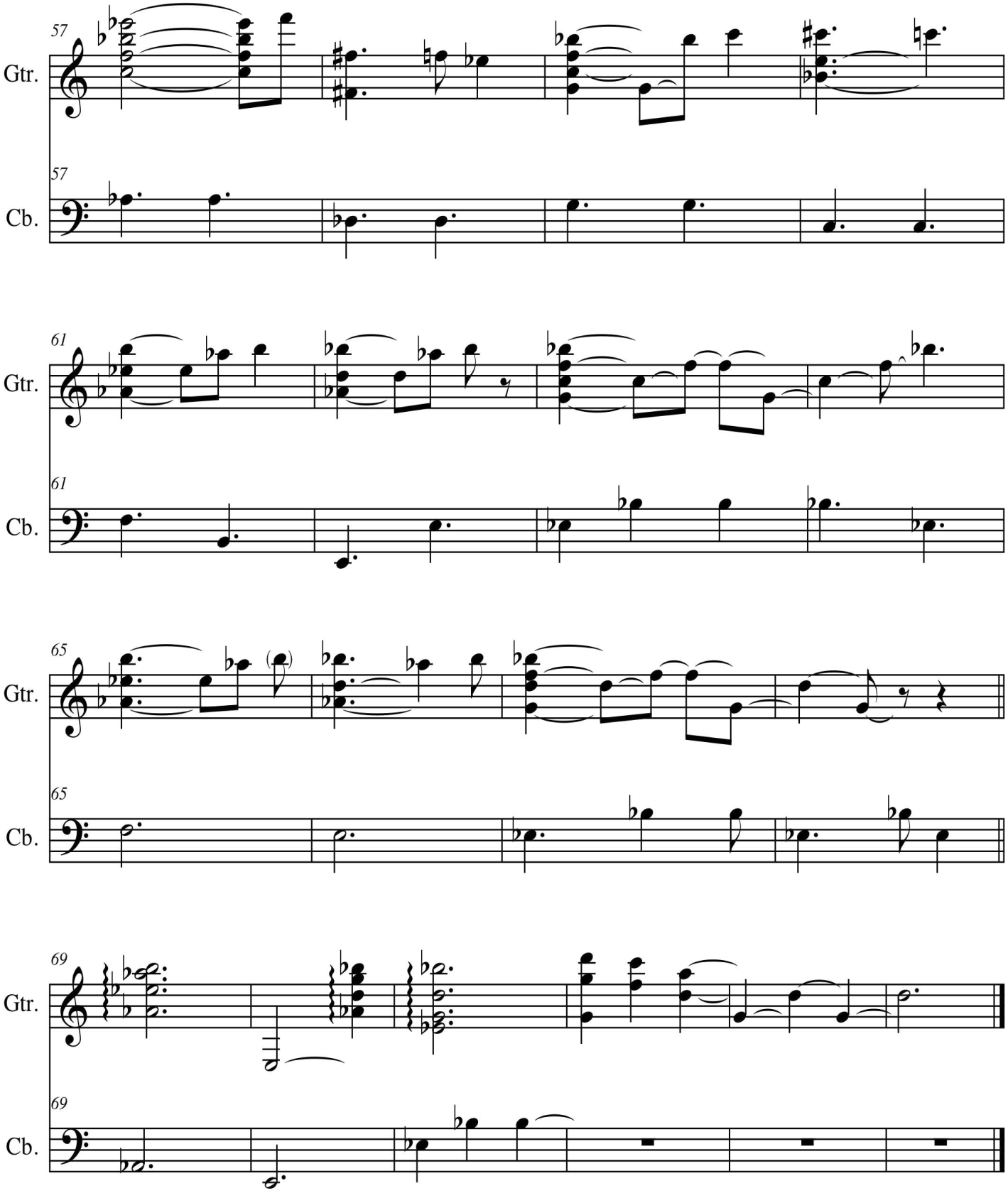
Waltz for Ruth

Charlie Haden




17
Gtr.
17
Cb.
21
Gtr.
21
Cb.
25
Gtr.
25
Cb.
29
Gtr.
29
Cb.
33
Gtr.
33
Cb.


37
Gtr.
37
Cb.
41
Gtr.
41
Cb.
45
Gtr.
45
Cb.
49
Gtr.
49
Cb.
53
Gtr.
53
Cb.

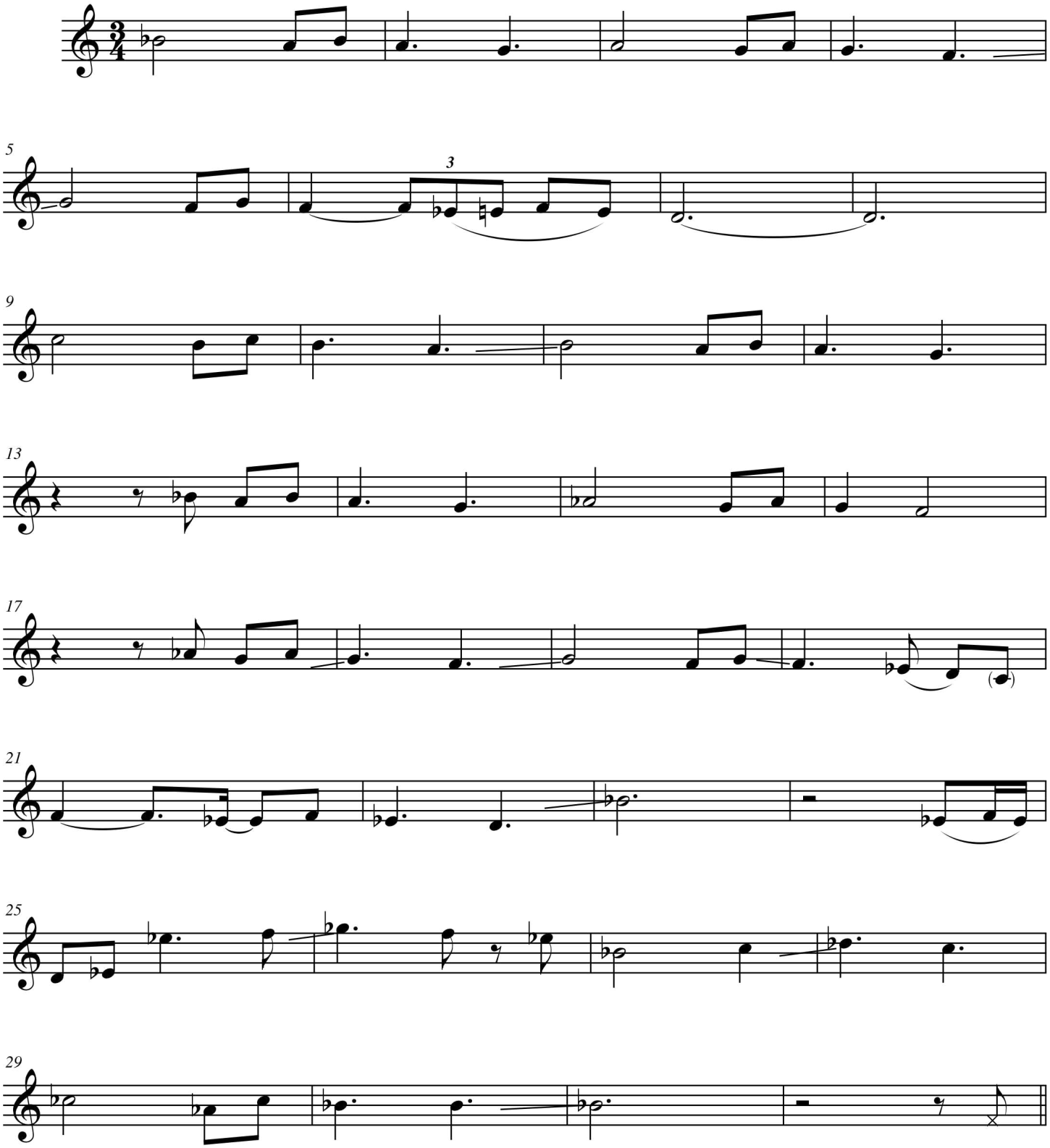

57
Gtr.
57
Cb.
61
Gtr.
61
Cb.
65
Gtr.
65
Cb.
69
Gtr.
69
Cb.

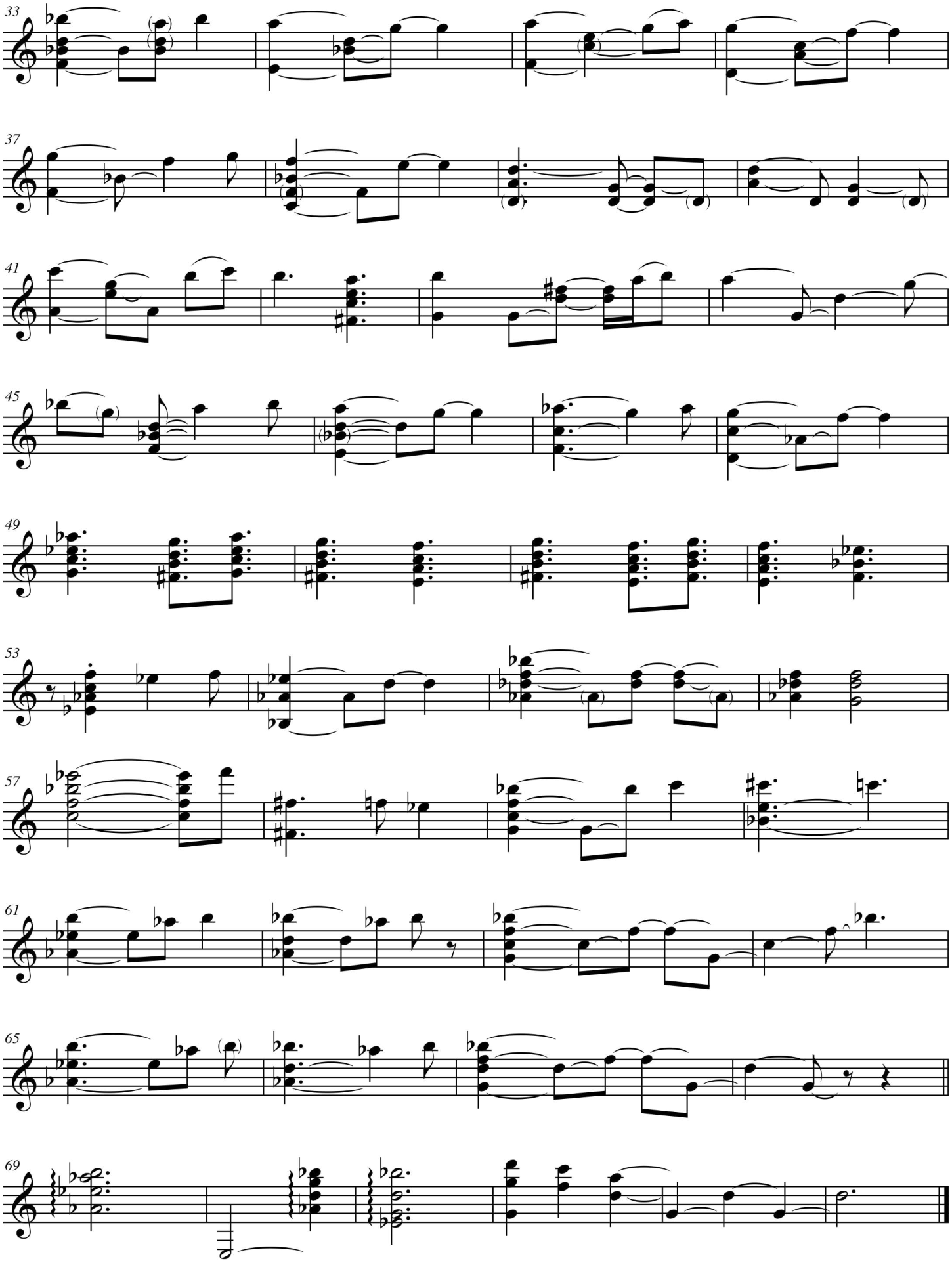
Guitarra

Waltz for Ruth

Charlie Haden

Allegro (♩ = 145) **aprox**



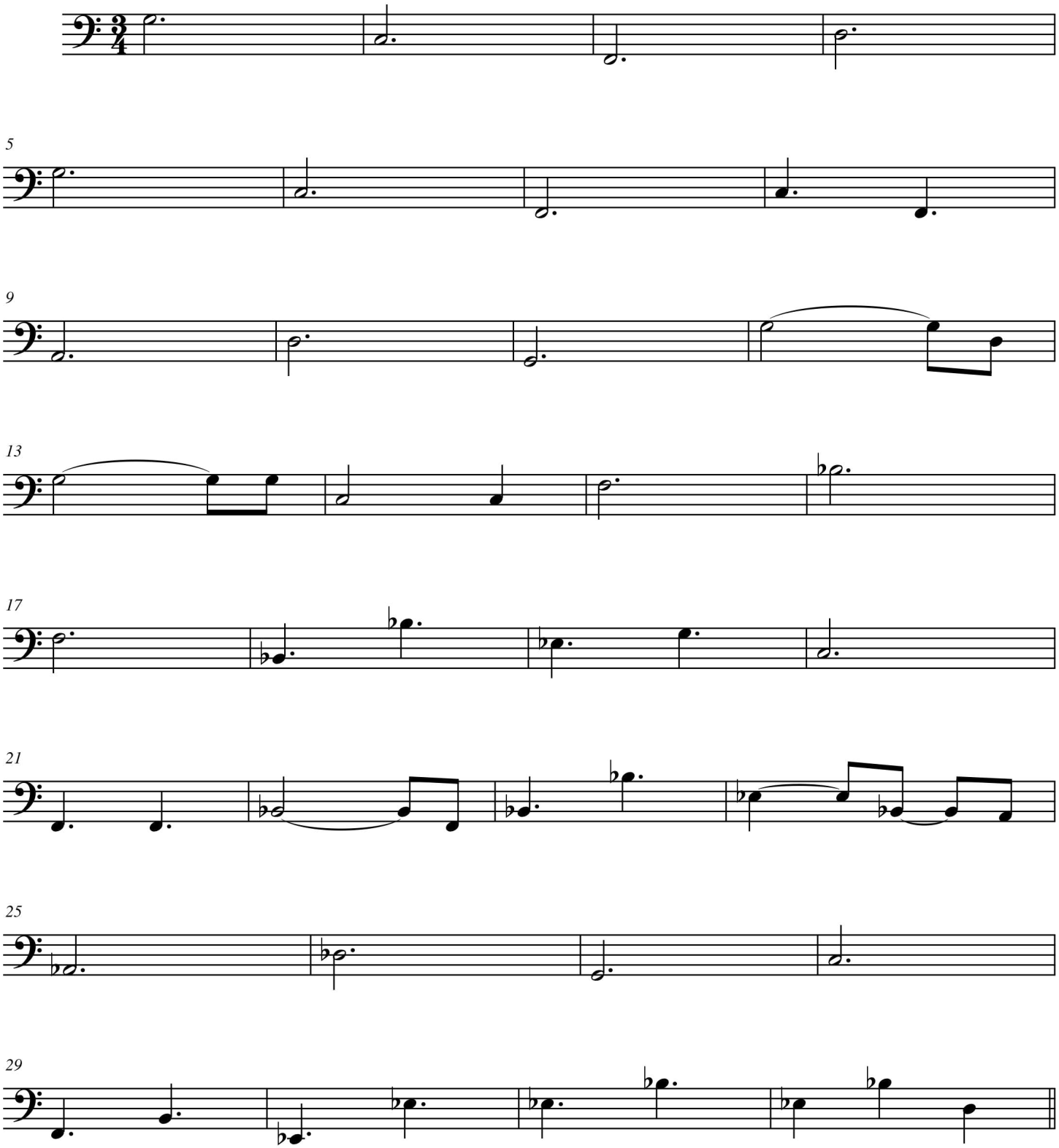

33
37
41
45
49
53
57
61
65
69

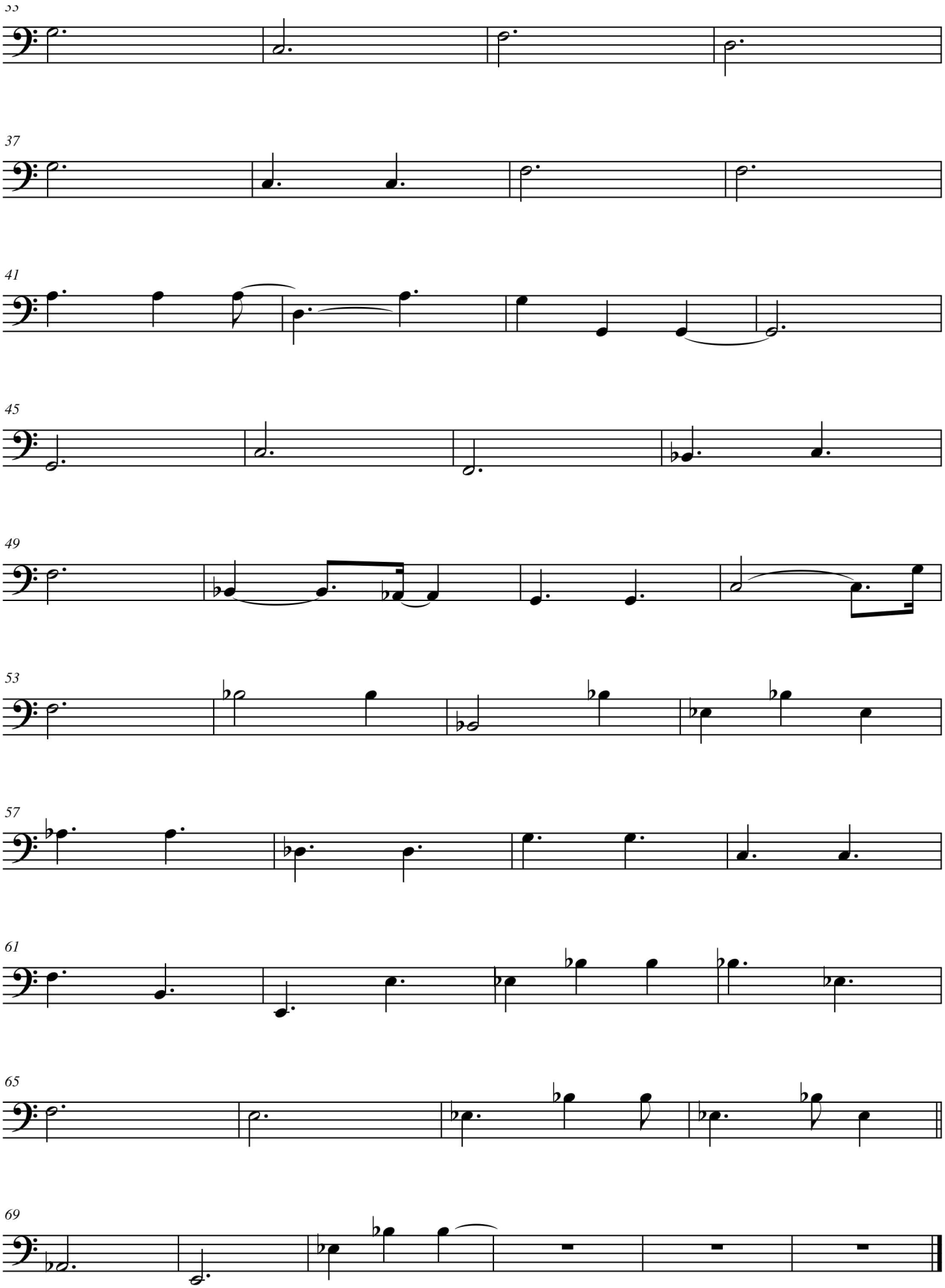
