

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia y Lletres
Departament d' Art

**El Jazz Actual en Santiago de Chile: Perspectivas
Metodológicas, Análisis y Evaluación de la
Performance**

Tesis para optar al título de Doctor en Musicología

Director de Tesis:

Doctor Josep Martí i Pérez

Tutor:

Doctor Josep Maria Gregori i Cifré

Doctorando:

Carlos E. Silva Vega

Bellaterra, septiembre de 2002

A Cris

Agradecimientos

Quiero agradecer especialmente a mi director de tesis, doctor Josep Martí, por creer en mí y guiarme en esta Tesis.

Quiero agradecer a todos los profesores del doctorado, que de alguna u otra forma me ayudaron en mis reflexiones sobre musicología.

Quiero agradecer a María Jesús Palomo (Xus) y Patricio Hernández (Redlink) por su desinteresada ayuda.

Y muy especialmente, quiero agradecer a todos los músicos de jazz de Santiago de Chile. Gracias por su colaboración. Gracias por su música.

El Jazz Actual en Santiago de Chile: Perspectivas

Metodológicas, Análisis y Evaluación de la Performance

I.	Marco conceptual y metodológico	1
	1. Introducción	1
1.1.	Presentación del problema.....		1
1.2.	Comentarios generales sobre las metodologías utilizadas..	3	
1.3.	Organización del trabajo.....		5
	2. El concepto de “Performance” y su importancia para la Musicología	9
I.			
	Performance.....		10
II.	La Práctica de la Performance en un trabajo de Roland Jackson.....		16
III.	Significado de la Performance de un Trabajo Musical, en Nicholas Wolterstorff.....		27
IV.	Perspectivas sobre Musicología y Música Popular, en cuanto al papel de la Performance, en un trabajo de Charles Middleton.....		33
	Conclusiones		43

3. Metodologías de Investigación de Performances	
Aplicables a la	
Tesis	48
3.1. Etapas de la Performance en un trabajo de Richard Schechner y Willa Appel.....	48
3.1.1. Transformación de existencia y/o conciencia....	49
3.1.2. Intensidad de la Performance.....	50
a) Mecanismos Musicales.....	50
b) Mecanismos Extra-musicales.....	50
3.1.3. Interacciones Realizador-Audiencia.....	51
3.1.3.1. Retaguardia Jazz Band.....	52
3.1.3.2. La Marraqueta.....	53
3.1.4. El conjunto de la secuencia de la performance..	54
3.1.4.1. Entrenamiento personal.....	55
3.1.4.2. Ensayo.....	55
3.1.4.3. Precalentamiento.....	56
3.1.4.4. La Performance.....	56
3.1.4.5. Relajación.....	56
3.1.4.6. Consecuencias.....	56
3.1.5. Transmisión y conocimiento de la performance.	57
3.1.6. ¿Cómo son evaluadas las performances?.....	58
3.2. El Cuestionario, la Observación y la Entrevista en un trabajo de Max Peter Baumann.....	59

3.2.1.	El Cuestionario.....	59
a)	Nexus.....	60
b)	Pancho Molina y Los Titulares.....	61
3.2.2.	Observación.....	62
3.2.3.	La Entrevista.....	63
3.3.	Contexto, Ocasión y Evento en un trabajo de Regula B. Qureshi.....	64
3.3.1.	Contexto.....	64
3.3.2.	Ocasión y Evento.....	70
3.3.2.1	Ocasión.....	70
3.3.2.2	Evento.....	71
3.4.	Algunas Perspectivas sobre la Improvisación en Jazz en un trabajo de Gregory E. Smith.....	72
3.5.	“Inside Audience” en un trabajo de Sean Singer.....	82
3.6.	Intercomunicación Grupal y el Jazz como forma de vida en un trabajo de Paul Berliner.....	91
3.6.1.	Intercomunicación Grupal.....	91
3.6.1.1.	Intérpretes.....	91
3.6.1.2.	Banda.....	92
a)	Interpretación del “head”.....	92
b)	Improvisación.....	93
c)	Reexposición.....	95

3.6.1.3. Conexión Musical.....	98
a) Chicago Blues Star.....	100
b) La Marraqueta.....	100
3.6.2. Jazz como forma de vida.....	105
4. Aproximaciones a una Perspectiva Metodológica para Analizar y Evaluar las Performances de Jazz	112
1. Pauta de Cuestionario y Entrevista.....	113
2. Pauta de Observación.....	114
II. Grupos de Jazz Actuales en Santiago de Chile: el músico y la performance	122
A) Cuestionario y Entrevista.....	122
B) Observación.....	123
1. Características generales de la bandas.....	124
2. Formación Musical: Profesionalidad, Semi-profesionalidad y Hobby.....	127
3. ¿Qué significa Hacer Jazz?.....	127
4. Los ensayos.....	131
5. El músico como auditor fuera del escenario.....	132
6. Grabar y Tocar en Vivo (diferencias).....	132
7. Conciertos.....	133
7.1. Ingreso al Escenario: Vestimenta.....	133
7.2. Exposición del “Head” y Solos.....	134

a) ¿Cómo acompaña la base al solista?.....	134
b) Improvisando sobre la Melodía de la Pieza.....	134
c) Solista: ¿Interpreta la melodía de la pieza siguiendo algún Estereotipo?.....	136
d) Citas Textuales.....	139
e) Composición Instantánea: Espontánea y/o Predeterminada. Quiénes.....	140
f) ¿Qué tipo de Mecanismos Musicales para Llamar la Atención de la Audiencia Utiliza cada Intérprete en su Solo?.....	141
g) ¿Qué tipo de Mecanismos Extra-Musicales para Llamar la Atención de la Audiencia Utiliza cada Intérprete en su Solo?.....	141
g.1) Gestualidad.....	142
g.2) Aproximaciones al Concepto de Gestualidad y su Aplicación en el Jazz de Santiago de Chile.....	143
g.3) Emblemas Utilizados por la Agrupaciones durante sus Performances y que Llamen la Atención del Oyente: Exposición, Solos y Reexposición.....	150
A) Exposición.....	151
B) Solos.....	152
C) Reexposición.....	156
h) Conexión y Desconexión Musical.....	158
h.1) Cuando los músicos están conectados musicalmente, ¿qué tipo de ideas envía el solista a la banda y cómo son respondidas, y viceversa?.....	160
h.2) Si la banda se desconecta, ¿quién y cómo vuelve al carácter de la pieza?.....	165
i) ¿Cómo termina su solo cada intérprete?.....	166

j) ¿Cómo responde la audiencia después de cada solo?.	167
k) ¿Realizan diálogos con la batería antes de recapitular?.....	168
7.3. Reexposición del “Head”: Características.....	169
a) Relación con los otros Integrantes.....	170
b) ¿Para quiénes hacen jazz los músicos?.....	172
III. Conclusiones de la Tesis	173
1. Bandas Tradicionales.....	177
A. Aspectos Principales.....	177
B. Aspectos Secundarios.....	178
2. Bandas Modernas.....	178
A. Aspectos Principales.....	178
B. Aspectos Secundarios.....	179
IV. Bibliografía	187
V. Partituras	190
VI. Discografía	190

I. MARCO CONCEPTUAL Y METODOLÓGICO

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación del Problema

El Jazz en Santiago de Chile nace en la década de 1930.¹ Si bien en sus comienzos fue valorado como música popular bailable, más tarde fue estilizado hacia el denominado *hot jazz*. La primera, música popular bailable, se denominó “jazz melódico”, definida por el musicólogo chileno Álvaro Menanteau como “melodías populares interpretadas con mínimos elementos jazzísticos y sin improvisaciones [...]”;² y la segunda, como una corriente musical nacida a partir del Club de Jazz de Santiago y cuya principal característica fue una “interpretación *hot* con técnica y sentido expresivo [...]”³; utilizando la improvisación como uno de sus medios de expresión.

En la década de los 50 llega a Chile el denominado BeBop. Los músicos de jazz comenzaron a alejarse de los estereotipos de la música de baile para concentrar su atención en otro: el *hot jazz*; una música “no masiva y de fuerte valoración estética.”⁴ Con la fundación

¹ Véase, Menanteau, Álvaro, *Jazz en Chile: Su Tránsito de la Imitación a la Integración*, Tesis de Magíster en Musicología, Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2002. Además, como fuente adjunta, véase: González, Juan Pablo, *Música popular escuchada en Chile durante la década de 1930*, Tesis, Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1982.

² Cfr., Menanteau, Álvaro, Op. Cit, p. 31

³ Ibid., p. 47

⁴ Ibid., p. 77

del Club de Jazz de Santiago (1943) comienza a desaparecer la división entre jazz melódico y hot jazz, debido al ejercicio de esta música como objeto de culto. Por tanto, el criterio esencial de división fue otro: jazz tradicional y jazz moderno.

El jazz tradicional fue cultivado por músicos aficionados, quienes apreciaban estilos como el New Orleans, Dixieland y Chicago. Una de sus premisas era la valoración de la melodía y el desarrollo colectivo de la improvisación. Entre ellos tenemos a Retaguardia Jazz Band; banda fundada en 1958.⁵

El jazz moderno fue cultivado inicialmente por músicos aficionados; pero a partir de la década de los 60, también por profesionales. Sus influencias fueron el BeBop, el Cool, el Hard Bop y el Free Jazz.⁶ Entre ellos tenemos al saxofonista Patricio Ramírez, quien posteriormente fundó el grupo Nexus (1987).

Estas dos tendencias del jazz en Chile y precisamente en Santiago –ciudad en la que delimité mi Tesis-, son las que se han mantenido hasta hoy. Entre las bandas tradicionales actuales tenemos por orden de constitución a la mencionada Retaguardia Jazz Band, Santiago Stompers (1960), Chicago Blues Star (1980) y Santiago Hot Club (1986). Entre las bandas modernas actuales, el mencionado Nexus, Ángel Parra Trío (1990), Los Andes Big Band (1993), La Marraqueta (1995), Pancho Molina y Los Titulares (1995) y Emilio García Trío (1998). Posteriormente, se han formado otras bandas; pero para efectos de mi Tesis he decidido trabajar con aquellas que llevan más de dos años en el circuito.

⁵ Ibid., p. 78

⁶ Ibid., p. 79

El problema principal que me planteé como músico de jazz e investigador fue la comprensión del jazz actual que se hace en Santiago. Cómo hacemos esta música desde nuestra cultura; cuántos elementos estereotipados utilizamos para estar dentro de la Institución y cuántos para estar fuera. Es decir, qué hacemos nosotros con los elementos venidos de otra cultura; cómo los sintetizamos y los hacemos parte de nuestro entorno. Para ello diseñé los siguientes objetivos.

- A.** Conocer el jazz que hacen las Bandas actuales en Santiago.
- B.** Descubrir elementos relacionados con los códigos establecidos por la Institución del Jazz.
- C.** Analizar cada banda como organismo autónomo, considerando:
 1. Composición Instantánea Espontánea y Composición Instantánea Predeterminada.
 2. Gestualidad expresada como Emblema.
- D.** Proponer una metodología para analizar y posteriormente evaluar las performances de jazz desde nuestra cultura.

1.2. Comentarios generales sobre las metodologías utilizadas

Las metodologías han sido fusionadas entre mis reflexiones como músico de jazz y las investigaciones tratadas por estudiosos de la performance en amplias dimensiones y contextos.

En primer lugar, me planteé conocer y comprender el estado actual de las performances de jazz en Santiago. Para ello trasladé mi atención hacia todas las bandas que hacen jazz, encontrando tradicionales y modernas.

En segundo lugar, reflexioné sobre el concepto de banda, decidiendo tomar en consideración que este término sería aplicado a aquellas agrupaciones con dos o más años de existencia.

Y tercero, dentro de las bandas me propuse dos tareas: (1) entrevistar al líder o a su representante, puesto que ellos son los que más conocen la historia y estilo de su grupo, y (2) observar sus performances, teniendo como punto de mira fundamental el objetivo (C). Una vez realizados estos trabajos, comparé y sistematicé.

La tarea más compleja fue fundamentar estas reflexiones con relación a trabajos de otros investigadores relacionados con mi Tesis. Como señala su título: *El Jazz Actual en Santiago de Chile: Perspectivas Metodológicas, Análisis y Evaluación de la Performance*, las metodologías de análisis fluctuaron entre la performance como elemento autónomo o con otras músicas y las que tenían relación con el jazz. De esta manera, encontré investigadores dedicados a ambos puntos: Richard Schechner y Willa Appel, Max Peter Baumann y Regula Qureshi, en el lado conceptual sobre performance; y Gregory Smith, Sean Singer y Paul Berliner, en la performance de jazz.

Habiendo conseguido aunar estos criterios y antes de embarcarme en el análisis de las performances de jazz, mi director de Tesis me propuso indagar en la importancia que tiene este concepto para la Musicología. Esta propuesta, interesante por todo el significado que tienen las realizaciones de músicas del pasado y presente, la he trabajado con relación al jazz y al de Santiago.

Finalmente, y considerando todos los aspectos mencionados, he desarrollado una perspectiva metodológica para analizar y evaluar las performances del jazz actual en Santiago.

1.3. Organización del trabajo

El trabajo de Investigación tiene el siguiente protocolo:

I. El concepto de Performance y su importancia para la Musicología.

Este apartado tiene relación con discusiones históricas sobre este fenómeno. De acuerdo a la decodificación de las partituras, se ha abordado la problemática sobre la fidelidad en la interpretación de músicas del pasado y del presente y su despegue hacia la relación con la musicología que estudia la música popular.

Entre los investigadores tratados figuran:

1. Charles Wuorinen: conceptualización de la performance musical.
2. Roland Jackson: práctica de la performance musical.
3. Nicholas Wolterstorff: significado de las realizaciones en los trabajos musicales.
4. Charles Middleton: perspectivas sobre musicología y música popular, en cuanto al papel de la performance.

II. Metodologías de Investigación de Performances Aplicables a la Tesis.

Este capítulo ha sido trabajado teniendo en cuenta a los siguientes investigadores:

1. Richard Schechner y Willa Appel: etapas de la performance como proceso sistemático para conocer un antes, momento de la performance y sus consecuencias. Tres situaciones que permitirían evaluaciones aproximativas de sus realizaciones.
2. Max Peter Baumann: cuestionario, entrevista y observación como metodologías óptimas para conocer a los músicos desde dentro.
3. Regula B. Qureshi: Contexto, Ocación y Evento como acercamiento al conocimiento y comprensión de lo que es un grupo musical dentro de una cultura determinada.
4. Gregory E. Smith: perspectivas sobre la Improvisación en el jazz, dando énfasis en la espontaneidad y la predeterminación.
5. Sean Singer: discusión sobre el músico de jazz como oyente y el jazz como arte existencial.
6. Paul Berliner: la Intercomunicación Grupal como factor imprescindible para hacer jazz y el jazz como forma de vida.

III. Aproximaciones a una Perspectiva Metodológica para Analizar y Evaluar las Performances de Jazz.

En este capítulo es donde he aplicado los criterios anteriores. Con base en el trabajo de Baumann, se han expuesto dos pautas de análisis: una que reúne Cuestionario y Entrevista; y otra para la Observación.

Posteriormente, he tomado en cuenta el capítulo dedicado a Regula Qureshi, con el propósito de limitar la investigación en el siguiente orden:

Ocasión involucra Evento. Esto significa que la Ocasión me apunta a determinar qué es una agrupación de jazz dentro de una cultura; mientras que Evento, implica distinguir una banda de otra.

Evento implica Contexto. Éste envuelve el lugar en el cual las agrupaciones hacen jazz.

Contexto implica Sonido Musical. Todas las agrupaciones estudiadas poseen un sonido particular que las hace diferenciarse de las otras. Existen bandas de dixie, jazz moderno, jazz rock, etc. (Este punto está relacionado con el capítulo Paul Berliner).

En cuanto a Berliner, Intercomunicación implica Códigos. La relación musical existente en el escenario se realiza a través de un lenguaje afín a la agrupación, pero dentro de los códigos establecidos por la Institución del Jazz.

Códigos implican la Improvisación. Ésta reúne en su conjunto a la Composición Instantánea-Espontánea y Composición Instantánea-Predeterminada (ambas formas de improvisar se basan en el trabajo de Smith).

En Schechner y Appel he considerado como aspecto fundamental que las maneras compositivas instantáneas mencionadas en Smith involucran los Mecanismos Musicales y Extra-Musicales para Llamar la Atención de la Audiencia (basados

en el subtítulo: *Intensidad de la Performance*, del trabajo de Schechner y Appel).

Finalmente, dichos mecanismos envuelven, para los primeros, los Estereotipos y Clichés y, para los segundos, la Gestualidad. Con respecto a lo segundo, lo he orientado hacia el denominado Emblema; capítulo cimentado en investigaciones de Lluis Payrató, como Emblema; David Givens, y su diccionario de Comunicación No Verbal; y Franz y Betty Bäuml, como referencia accesoria sobre los gestos clasificados en su diccionario.

IV. Grupos de Jazz Actuales en Santiago de Chile: el músico de jazz y la performance

En este apartado final he elaborado los resultados contenidos en las encuestas, entrevista y observación participante. Adyacente a mis reflexiones como músico, he analizado, comparado y sistematizado las perspectivas musicales de bandas tradicionales y modernas, intentando clasificar el jazz actual de nuestra cultura.

En definitiva, espero que con la lectura de esta Tesis el investigador pueda tener acceso a una herramienta metodológica que le ayude a comprender desde dentro y desde fuera una música sintetizada entre el estereotipo y la creatividad.

2. El concepto de “Performance” y su importancia para la Musicología

La Musicología, como un corpus de estudio sistemático y relacionado preferentemente a la tradición de música escrita, ha desarrollado un papel interesante con respecto al estudio de la Performance. Y aunque éste se ha focalizado históricamente en las partituras, debido a la obviedad de no saber con profunda certeza cómo fueron interpretadas las obras antes de la invención del fonógrafo, teóricos y prácticos del pasado han indicado mediante estudios sistemáticos sobre manuscritos –en lo posible, originales de los compositores, sumado a estudios no-musicales sobre la época-ciertas pistas para su interpretación, por ejemplo, de Bach, Beethoven o Mozart. No obstante, esa tradición se ha mantenido en los compositores del siglo XX; y debido a eso han surgido numerosas revistas especializadas sobre la “real” comprensión de las performances de música del pasado. Éstas, sumado a la posibilidad de acceder a los registros audio y visuales para materializar interpretativamente dichas músicas, han comenzado a ocupar un papel tan importante como la tradición de música escrita; tradición enfocada, mayormente, a la música llamada “clásica”.