Contrabajo

Waltz for Ruth

Charlie Haden

Allegro (♩ = 145) **aprox**

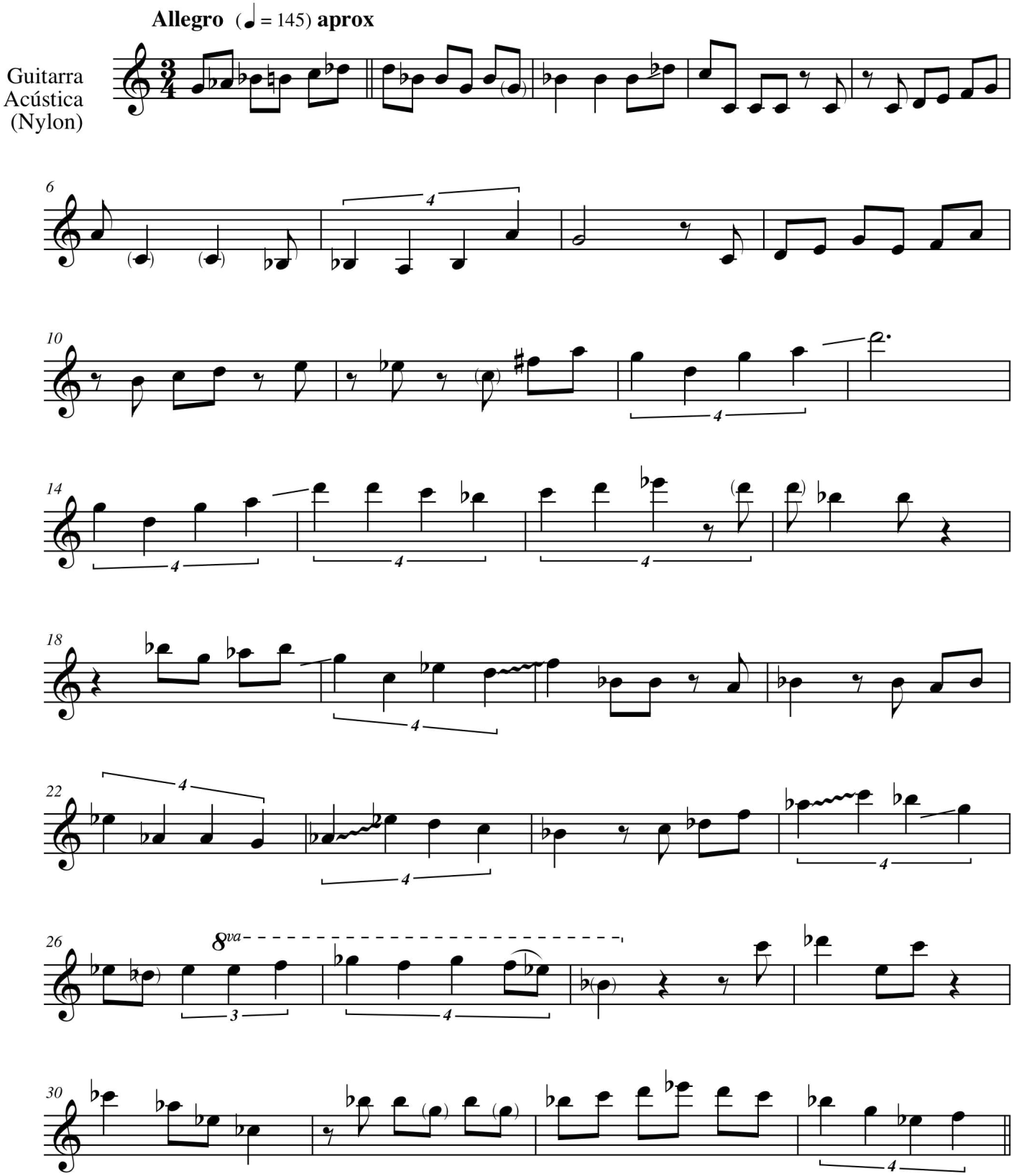


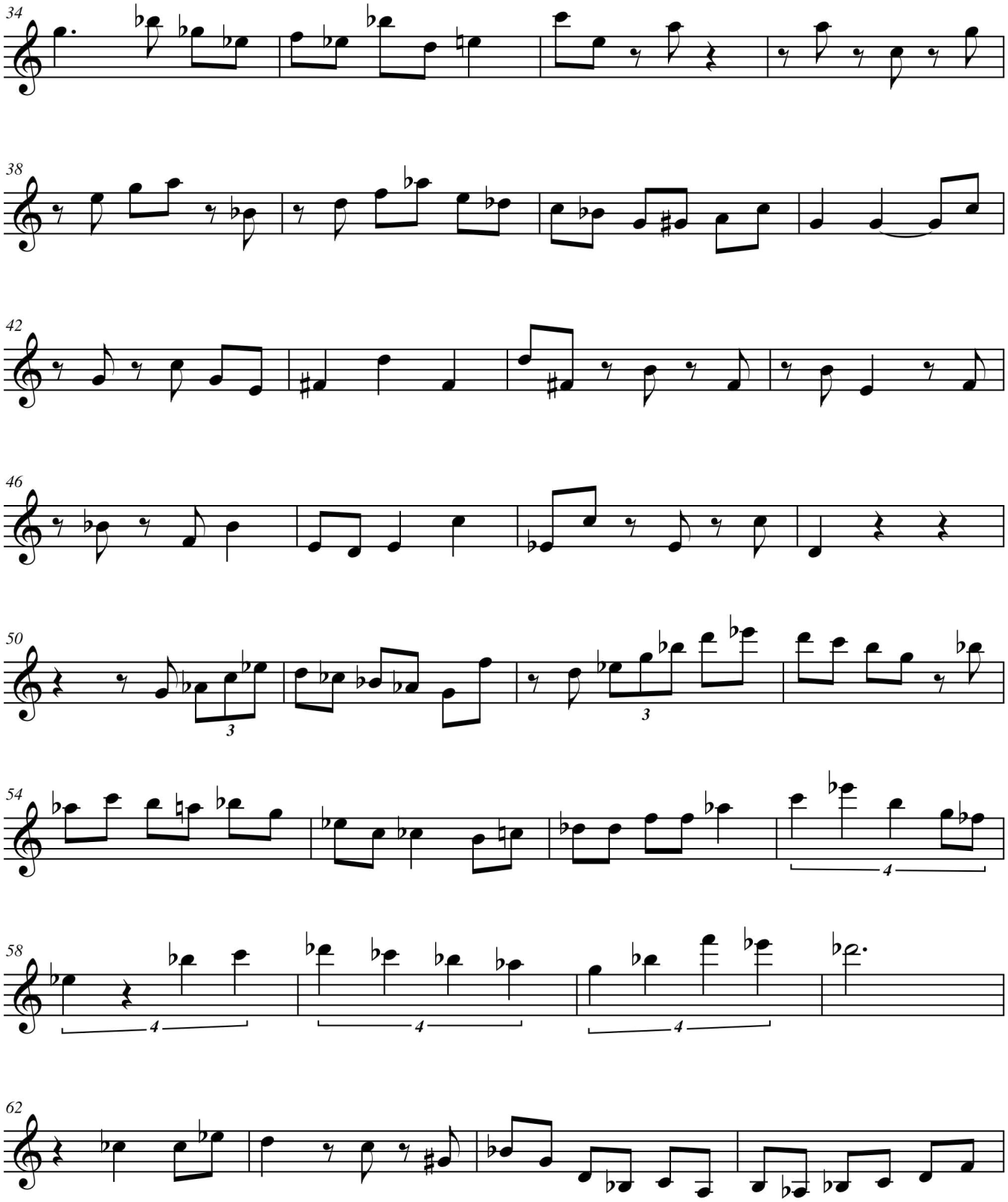

33
37
41
45
49
53
57
61
65
69

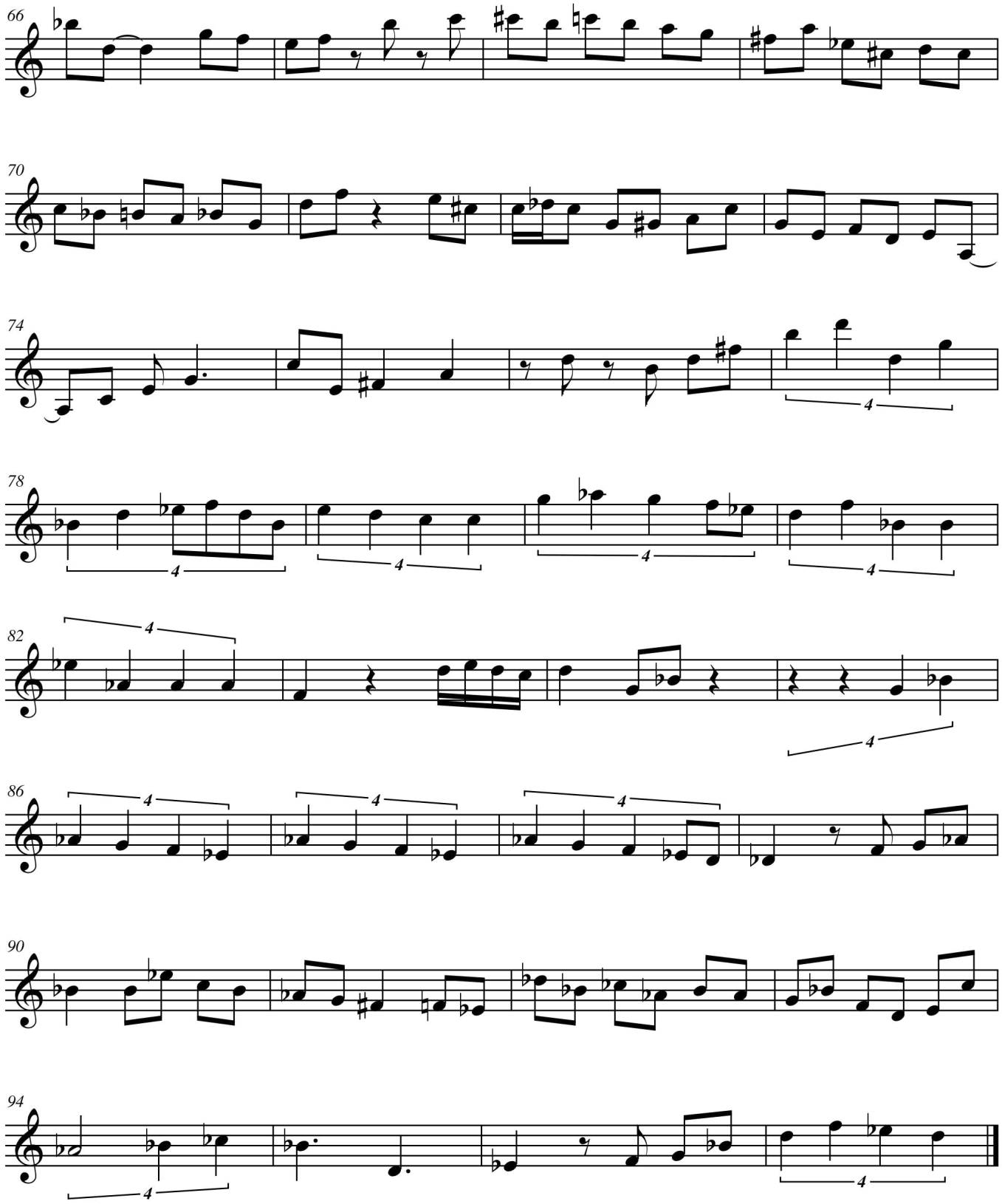
Waltz for Ruth

Solo de guitarra

Charlie Haden




34
38
42
46
50
54
58
62


66
70
74
78
82
86
90
94

BIOGRAFIAS

RALPH TOWNER

Ralph Towner [1]

Ralph Towner nació en Chealis, Washington, Estados Unidos el 1 de Marzo de 1940. Creció junto a su familia en el estado de Oregón. Su padre era trompetista y su madre profesora de piano. Su educación formal en la música empezó como trompetista, tocando con bandas de dixieland, polka y swing a la edad de 7 años, convirtiéndose en el músico más joven que hubiera tenido la banda de la ciudad de Bend, Oregón.

Fue cuando entró en la Universidad de Oregón en 1958, cuando se dedicó a la música de lleno. Allí estudio composición y teoría, además de profundizar en el aprendizaje de la trompeta, hasta entonces, su instrumento preferido. En aquel entonces, todavía en la universidad, Ralph Towner y Glen Moore coincidieron para hacer música en el piano y el contrabajo, influidos por Bill Evans, Scott La Faro, y la Bossa Nova. Para entonces, hacia 1962, Towner decidió cambiarse a la guitarra. Al salir de la escuela, la necesidad de ampliar su universo musical lo llevó a buscar en Europa nuevas horizontes. Towner viajó a Austria, donde estudió guitarra clásica durante todo un año en la *Vienna Academy of Music* con el maestro Karl Sheltt, renombrado guitarrista, laudista y educador, quien independientemente unió esfuerzos a los de Andrés Segovia para llevar la guitarra a las salas de concierto y elevar su estatus a instrumento solista y no solo de acompañamiento.

Años después junto con Glen Moore conformarían el combo de jazz más imaginativo de su tiempo y heraldo de las llamadas *New Age* y *World Music*: *Oregon* conformado por McCandles, Wallcot, Moore y Towner.

Mejor conocido como el principal compositor, guitarrista, teclista del grupo de jazz acústico *Oregon,* Towner también ha tenido una rica y variada carrera como solista. Ha tocado y colaborado con músicos como Gary Burton, John Abercrombie, Egberto Gismonti, Keith Jarrett, Jan Garbarek, y Gary Peacock.

---

[1] http://apoloybaco.com/raphtowenerbiografia.htm

GARY PEACOCK

Gary Peacock [2]

Gary Peacock nació en Burley, Idaho, Estados Unidos el 12 de mayo de 1935. En su época de estudiante comenzó tocando el piano y la batería. Su afición por el jazz y especialmente por el contrabajo se acrecentó durante el servicio militar que realizó en Alemania. Después de cumplir con éste, se mudó a Los Ángeles donde conoció y tocó con músicos como Paul Bley, Barney Kessell, Art Pepper y Don Ellis.

En 1962 se trasladó a New York donde trabajó en trío con Albert Ayler y Sunny Murray y al que poco después se unió Don Cherry. Ocasionalmente también tocó junto al pianista Bill Evans en el álbum *Trio 64.*

A finales de la década de los sesenta el deseo de conocer profundamente la cultura oriental lo llevó a estudiar la filosofía Zen en Japón abandonando temporalmente la música. Tras regresar a EEUU en 1972, estudió biología en la Universidad de Washington en Seattle, y enseñó teoría musical en el Cornish College of the Arts de 1976 a 1983.