De acuerdo a lo anterior, he considerado, en primer lugar, un análisis sobre el concepto de Performance a través de una descripción en el *Dictionary of Contemporary Music*⁷; segundo, una discusión sobre la práctica de la performance en un artículo del

⁷ Wuorinen, Charles, “Performance”, *Dictionary of Contemporary Music*, en Vinton, John (ed.), New York: E.P. DUTTON & CO., INC, 1974, pp. 561-565

investigador Roland Jackson (*Performance Practice Review*)⁸; tercero, el significado que tiene la realización de un trabajo musical en Nicholas Wolterstorff⁹; y cuarto, la perspectiva sobre Musicología y Música Popular, en cuanto al papel de la performance, en un trabajo de Richard Middleton.¹⁰

I) Performance

La visión que tiene el diccionario sobre la performance está absolutamente relacionada con la música llamada “clásica”. Al final de esta entrada, y como un dato adjunto, se mencionan otras fuentes existentes para otras descripciones sobre el fenómeno, pero en ningún caso se observa alguna indicación sobre el papel de la performance en otras músicas. Por tanto, analizaré este concepto desde el punto de vista de lo que se menciona en este diccionario: con una clara y determinada tendencia a la música antes mencionada.

En primer lugar, Wuorinen –el autor de esta entrada en el diccionario- establece tres condiciones generales para la música escrita:

1) Accuracy. Real accuracy would imply a complete realization of the composer's intentions. What is meant here is only that the minimum literal significance of the notation is being translated into sound. Thus, accuracy means that no explicit notational direction is contravened. 2) Conceptual awareness. This means that the performer is aware of the implicit significance of the notation. He is aware of the historical, conceptual, and systematic framework of the piece he is playing. 3) Interpretation. This is an attitudinal matter, suggesting that the performer strives

⁸ Jackson, Roland, “Invoking a Past or Imposing a Present? Two Views of Performance Practice”, *Performance Practice*, 9 (1), 1996, pp. 1-15

⁹ Wolterstorff, Nicholas, “What Is It to Perform a Musical Work?”, *Works and Worlds of Art*, Oxford: Clarendon Series of Oxford University Press, 1980, pp. 74-84

¹⁰ Middleton, Richard, “Change gonna come? Popular music and musicology”, *Studying Popular Music*, Philadelphia: Open University Press, 1990, pp. 103-126

to identify his views with those of the composition he is realizing and thus become a “disembodied” medium for its projection. This notion defines interpretation not as the addition of nuance (appropriate or otherwise) by the performer, but as the discovery on increasingly profound levels of the composition’s structure.¹¹

En cuanto al primer punto, “Fidelidad”, se menciona que corresponde a la realización en su totalidad de las ideas del compositor, sobre todo con relación a las intenciones de la composición y la transgresión de esa verdad. Desde esta perspectiva, pienso que las intenciones de un determinado compositor que habiendo tenido acceso a registrar su obra auditiva y visualmente, como “Variationen für Klavier op. 27”, de Anton Webern¹², por ejemplo, sus fines podrían observarse a través de códigos escritos en las partituras y un estudio –entre muchos que se han realizado sobre sus obras- de Armin Klammer (tercer movimiento), en *die Reihe*¹³. Pero lo que no es posible determinar en su totalidad es si verdaderamente dicho compositor insertó en su partitura original toda la información necesaria para que su obra fuese interpretada como él la pensó.

A continuación, realizaré en términos generales algunas aproximaciones a esta obra desde la investigación de Klammer, la partitura observada desde mi propio punto de vista¹⁴ y la versión realizada por el pianista Charles Rosen.¹⁵

¹¹ Wuorinen, Charles, Op. cit., p. 561

¹² Escúchese, por ejemplo, la versión en: Boulez, Pierre, *Webern. Das Gesamtwerk Opp. 1-31. Boulez*, Sony Classical, S3K 45845, 1991 (Obras grabadas entre 1967-72. La última pieza del disco fue grabada en 1932)

¹³ Klammer, Armin, “Webern’s *Piano Variations* , Op. 27, 3rd Movement”, *die Reihe*, v. 2, 1959 (versión en inglés), pp. 81-92

¹⁴ Webern, Anton, *Variationen für Klavier op. 27*, Universal Edition, U E 10.881, 1937

¹⁵ Grabado en Londres, el 13 de junio de 1969, Estudios EMI, en obra discográfica citada.

1) El análisis que hace Klammer sobre el tercer movimiento de esta obra está enfocado hacia grupos agregados, definiéndolos como:

[...] the summation of a number of note-groups which are related to one through supraordered formal criteria which they have in common. Each group within the group-aggregate is itself the summation of a specific number of notes.¹⁶

Posteriormente, indica que este movimiento está formado por seis grupos agregados, conteniendo 47 grupos en total, y detallándolos en una tabla en la cual inserta: número de notas, intervalos, valores de las notas, intervalos de entrada, longitud del resto entre los grupos, modos de ataque (relacionándolo a la performance) y dinámicas.¹⁷ Así, todo el artículo va relacionado –de manera muy sobresaliente y profunda- a la pesquisa de estos grupos y sus interrelaciones. No obstante, y en virtud de concluir que Webern posee un modo de composición indeterminista, sobre todo para el oyente,¹⁸ en ningún momento se observa lo que quiso expresar el compositor. De acuerdo, Klammer realizó su análisis basado en los elementos determinados por él mismo, pero ¿qué grado de veracidad existe con respecto a los fines de Webern? Por lo que se observa, Klammer es un especialista en la música del compositor, pero no aparecen opiniones de teóricos y prácticos de la época de Webern para poder comparar estas aseveraciones. Finalmente, el investigador analizó uno de sus movimientos, lo que conlleva a pensar que el trabajo está incompleto, debido a que es una pieza titulada como “Variaciones”; y según la historia occidental de la música, las

¹⁶ Klammer, A., Op. Cit., p. 81

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Klammer, A., Op. Cit., p. 92

variaciones son posteriores a un gesto musical, o a un tema que se variará. Por tanto, analizar solamente el tercer movimiento es, a mi juicio, interpretar algo sin saber su origen.

- 2) Desde mi propio punto de vista, considero a Webern como un compositor insertado en un contexto cultural ajeno al mío; un compositor decisivo en la historia de la música “clásica” occidental del siglo XX y un compositor importante si en él quiero encontrar maneras novedosas en cuanto a desarrollo de ideas. Desde ahí es cómo enfrento mi análisis. Pues, siguiendo la ruta de Klammer, el tercer movimiento, si bien puedo considerarlo como algo autónomo, es muy complejo si no lo relaciono con los anteriores. ¿Para qué, entonces, Webern compuso la obra en tres movimientos?

Mediante una observación periférica sobre el tercer movimiento, en primer lugar la obra comienza indicando que la velocidad del acontecer musical es a blanca = 80, lo que indica un tempo más bien moderado. Segundo, la primera página contiene “gestos” un poco distanciados, debido a valores más largos, combinados con acordes de dos y tres notas, e interrelacionándose hasta que en la segunda página dichos valores comienzan a comprimirse (todo ello con una variabilidad de la dinámica: entre **p** y **f**). A partir del compás 21, Webern indica un *ritenuto* y posteriormente, en el compás 24, inserta un acorde de tres notas. Desde ahí hasta el compás 33 se observa esta interrelación, mezclada con los comportamientos anteriores. Desde el compás 33 hasta el 55, los valores interrelacionados son cada vez más pequeños (corcheas), combinándose con nuevos acordes, pero ahora, de dos notas. Finalmente, indicando mediante “wieder ruhig”, culmina con acordes de tres notas (compases 56 a 66),

combinado con algunos “destellos” de valores no integrados en los acordes. En general, toda la partitura está gobernada por la retención y vuelta al tempo inicial, más la aparición y conexión de dinámicas (desde ***ppp*** a ***ff***). Pero desde esta idea, ¿Pueden estas indicaciones ser suficientemente decisivas para que un intérprete descubra las intenciones del compositor? En mi opinión, creo que no, ya que acuerdo a las convenciones universales sobre las indicaciones de parámetros (aprendidos de la escuela formal occidental), lo que más se acercaría al entendimiento de la pieza es la universalidad de sus indicaciones. Por otro lado, si el intérprete es de este siglo y de otro país, ¿qué grado de fiabilidad encontraríamos en su interpretación? ¿Sería necesario que tal intérprete tuviese acceso a la partitura original de Webern y a sus escritos no-musicales sobre los propósitos de su obra? Por otra parte, como analista y compositor, ¿es necesario que para comprender estas intenciones deba informarme del estilo y técnicas de Webern? O, por otro lado, si no soy de su época ni de su cultura, ¿cuál es mi verdad frente a su obra? Pues, como mi cultura ha sido educada musicalmente con la tradición occidental, Webern está presente en mi cultura; y desde esa perspectiva entiendo al compositor, tal vez, con una única verdad: que al aceptar a Webern acepto sus códigos y la historia que lleva en sus tradiciones; historia que se hace parte de la mía. Con esa verdad podría hablar.

Ahora bien, considerando estos antecedentes analizo a Webern desde su posible perspectiva: un compositor de principios del siglo XX, con un lenguaje novedoso para la tradición occidental (el dodecafonismo).

En su tercer movimiento encuentro ideas que son familiares con mi educación musical y otras que son novedosas. Por ejemplo,

su manera de comprimir los acontecimientos y la combinación indeterminista en cuanto a apariciones de las ideas (en concordancia con Klammer). Hasta ese punto podría inferir como analista y compositor. Pero como intérprete, pienso que el trabajo es mayor: debo ser un intérprete que se acerque lo mejor posible a los fines de Webern en su obra, y además constatar mediante la audición de otros pianistas si creo estar cerca o lejos de ese pensamiento.

- 3) En cuanto a la audición del tercer movimiento interpretado por Charles Rosen se puede considerar lo siguiente: en primer lugar, escucho la versión desde la visión de un auditor común. Segundo, como auditor ocurren varios momentos interesantes en esta obra: (1.1) La obra está construida en base a ideas que tienen la intención de comportarse de manera simétrica , pero son bloqueadas por interrupciones en cuanto a cambios de tempo; (1.2) una vez operado de esta manera se escucha que la obra avanza simétricamente hasta un punto donde tempo y dinámica la detienen; (1.3) se percibe una sección con acordes que, ayudados por la dinámica, van desapareciendo (referido a sonidos poco perceptibles); y (1.4) concluye con momentos indeterminados para un auditor común. En síntesis, la interpretación de Charles Rosen está dirigida a cierto tipo de público, puesto que la obra no es factible de asimilar en una primera audición. Como “auditor común”, es inevitable que el oído se conecte con otros estilos –más bien dentro de las tradiciones de otras músicas, como el jazz (en mi caso), sobre todo al final de la pieza. Sin embargo, si escuchamos mediante una sola audición nos enfrentamos a un lenguaje lejano a ciertos estereotipos musicales. En primer lugar, no se reconoce

una melodía “típica”¹⁹ que nos conduzca a través de la pieza; segundo, la indeterminación de no saber en qué momento instalará algo de su comportamiento, nos mantiene constantemente alertas; y tercero, tal indeterminación nos enfrenta a un problema crucial de la música: escuchar con y/o sin expectativas; situación casi imposible para cualquier auditor.

En síntesis, la investigación de Klammer, la partitura y la audición concuerdan en su mayoría con la indeterminación de los acontecimientos musicales. Pero aunque esto sea muy interesante, no estamos averiguando las intenciones del compositor. Tal vez estamos acercándonos a uno de sus fines, y a través de la interpretación –como uno de los fines necesarios para darnos cuenta de su música– el músico “crea” su propia perspectiva sobre la obra. Por tanto, y con respecto primer punto del párrafo citado de Wuorinen, nos enfrentamos a una trasgresión de una verdad interpretada por quienes la decodifican. Una trasgresión que sería equívoca hasta cierto punto, puesto que el papel del intérprete implicaría una nueva verdad: su punto de vista. Posteriormente, “Percepción conceptual”, segundo punto, tiene relación con el punto (1) cuando se refiere a la conciencia que tiene el intérprete sobre lo histórico y conceptual de la pieza que hace. Y la “Interpretación”, tercero, aborda la visión que tiene el intérprete sobre una determinada pieza; relacionado con el punto (1) y (2).

La fidelidad guardaría relación con las visiones personal y universal que se tiene con una determinada obra. De ese modo, el

¹⁹ Cuando se nombra “melodía típica”, se hace referencia a aquella melodía “clásica” (no solamente del período clásico de la música de tradición europea y escrita, sino de los períodos medieval, renacentista, barroco y romántico), familiar con ciertos discursos musicales de la música popular y folklórica.

músico haría una versión de una posible verdad musical; una verdad no constatada, o ¿una falsedad admitida como cierta?

II) La Práctica de la Performance en un trabajo de Roland Jackson

El estudio que discutiré de Roland Jackson se titula: “Invoking a Past or Imposing a Present? Two Views of Performance Practice”²⁰

Una de las ideas interesantes que plantea el investigador es aquella referida a la conceptualización del historicismo en la música de tradición escrita –la llamada “clásica”. Para desarrollar su tesis cita a la historicista Suzanne Langer, quien plantea lo siguiente:

[...] art works are symbols of human feelings, preserved through time, awaiting rediscovery by those who are open and responsive to their meaning. [...]²¹

Sin embargo, Jackson alude al presentismo de la música para referirse al significado que adquiere el pasado en nuestros días.

Looked at in this way, art works may be seen as continually undergoing change, depending on how they have been and are perceived. In music it is the performers who are the principal harbingers of this change, for they have kept musical works alive and meaningful to their contemporaries. Popular and ethnic music are exemplars. Today's classical scene [...] has, on other hand, grown increasingly stodgy, failing essentially in the imagination and insight required to bring vitality into the inherited works of the past.²²

²⁰ Jackson, R., Op. Cit.

²¹ Langer, Suzanne, *Feeling and Form: a Theory of Art* New York: Charles Scriber's Sons, 1953, p. 401, citado por Jackson, p. 2

²² Jackson, R., Op. Cit., p. 2

De acuerdo a esta afirmación, la crítica de Jackson se dirige a la dificultad que tiene la música “clásica” –a diferencia de la vitalidad constante que tiene la música popular y étnica en sus tradiciones orales- con relación a su interpretación, mayormente de las obras que, según mi visión, no han sido registradas. Esto dificultaría su comprensión si ellas han sido concebidas o no como las interpretan los actores.

Pero para comprender aún más esta situación, Jackson recurre a un trabajo de Richard Taruskin (*Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York: Oxford University Press, 1995), encontrando cinco ideas para discutir y relacionar con el presentismo: “(1) the import of recent music history; (2) the status of musical editions; (3) spontaneity as the essence of performance; (4) the autonomous work (the composer’s intention) fictive or real?; and (5) the recent turn to expressivity in historical performance.”²³

Con respecto al punto (1), Jackson afirma lo siguiente:

[...] Every age interprets the past in its own way and after its own likeness. And since history is perceived only in terms of a present, every era imposes its own approach and outlook onto the past.²⁴

El investigador centra su trabajo con relación a Taruskin, quien expone un punto de vista entre la práctica de la performance y la idea musical en Stravinsky. En ella, Jackson expone que para Taruskin la performance de un trabajo musical de Stravinsky se

²³ Ibid, pp. 2 y 3

²⁴ Ibid., p. 3

consideraría como una nueva composición del mismo compositor, debido a que en aquellos tiempos una de las características principales de su obra fue la alta precisión rítmica en sus realizaciones²⁵. Pero para soportar esta tesis, Jackson menciona que Taruskin trabajó sobre varias versiones del Concierto nº 5, Branderburgo, con grabaciones hechas entre 1935 y 1985. De esta manera, establece un análisis comparativo desde la *perspectiva emocional* del intérprete y su aproximación a la obra. Por su lado, Jackson menciona un trabajo de Daniel Leech-Wilkin-hijo, donde Purcell es analizado a partir de grabaciones hechas entre 1940 y 1960, y en las cuales en la última de ellas, la “notable uniformidad” fue meditada como una “reflexión del gusto actual.”²⁶ Luego de estos análisis, Jackson continúa pensando que la performance de un trabajo musical del pasado sigue siendo una incógnita:

[...] Is historical performance a ‘chimera’? Is it a reflection of our own time? [...] Historicists would propose responses differing from Taruskin’s: that the past is indeed real and tangible and that performance research has not only reinvoked but has revitalized the sounds of the past. The experiences of the last half century seem to support this view. Composers from medieval times to the present have come to be heard very differently and their music has at the same time taken on a freshness and credibility hitherto not imagined. [...]²⁷

El párrafo expuesto refleja que cada época de la música ha aportado con algo importante: algo novedoso. Pero lo que es dudoso, a mi juicio, es saber cómo se pueden revitalizar los sonidos del pasado, sobre todo aquellos que no tenemos certeza de cómo sonaron. Si bien los prácticos y teóricos del pasado han investigado sobre una posible “verdad” para decodificar y realizar dichas obras en los conciertos, han sido los realizadores quienes han tenido la última

²⁵ Ibid., p. 4

²⁶ Ibid., p. 5

²⁷ Ibid.

palabra. Como ellos entregan el mensaje musical al público, éste ha sido transmitido de acuerdo a ciertos estereotipos, en cuanto a investigación conocida y admitida por la tradición.

Jackson se pregunta:

[...] what do these recent insights, so intrinsically tied to the past and to the re-experiencing of past sounds, have to do with a modern Stravinskian manner or with performing as Stravinsky did? What do they have to do with a search for novelty?²⁸

Según Jackson, el trabajo debe hacerse preferentemente sobre los niveles superficiales, puesto que es importante el sonido inmediato y el efecto de la realización.²⁹ Efecto que, según se ve, sería una correspondencia con las tradiciones de música occidental –desde la Edad Media hasta el fin del Romanticismo. Por lo tanto, se seleccionarían en ella a ciertos compositores como personajes emblemáticos en cuanto a novedad y se compararían con el compositor moderno. ¿Pero qué se va a comparar? ¿Qué ocurre con las otras tradiciones si el compositor moderno ha sentido inclinaciones por otras músicas? ¿Se admite como novedoso o como “exótico”? O por otro lado, ¿cuáles son los límites y libertades en cuanto a novedad en la música?