La carrera de Gary Peacock da un giro de 180 grados en la década de los ochenta, cuando en 1983 empieza su colaboración con el pianista, Keith Jarrett y el baterista, Jack DeJohnette. Trío actual que rompe con los moldes preestablecidos en el trío clásico de jazz, para iniciar lo que hoy alcanza dimensiones increíbles de la tradición jazzística. El trío continuó interpretando y grabando alrededor del mundo. Su unión ha durado más de 20 años. En la actualidad, Jarrett, Peacock y DeJohnette son considerados como uno de los más sobresalientes tríos de jazz de todos los tiempos. Todavía hoy, ese trío sigue en la cima de la vanguardia jazzística y su música, lejos de ser añeja, sigue sonando fresca e improvisada.

[2] http://www.allaboutjazz.com/italy/gallery/dagostino/galdagos0605_001.htm

JIM HALL

Jim Hall [3]

James Stanley Hall nació en Buffalo, Estados Unidos el 4 de diciembre de 1930. Su madre le compró una guitarra, y gracias a un tío conoció a los grandes del jazz de su época. Posteriormente comenzó a estudiar guitarra. A los 13 años escuchó a Charlie Christian en el tema *Grand Slam* con el sexteto de Benny Goodman, hecho que lo marco fuertemente. Se afirma que esta fue su primera influencia. A los dieciséis años se trasladó con su familia a Cleveland, (Ohio), donde completó sus estudios formales en *Cleveland Institute of Music*.

Un cambio drástico surgió en 1955 cuando se mudó a Los Ángeles. Ciudad en la que estudiaba guitarra clásica durante el día y por la noche hacía contactos para unirse a los jazzistas. Una gira con el quinteto del baterista Chico Hamilton y una posterior grabación marcaron su rumbo definitivo (permaneció en la banda entre 1955 y 1956).

Poco después formó parte del legendario "Jimmy Giuffre 3", cuyo sonido *cool*, introspectivo y avanzado, caracterizaría más tarde al propio Hall. Con Giuffre aprendió la importancia de la escucha y la reacción; además le ayudó a lograr que su guitarra sonara como un saxo.

Hacia 1963, se hizo famoso por sus colaboraciones junto a Ella Fitzgerald, Sonny Rollins y Bill Evans (pianista). Con este último grabaron *Undercurrent*, *Interpray* e *Intermoludation.*

Poseedor de un sonido sutil, imaginativo, muy expresivo y avanzado armónicamente, se trata de la máxima referencia actual de la guitarra en el jazz. Su amigo, colega y también guitarrista Pat Metheny lo ha calificado como “el mejor guitarrista vivo” y no cesa de recomendarlo. Otras grandes figuras de la guitarra jazzística como John Abercrombie, Bill Frisell o Jordi Bonell lo consideran su maestro.

[3] http://www.taringa.net/posts/1013247

RON CARTER

Ron Carter [4]

Ron Carter nació en Ferndale, Míchigan, Estados Unidos el 4 de mayo de 1937 en el seno de una familia de músicos. Estudió varios instrumentos pero al final escogió el contrabajo. Su carrera está llena de excelentes colaboraciones con numerosos maestros del jazz como Miles Davis, Herbie Hancock, Tony Williams, Wayne Shorter, Bill Evans y Cannonball Adderley entre otros.

Carter se hizo famoso gracias al segundo gran quinteto de Miles Davis, a comienzos de los años sesenta, que incluía a Herbie Hancock en el piano, Wayne Shorter en el saxofón y Tony Williams en la batería.

Hacia finales de los sesentas y principios de los setentas Carter fue uno de los pocos bajistas que continuó tocando contrabajo cuando muchos se pasaron o comenzaron con el bajo eléctrico. "Fue una elección consciente", dice. "Me sentí bajo la responsabilidad de presentar una alternativa viable frente al popular bajo eléctrico entonces."

Cuando él formó su propio grupo, el bajo no se consideraba un instrumento líder. Carter encontraría entonces la solución en el bajo picolo, un instrumento de la mitad del tamaño de un contrabajo, afinándolo a su propio gusto con el propósito de favorecer su cualidad de sonido inusual, logrando que se destacara en su grupo.

Su contribución en más de 3500 álbumes hace de él uno de los contrabajistas con más grabaciones en la historia del jazz. Ha tocado y grabado junto a músicos destacados como con Oliver Nelson, Tommy Flanagan, Gil Evans, James Brown, Coleman Hawkins, Bill Evans, Aretha Franklin, Sonny Rollins, Paul Simon, Benny Goodman, George Benson, BB King, Eric Gale, Johnny Hodges, Antonio Carlos Jobim, el Kronos Quartet, Dexter Gordon, JJ Johnson.

[4] http://www.delpalmer.com/page6.htm