En el punto (2), “The Status of Musical Editions”, Jackson menciona que para Taruskin sería ideal la abolición de las partituras y la vuelta a la tradición oral. Pero Jackson cree que si Taruskin indica “texto” en el título de su trabajo, lo hace en conformidad con las performances actuales; y en cuanto a “acto”, más relacionado con la

²⁸ Ibid, p. 6

espontaneidad e imaginación en el repertorio. Todo de acuerdo a “la ingenuidad y autodeterminación del realizador.”³⁰

En cuanto a texto, Jackson sostiene que desde Beethoven a Mahler ha existido fidelidad por la partitura, donde los intérpretes no falsifican nada en sus performances. Y que hasta Mozart, la música era un poco más libre, con pasajes para que el intérprete pudiese improvisar, dentro del contexto.³¹ En mi opinión, ser fiel a una partitura es ser fiel a todo el contexto que germinó esa partitura: ocasión, tiempo, cultura, es decir, lograr trasladarse a esa situación. Y desde esa perspectiva, la fidelidad es falsa, puesto que aunque el intérprete tenga acceso a los manuscritos originales del compositor –como Beethoven-, a varias versiones de la obra que interpretará –como la Sonata Op. 57-, y a su historia personal hasta el momento en que compuso esa obra, prácticamente casi de ninguna manera se puede hacer revivir un pasado. No obstante, es posible un acercamiento a lo que supuestamente pudo ser tal obra de dicho compositor, y de esa manera realizar una comprensión personal –tal vez cultural- de ella. Una comprensión que tendrá, por un lado, ideas de quienes han escrito sobre cómo interpretarla y, por otro, la visión personal de los intérpretes.³²

Taruskin's questioning seems reasonable enough: scores *per se* not assure a vital performance. But performance practice has never really considered that they could. In reality, it has always considered the notes themselves to be simply a starting point. It is the adding of performance aspects beyond the score that has been the main interest and focus. What has seemed desirable has been a plain

²⁹ No es materia de discusión el comparar métodos y técnicas de análisis del pasado, ya que esas maneras fueron propias de una era, no de ésta o la de Stravinsky.

³⁰ Cfr., Jackson, R., Op. Cit, p. 6

³¹ Cfr., Jackson, R., Op. Cit., pp. 6 y 7

³² Los intérpretes, para ser llamados como tales, son investigadores en su terreno. Teóricos y prácticos de lo que realizarán. Y cuando lo hacen, logran ir más allá de la partitura.

text as a basis, representing that which can plausibly be taken as a composer's best version (or versions). [...]³³

En consecuencia, Jackson piensa que con el advenimiento de las artes visuales y las grabaciones, la partitura, como algo vacío, puede llegar a convertirse en una muestra imaginativamente mejorada.³⁴

En cuanto al punto (3), “Spontaneity as the Essence of Performance”, Jackson nuevamente cita a Taruskin, quien sostiene que la música es algo que hace la gente con naturalidad; que el compositor de una sociedad entrega un escenario con su obra, y que el intérprete da vida a esa base.³⁵ En este momento es donde el intérprete abre un espacio significativo a su perspectiva personal frente a la música. No obstante, Jackson critica aspectos que menciona Taruskin, en cuanto a su visión de performance musical, como son: cumulativo y sucio o desarreglado. Con respecto a lo cumulativo, y sin perder sus tradiciones y organizaciones, Jackson piensa que la performance se suma a lo que el trabajo del intérprete significa para el auditor de hoy. En el segundo, y aunque la realización contenga algunos “errores” cometidos por el intérprete, son ciertas circunstancias de la performance, como la novedad, las que determinan si la composición se convierte en una obra maestra.

³⁶

Si nos trasladamos, ahora, a la visión del auditor de estas performances, se puede considerar lo siguiente:

³³ Jackson, R., Op. Cit., p. 7

³⁴ Cfr., Jackson, R. Op. Cit., p. 8

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

Are historical performances sometimes mere displays of erudition, a parading of knowledge before an audience? Such an impression may be possible for a listener disengaged from the past and past practices. [...]]³⁷

Desde este punto de vista, y a mi modo de ver, si el auditor pertenece a otra cultura ajena a Occidente, y que además desconoce esa tradición musical, los grados de percepción serían muy diversos. Por ejemplo, si el oyente es de una tradición de música árabe y presencia un concierto de Beethoven (Op. 57) podrían existir algunas apreciaciones: en primer lugar, si el oyente está vinculado estéticamente con sus tradiciones musicales, intentaría encontrar en Beethoven aspectos familiares con su cultura. Segundo, si no encuentra esos aspectos puede rechazar o aceptar. Si acepta, tal vez lo sentiría como algo novedoso, indudablemente. Ahora, si el auditor es de la cultura Occidental, pero ajeno a las tradiciones de la música “clásica”, podría aceptar o rechazar, también.

No obstante, lo que parece preocupante es que Jackson descarta otro tipo de auditores; o tal vez da por hecho que el auditor de una performance de Rachmaninoff, evidentemente debe ser alguien cercano a esa tradición musical. Pues, me parece alarmante, porque si un despliegue de erudición en los intérpretes es captado por aquellos oyentes especializados en tal o cual compositor o estilo musical –dentro de las tradiciones de la música “clásica”-, aquellos oyentes desligados de todo conocimiento frente a estas prácticas, no sólo pueden encontrar un “festival de conocimientos” en los realizadores, sino que hallarán que aquellos hacen una música “nueva.”

³⁷ Jackson, R, Op. Cit., p. 9

Por tanto, a través de la entrega del intérprete es como cualquier auditor puede tener su visión “real” de algo –como la ilusión de viajar musicalmente a un pasado musical remoto (medieval, clásico, romántico) o cercano (Prokofiev), actualizándolo mediante la performance. Tal perspectiva podría relacionarse con el presentismo,³⁸ puesto que la visión del intérprete se pensaría como una verdad desde él y para nosotros; y nuestro papel sería considerar que aquella verdad no es una falsedad admitida como cierta, sino algo presente, real y tangible. Sin embargo, esta manera de operar podría ser objetada por el historicismo musical, debido a que se consideraría como algo subjetivo; y ¿quién puede verificar textualmente un pasado como real sin la existencia de medios audiovisuales para comprobarlo? O, en el caso de ser algo del siglo XX, ¿quién puede verificar la exactitud de lo que quiso o quiere decir tal o cual compositor tan sólo con la escritura musical y la grabación de algunas versiones de alguna de sus obras, tanto por él como por otros intérpretes? Podría suceder que se realizaran acercamientos a su obra. Por ejemplo, en mi caso, como compositor (que es el caso más cercano que conozco), si deseo que tal sección de una pieza para Marimba llegue naturalmente a un punto culminante y desencadene una serie de comportamientos climáticos hasta culminar con esa sección y comenzar con otra, debo recurrir a ciertos estereotipos de escritura convencional sumado a algún invento y explicarlo en un glosario, pero, ¿bastará sólo eso para que el intérprete comprenda cómo quiero que llegue a esos puntos culminantes? Tal vez, él necesite conversar conmigo para saber qué quiero ahí, pero ¿qué quiero realmente si ya he vivenciado ese momento como algo único, y revivirlo sería, tal vez, una falsedad? En estos casos, existe la verdad del realizador: (1) Puede reconocer en la nomenclatura, en los códigos, aspectos familiares con su quehacer e interpretarlos de

³⁸ Cfr, Jackson, R., Op Cit., p. 9

acuerdo a su educación musical actual; (2) si existe la posibilidad de hablar con el compositor, el intérprete puede comprender otros aspectos, pero no sentirlos; y (3) el intérprete adecuaría sus experiencias con la comprensión mediana, simple o profunda de mis necesidades como compositor en mi obra para Marimba. En consecuencia, el intérprete se encargaría de dar a conocer no sólo mi obra musical, sino también su propia perspectiva sobre la composición. Sería una nueva obra: algo que fue semi-compuesto –o prefijado por un compositor– y posteriormente completado y hecho realidad por un realizador-compositor.

En el punto (4), “The Autonomous Work (the Composer’s Intention): Fictive or Real?”, Jackson subraya, a modo de paráfrasis, una reflexión de Taruskin:

[...] musical historians who attempt to reconstruct past music, and its performance, as “autonomous” fail to recognize that in actuality such music is “a process or activity.” [...]³⁹

Música como proceso. Tal categorización hace pensar que la Sonata, Op. 57, de Beethoven, por ejemplo, ha ido reorganizándose en el tiempo a partir de sus partituras originales y la reflexión después de sus prácticas; todo eso, sumado a quién o quiénes deciden en las editoriales sobre ciertos aspectos musicales que estén en uso o que provoquen novedad –de acuerdo a los cánones de lo permitido como novedad en cada cultura, y a través de la historia. Entonces, la obra que llega a nuestras manos registra una cantidad indescifrable de posiciones, reflexiones y categorizaciones de acuerdo a las culturas que la han usado. Pero como nuestra educación musical es la Occidental, Beethoven ha estado siempre en nuestro repertorio.

³⁹ Jackson, R, Op. Cit., p. 10

De tal manera que dentro de nuestra cultura musical, el Op. 57 se escucha por aquel auditor que gusta de la música, sobre todo, “clásica”. Ahora bien, si la obra es interpretada de una manera distinta a como el oyente está “acostumbrado” a oírla, es muy posible que al final de la pieza alguno increpe verbalmente al intérprete o la sala de conciertos se transforme en un desfile de butacas des-ocupadas. Esto delata que aunque se diga que la música es algo que se mantiene en proceso, el auditor mantiene ciertas tradiciones que han sido heredadas de otros auditores, y que a su vez han aprendido tanto de otros similares como de los realizadores. Por tanto, si el oyente no acepta una versión distinta del Op. 57 –pensando en el proceso de la música- es porque existe algo en aquella música que ni la variabilidad musical a través de los siglos –con sus transformaciones, probablemente, casi imperceptible para el oído- ni los cambios culturales han logrado transformarla. Tal vez, ha variado alguna dinámica “dudosa”, por ejemplo, pero no ha cambiado su esencia. El comportamiento que ha tenido la pieza, en cuanto a idea y desarrollo, ha perdurado, quizás, a través de algún mecanismo que logró insertar Beethoven en su obra; aunque no descarto la posibilidad de un mecanismo no previsto por el compositor. Y si el oyente no acepta es porque la música ha cambiado antinaturalmente aspectos que debían estar reservados, tal vez, para otros tiempos. En definitiva, los cambios antinaturales en el transcurso de la performance, como errores o nuevas creaciones sobre músicas aprobadas por la tradición occidental de música “clásica” son los que rechaza el oyente familiarizado con aquella tradición.

Por otro lado, pensando que es un producto perteneciente a un tiempo determinado, los historiadores han tendido a unir lo que llaman un “trabajo de arte” al entorno en el cual fue compuesta la

obra.⁴⁰ Jackson piensa que los compositores comunican algo que puede ser preservado en el tiempo; que ciertas intenciones son comunicadas verbalmente, persona a persona; y que existe un mensaje que debe ser reconocido por el intérprete. Pero ese mensaje podría ser una visión personal del intérprete. Entonces, nos enfrentamos a la expresividad personal del realizador.

El punto (5), “The Recent Turn to Expressivity in Historical Performance”, alude a un principio fundamental de las performances: la expresión. Roland Jackson establece el punto de vista presentista con respecto a la performance histórica: lo considera como una ventana al gusto del siglo XX. Para los historicistas, por el contrario, la performance es considerada como un vehículo para transportarse al pasado.⁴¹ El problema principal que se puede observar en esta visión historicista radica en que el intérprete puede viajar hipotéticamente al pasado, con el propósito de descubrir ciertos mensajes que ha dejado un determinado compositor. Pero lo que no puede hacer es tener la certeza de que el compositor ha operado de una manera u otra. En cambio con el presentismo, el intérprete puede entregar su perspectiva personal de acuerdo a lo que se desarrolla como gusto personal en cuanto a interpretación.

Para el historicismo, en mi opinión, tal vez las novedades en otros tiempos fueron, por ejemplo, ciertos aditivos que contenía la dominante antes de resolver a la tónica. Y si bien en ciertas épocas pasadas un acorde con función de dominante con la novena y la trecena alteradas podía causar asombro, en la actualidad ya son cosas del pasado; pero, no obstante, gracias a ellas se han descubierto otras

⁴⁰ Cfr., Jackson, R., Op. Cit., p. 13

⁴¹ Ibid., p. 15

que, probablemente, en un futuro cercano sean objetos poco novedosos para el gusto de la época.

Para el presentismo esas ideas tienen un segundo plano, puesto que la expresión personal del intérprete, más allá de sus estudios previos (teóricos y prácticos sobre la obra a realizar), se considera como un vehículo verdadero para la transmisión de una versión de música del pasado o del presente. El intérprete es el único que nos vincula con la obra del otro, pero bajo su perspectiva.

Performance practice, therefore, has in recent years been assuming a dual role. It is continuing in its quest of more nearly approximating original performances, while at the same time encouraging performers to imaginatively integrate the details of historical research into their own, ever more personal, interpretations.⁴²

III) Significado de la Performance de un Trabajo Musical, en Nicholas Wolterstorff

[...] ‘What is it to perform a musical work?’ For the sake of clarity I shall remain true to my early resolution to use the word ‘performance’ exclusively for a sound-sequence-occurrence of a certain sort, namely, one brought about by performing; [...]⁴³

Uno de los criterios que asume Wolterstorff para referirse a la performance son aquellos que guardan relación con las palabras encadenadas: *sonido-secuencia-ocurrencia*. Si observamos el término *sonido*, el autor está refiriéndose a la sonorización de un trabajo musical escrito; *secuencia*, vendría a ser el transcurso de esos sonidos, organizados o no, que dan cuenta del armazón de una obra;

⁴² Jackson, R., Op. Cit., p. 15

⁴³ Wolterstorff, Nicholas, Op. Cit., p. 74

y *ocurrencia* –definida muy brillantemente por el autor– podría considerarse como una de las claves de su discurso:

A performance of a work of art is an occurrence of it (or of the artefactual component of it). So let us henceforth call a work of art which can be performed, an *occurrence-work*. [...] Occurrences are events. They take place at a certain time, begin at a certain time, and end at a certain time, [...]⁴⁴

¿Por qué considerar ocurrencia como una clave? Porque, según el autor, si una performance de un trabajo de arte (musical, en nuestro caso) es una ocurrencia de ese trabajo –por ejemplo, el Op. 57 de Beethoven–, entonces compararía performance con ocurrencia, pero desde el punto de vista de la situación en la que está realizándose dicha obra. O sea, la partitura del Op. 57 es algo realizable, pero no será ocurrencia si ella no se realiza. Puede ser sonido-secuencia, hipotético, al ver sus códigos; pero la ocurrencia será una vez realizada, y en un cierto tiempo.

Otro de los problemas que se plantean es saber si el intérprete cree en el trabajo que está realizando. Más que nada, en la creencia de que si ese trabajo es algo verdadero (históricamente, por ejemplo, Bach). El autor piensa que un intérprete puede estar realizando una obra firmada por J.S.Bach y no estar compuesta por él, sino por alguno de sus hijos. Entonces, el intérprete ya no realiza una obra de J.S. Bach, creyendo él que la realiza, sino que trabaja sobre una obra ajena. O, por otra parte, si el intérprete trabaja con copias de la partitura y no con el original es recomendable recordar que en ciertas épocas –Barroco, por ejemplo– el compositor hacía sus obras pensando en ciertos instrumentos y ciertas prácticas de su época.⁴⁵

⁴⁴ Ibid, p. 36

⁴⁵ Cfr., Wolterstorff, N., Op. Cit., pp. 75 y 76

Todos estos factores inciden en la performance. Pero si el intérprete cree que su trabajo es algo verdadero, la ocurrencia de su trabajo se cumpliría. Sería una ocurrencia de un trabajo que, en mayor o menor medida, se acercaría a los requerimientos necesarios para ser una obra de J.S.Bach.

En el caso del jazz, este problema está solucionado. El intérprete se considera como un compositor más de la pieza. Y si tal o cual canción popular ha sido compuesta por Cole Porter o algún familiar de él es probable que no sea tan trascendente (a no ser que alguien quiera investigar sobre la música de Cole Porter). El realizador de jazz tiene la posibilidad de exponer su perspectiva sobre la pieza, su entendimiento sobre la letra de la canción, y de ese modo presentar un trabajo novedoso. Por tanto, la ocurrencia que realiza un intérprete sobre una canción de Cole Porter sería una versión sobre ella, es decir, cercana a Porter. En mi opinión, la novedad en el jazz, como un aporte imprescindible del realizador, se considera como una condición básica.

Por otro lado, ¿qué pasa, entonces, con las realizaciones de música no-escrita?

It is true indeed that specifications of the properties required for a work's correct occurrence can be communicated to performers by means other than scores, and by people other than composers. The performer of indigenous folk music can be told verbally how some passage must sound. Or the correct rhythm can be stomped out for him by foot. But quite clearly it is no significant improvement [...] to say that to perform a work *W* is to produce a sound-sequence-occurrence by (intentionally) following *whatever* specifications for correct occurrence of *W* have been given to one. For not only is it not necessary that there *be* any such specifications but also, conversely, in many cases one might follow *all* the

specifications ever given to one, those expressed in score notation and otherwise, and still not produce an occurrence of the work. [...]⁴⁶

Si pensamos en el jazz, se cumplen dos casos: música escrita y no-escrita. Si en cuanto a códigos, la partitura de jazz cumple con algunos requisitos para su realización, las especificaciones no-escritas, es decir, las que el propio intérprete ha extractado auditivamente sobre alguna versión de tal pieza, completan la otra parte. Nos encontramos, entonces, ante un caso de complementariedad.

¿Existen, realmente, las partituras de jazz? Según mi experiencia, pienso que no. Existen ciertas partituras que contienen canciones con instrucciones no muy específicas: tempo, métrica aproximada, versiones, etc., relacionadas a las performances de jazz. Por ejemplo, “Yesterdays”⁴⁷ (música: Jerome Kern; letra: Otto Harbach).

Si observamos esta partitura, las indicaciones para su interpretación son escasas. (1) Indica la velocidad de la pieza mediante: “Med. Swing (or Ballad); (2) se observa que se divide en dos secciones: A y B (indicadas expresamente); (3) se indican los acordes con los cuales se acompaña esta pieza (en clave americana); (4) están los valores y sus alturas; (5) se indica la letra de la canción, bajo los valores y alturas; (5) al final de la pieza aparece una indicación: “Ending”, seguido de un calderón; y bajo él, la palabra “fine”; y (6) fuera de la partitura aparecen tres indicaciones: (6.1) “Solo on form (AB); after solos, D.C. al fine”; (6.2) “Last syllable of lyric (“days”) is sung on the first bar of the first solo chorus”; y (6.3) “Alternate changes for bars 5 & 6 of letters A & B: [fragmento musical alternativo].” Eso es todo. ¿Puede un realizador, supongamos de música “clásica”, interpretar esta pieza solamente con estas

⁴⁶ Wolterstorff, N., Op. Cit., p. 76

⁴⁷ The New Real Book, v.1, Petaluma, CA: Sher Music Co., 1988

indicaciones? Sí, puede ser interpretada. A partir de estas indicaciones, podría ser. Ahora, para un realizador de música clásica, preferentemente realizadores de música escrita, la partitura carece de ciertas indicaciones. No contiene dinámicas; no indica si las frases están ligadas. Además, uno de los problemas principales son los acordes. Cómo interpretar aquellas letras que, si bien tienen rasgos comunes con la clave alemana, poseen otros códigos ajenos al realizador clásico. En síntesis, el realizador clásico puede leer a su manera aquellos códigos; o sea, se enfrentaría a una interpretación compleja, puesto que no comprendería más códigos que los que él conoce para la interpretación de las partituras. Entonces, es una partitura ajena a este realizador. Es una partitura cercana a realizadores de otras músicas; es decir, a realizadores de jazz. Y por qué, también, no puede estar cercana a realizadores de música popular o folklore. Pues, porque esta partitura está confeccionada para realizadores de jazz; aquellos músicos que están familiarizados con estos códigos. Ellos observarían la partitura y, aparte de interpretarla según la tradición y los códigos conocidos por ellos, escucharían versiones de esa pieza, y luego de este trabajo harían jazz a través de ella. Hacer jazz a través de una partitura y no que la partitura sea de jazz. En cambio en la música clásica, la partitura es en sí una obra antes de su ejecución.⁴⁸

Pero si la partitura es en sí una obra de arte antes de ser realizada, ¿qué ocurre con la grabación de dicha obra, es decir, su realización en un disco en vez del escenario? ¿Sigue manteniendo las propiedades esenciales para ser un trabajo?

⁴⁸ Cfr., Shumway, David R., "Performance", *Key Terms in Popular Music and Culture*, en Horner, Bruce y Swiss, Thomas (ed.), Oxford: Blackwell Publishers Inc., 1999, pp. 188-198. Shumway establece una distinción muy interesante con respecto a la diferencia entre composición –relacionándola con la música escrita– y el jazz. Ambas las relaciona con la performance, en la cual la primera, para él, sería un trabajo de algo, en cambio para el jazz, sería el trabajo (p. 190).

[...] Suppose, knowing well some musical work, one plays a record (of a recording) of it; and in that way produces a sound-sequence-occurrence. By these preliminary formulations one would have performed the work. Yet of course one has not. What takes place is not a performance, but a reproduction of a performance, of the work. So we must exclude the bringing about of sound-sequence-occurrences which are reproductions of occurrences which took place earlier.⁴⁹

En cuanto a trabajo el Op. 57 de Beethoven lo es, pero realizable. Es una partitura que lleva todas las propiedades esenciales para ser realizado por un pianista; todas las propiedades históricas, en cuanto a escritos y grabaciones sobre ella. Entonces, si nos enfrentamos a una grabación, supongamos de Claudio Arrau, y la reproducimos, Wolterstorff tiene bastante razón en afirmar que se produce el sonido-secuencia-ocurrencia de un trabajo realizado. No obstante, él piensa que no es un trabajo del todo, sino una reproducción de él. Por tanto, el trabajo no es válido si se reproduce la grabación de ese trabajo. Es válido como algo que ha sucedido, aunque el concepto de performance de un trabajo –la acción de estar realizando el trabajo- no se cumpla.

En el jazz, por ejemplo, la grabación tampoco es el trabajo. El jazz es en sí un trabajo de performance. Por lo tanto, si se muestra una grabación de “Yesterdays”, interpretada por un trío del pianista Hank Jones, lo que ocurre es una versión sobre aquella pieza y no su performance. ¿Qué sucede entonces con un vídeo de esa pieza? Pienso que también es una versión de ella y no la performance de jazz sobre Yesterdays. En la realización en vídeo se aprecia un punto de vista adicional sobre aquella canción: sus comportamientos gestuales. Y creo que puede ser válido para alguna versión del Op.

⁴⁹ Wolterstorff, N., Op. Cit., p. 79

57. En este sentido, Wolterstroff apunta de manera muy acertada al afirmar que lo que uno hace con la grabación es una reproducción de una realización pasada. Se observa que el autor está conciente de que las realizaciones, para ser llamadas como tales, deben estar en presente; y cualquier otra realización anterior es una versión de algo pasado y no una performance.

No obstante, Wolterstorff alude a performances hechas por autopianos o expresamente compuestas para ser realizadas en cinta, como el caso de la música electrónica.⁵⁰ En el caso del autopiano es posible que algún compositor escriba algo para ser realizado de ese modo; aunque existe la duda si es o no una realización, puesto que ella podría realizarse por un pianista. En el segundo caso, un compositor puede trabajar una obra para cinta magnetofónica y estrenarla en vivo instalando un equipo y amplificadores para que el oyente la perciba. El auditor escucha la pieza, pero observa que la realizan unos equipos electrónicos. En definitiva, en ambos casos el realizador deja de existir. El vehículo entre el compositor y la audiencia es reemplazado por objetos.

En consecuencia, Wolterstorff nos instala en una posición muy escéptica frente a las realizaciones de obras musicales de tradición escrita. Abre un espacio importante para descubrir si las obras que se realizan, tanto del pasado como del presente, contienen en sí las propiedades esenciales de sonido-secuencia-ocurrencia para ser realizadas. O si tal obra, antes de ser realizada, es asumida por el realizador, y él cree en lo que realiza, está realizando y realizó. No obstante, el autor nos enfrenta a la posibilidad de prescindir del intérprete en el caso de ser, por ejemplo, una obra compuesta para cinta magnetofónica. De alguna manera, la visión de Wolterstorff

desarticula la presencia del realizador como vehículo de comunicación en virtud de la trascendencia de la obra escrita, admitida y aprobada por la historia. Sin embargo, lo más preocupante de esta visión musicológica, como en el caso de Jackson, es que Wolterstorff no considera en gran medida otras músicas. Aunque no obstante, al final de este capítulo, el autor menciona y compara los trabajos de su discusión con la música indígena, indicando que para ésta ellos también determinan las propiedades esenciales que tendrán sus obras antes de ser realizadas; y que a partir de ahí encontrarían si sus performances son correctas o incorrectas desde la perspectiva de sus organizaciones musicales.⁵¹ Pero lo que es difícil de aceptar, desde mi perspectiva, es que la música se circunscriba, en términos de obra de arte, a lo netamente escrito.

IV) Perspectivas sobre Musicología y Música Popular, en cuanto al papel de la Performance, en un trabajo de Richard Middleton.

Uno de los aspectos que parece interesante en este trabajo de Middleton es el que se refiere al segundo aspecto de los problemas que para él son importantes en la Musicología: una metodología que cambie, de algún modo, el problema de notación, puesto que ésta implica problemas con el pasado, mayormente, con las músicas no-grabadas.⁵²

En primer lugar, el autor resalta que en la historia se han puesto en primer plano aquellos aspectos que son fácilmente anotados, como las combinaciones de acordes, las armonizaciones, el análisis Schenkeriano, etc.; pero, sin embargo, aquellas metodologías

⁵⁰ Cfr., Wolterstorff, N., Op. Cit., pp. 79 y 80

⁵¹ Ibid., p. 83

⁵² Cfr., Middleton, Richard, Op. Cit., p. 104

han descuidado otros problemas que han ocurrido en el siglo XX, preferentemente con la música popular, el jazz y la música contemporánea –del árbol “clásico”-, como la identificación de las blue notes, los microtonos, entre otros. En suma, valores no-clasificables; como lo que se hace en el terreno de las performances.⁵³ Pero es probable que ocurran algunos problemas al querer encontrar metodologías para su notación, ya que, como es sabido por el mundo de la música llamada “clásica”, lo que se escucha tiende a ser a través de la partitura o después de ella; a encontrar aspectos auditivos en lo escrito.⁵⁴ Por ejemplo: Bach se puede oír de acuerdo a los bajos cifrados; o sea, de acuerdo a una imposición; a encontrar esos aspectos que funcionan de acuerdo a una cultura, a una estimación de lo que se privilegió en la época de Bach y que en el presente sigue aplicándose. Pero esta tendencia, según mi opinión, excluye al oyente de querer encontrar otros aspectos en la música. Y no solamente me refiero al oyente común, sino al especializado, quien, luego de sus estudios musicales, parece ser que deba encontrar estos aspectos en la música y no los que él *siente* fuera de la partitura.

En segundo término, Middleton expresa lo siguiente:

The second aspect of ‘notational centricity’ is its tendency to encourage reification: the score comes to be seen as ‘the music’, or perhaps the music in an ideal form. In one stroke, this downgrades the vagaries of performance, the productive significance of variants, and the influence of performance context; practice is frozen into symbol [...]]⁵⁵

Middleton tiene razón en afirmar que la práctica se congela en el símbolo, puesto que si existe la tendencia a creer que la partitura

⁵³ Ibid., pp. 104-105

⁵⁴ Ibid., p. 105

es en sí la música, ¿dónde están los grados de variedad expresados en la realización de la pieza? ¿Dónde está la libertad del realizador, definido como “intérprete”? ¿Qué papel cumple el contexto? Además, Middleton sostiene que la grabación también es fría en cuanto a performance, pero ¿y si es una grabación de una performance, también se considera como algo frío? En este caso, lo “frío” puede guardar relación con la performance convertida en algo del pasado, algo que no traerá novedad. Por supuesto, cuando se realiza por primera vez siempre existen instancias de creación en las realizaciones, no obstante sean de música ampliamente detallada con todos los símbolos necesarios en la partitura. Porque el realizador siempre encontrará instancias para expresar su punto de vista sobre la música que interpreta. Es decir, si, por ejemplo, el compositor tiene sus maneras de conducir su discurso a ciertos clímax, el intérprete tendrá otras maneras de entender esos discursos; y cuando quiera dirigirse a aquellos clímax serán sus perspectivas las que estén en primer plano, aunque pretenda sentir que comprendió lo que quiso decir el compositor con su obra.

La actitud musicológica, según Middleton, tiende a extractar lo “fundamental de la música”, es decir, lo histórico para ser condensado en la partitura.⁵⁵ En mi opinión, esto es preocupante puesto que estamos acostumbrados a escuchar en la música aspectos que hemos visto en la partitura o en varias partituras con características similares, en cuanto a códigos. Por ejemplo, a sentir ciertas cadencias cuando escuchamos a Mozart, o escuchar una serie dodecafónica en una composición de Anton Webern. Esto se debe a que nuestras escuelas occidentales, antes de hacernos vivir la experiencia de la música, nos han enseñado a escuchar lo que no

⁵⁵ Middleton, R., Op. Cit., p. 105

⁵⁶ Cfr., Middleton, R., Ibid.

hemos vivido. Y si descubrimos en una performance de alguna pieza de Webern ciertos rasgos con alguna música ajena a esta tradición, es probable que nuestra apreciación quede fuera de lugar por la sencilla razón de que si observamos esta performance debemos conectarnos con los códigos que son esenciales a esa realización y no con otros; o sea que si queremos entrar en el juego debemos respetar las reglas. ¿Es eso posible en la música, en una performance de Webern? Desde este punto de vista, creo que la notación no determina necesariamente una performance. La performance es más que una partitura. Es el intérprete y su relación con el compositor y la audiencia. Es la intercomunicación entre él y su audiencia. Intercomunicación que se observa desde otra perspectiva si lo llevamos a la música popular.

Middleton sostiene que muchas formas de la música popular son y han sido escritas; y en cuanto a performance, lo que se realiza se adecua a lo escrito.⁵⁷ En este sentido, el papel de algunas formas de esta música así descritas por Middleton se convertiría en objetos “fríos”. ¿Dónde estaría el papel interpretativo, el de la creatividad del realizador? ¿Es el realizador un decodificador de aquellos arreglos, como en el caso de las partituras impresas en las cuales hasta las intenciones de ciertos instrumentos son anotados, por ejemplo, en los arreglos para Big Band? ¿Cuál es el papel real del realizador, entonces? Si bien para llegar a publicar un arreglo de música popular éste ha sido, en primer lugar, extractado de su performance, o tal vez de la mejor versión performativa, siempre ha existido una idea realizable. Realizándose esa idea, el arreglador –que a veces es el compositor– intenta materializar una música que se realizará y, probablemente, se grabará. Entonces, las partituras que nacen son, en muchos casos, extractadas de aquellas grabaciones y mezcladas con

la idea del arreglador y/o compositor. Por tanto, lo publicado, mezclado con ambos aspectos, es lo que llega al músico que quiere interpretar esa partitura. ¿Qué ocurre con aquellas partituras de *ragtime* o los tangos escritos de los años 20? En estos casos, la partitura está escrita con la tradición de la música clásica; y su interpretación está regida por los mismos códigos: la partitura es más interesante que cualquier versión. Pero, con respecto al tango, por ejemplo, ¿basta con leer los códigos de la partitura para sostener que el realizador interpreta un tango? En este sentido, creo que la partitura pierde credibilidad, puesto que para ser intérprete de ragtime o tango se deben conocer los códigos prácticos de aquellas músicas. Una vez conocidos y comprendidos, el músico puede sentir que es un intérprete de uno de estos estilos. Antes, a mi juicio, se convertiría en un realizador de algo parecido a un ragtime o un tango.

Otro aspecto interesante en este estudio de Middleton es aquello referido al tercer punto del “problema musicológico”:

[...] is an ideology slanted by the origins and development of musicology itself. This took place in intimate relationship with the development of a particular body of music and its aesthetic. Musicology is not historically neutral; it has not ‘always been there’. It arose at a specific moment, in a specific context –nineteenth-century Europe, especially Germany- and in close association with that movement in the musical practice of the period which was codifying the very repertory then taken by musicology as the centre of attention. That movement produced the idea of a body of music, a ‘tradition’, which we would think of now as ‘classical’, centred on the work of the Austro-German ‘great masters’ from Bach and Handel to Mahler, Richard Strauss and Schoenberg, and forming the core of the emerging bourgeois concert repertory. It found its

⁵⁷ Ibid., p. 106

philosophical grounding in the aesthetic and historical theories of German idealism.⁵⁸

En nuestra cultura –occidental, sobre todo en cuanto a estudios formales-, sobre todo los que nos dedicamos a la composición musical, hemos aprendido que Bach, Beethoven o Schoenberg son las directrices, los caminos musicales, la organización de las composiciones; y que a partir de ello hemos aprendido a construir nuestra música. ¿Qué ocurre, entonces, cuando nos encontramos con otras músicas, por ejemplo, orientales o indígenas? De acuerdo a mi experiencia he constatado que no sabemos analizar estas músicas en sus contextos. Observamos, analizamos y categorizamos de acuerdo a la tradición alemana, en primer lugar, y luego, con otros modelos analíticos europeos que han sido pertinentes para “nuestra música”. Por ejemplo, la ilusión de analizar música popular a partir de la metodología de Schenker, o a querer encontrar en otras músicas algunas ideas que hemos aprendido de la estructuración compositiva de Beethoven o Schoenberg, por ejemplo. Pero no obstante, Middleton abre un espacio al sostener que –ante la dignificación de grandes maestros como Bach, Beethoven o Schoenberg- la música popular debe ser observada desde otros frentes, como la práctica, por ejemplo, más que a través de escritos fijados por el compositor.⁵⁹

Siguiendo con esta idea, en el capítulo llamado: “Towards a new musicology”, Middleton destaca en varios investigadores sus manifiestos con respecto al análisis de música occidental.

Dos autores importantes:

⁵⁸ Middleton, R., Op. Cit., p. 106

⁵⁹ Cfr., Middleton., R., Op. Cit., p. 107

- 1) Middleton sostiene que Charles Keil describe el análisis de la música occidental entre dos vertientes: “embodied meaning” y “engendered feeling”, como una forma de resaltar que existen análisis desde la notación y desde la performance.⁶⁰ Es decir, entre la composición –como un asunto técnico, teórico- y la práctica de esa obra. En mi opinión, cómo interpretar lo que supuestamente sería, por ejemplo, la sensación pre-emocional de un acorde dominante alterado y su resolución a partir de la experiencia del papel; y luego, la verdadera sensación emocional que se experimenta con ambos acordes dentro de una performance, sobre todo en el momento en que se utiliza.
- 2) Middleton piensa que Bennett cree que en el rock la composición como técnica sería analíticamente menos importante que su contexto cultural, ya que existe en el oyente la visión extra-musical.⁶¹ Esta visión es muy importante en el jazz, puesto que el oyente común o el oyente común especializado es quien decide la aceptación o rechazo de ciertas performances. Los músicos pueden tener las mejores ideas en el papel, pero en la práctica es la relación grupal -la manera cómo se comunican los músicos en el escenario a través de los códigos históricos del jazz y los propios de la pieza que interpretan- la que determina el éxito de la obra. Si es un solista -por ejemplo, un pianista- es su comunicación interna con ciertos elementos espontáneos y/o predeterminados la que determina las alternativas a elegir dentro de los códigos históricos y estructurales de la pieza que está realizando.

⁶⁰ Ibid., p. 115

⁶¹ Ibid., p. 116

Posteriormente, Middleton abre un espacio a las tradiciones que tienen los compositores para desarrollar sus ideas –como una forma de establecer vínculos entre lo escrito y lo práctico. Sostiene que compositores como Bach o Beethoven vivieron siempre en torno a su cultura, y desde ahí extractaron ideas para sus obras.⁶² En el caso del jazz de Santiago esa situación es muy compleja, puesto que los músicos viven entre dos mundos: dentro y fuera del jazz. Por un lado, como músicos están siempre preocupados de conectar con la mayor cantidad de información sobre lo que significa hacer jazz y por otro, fuera de la música, como un ciudadano de Santiago, con sus costumbres.

The ‘critique of musicology’, then, should take aim not at ‘art music’ or musicology themselves –separating popular music off from them, and from the whole idea of the scientific analysis of music- but at a particular construction of musicology, based on a particular subject, conceived in a particular, ideologically organized way. Once the musical field as a whole is freed from the distorting grip of that ideology, the ground is cleared for a useful musicology to emerge. The metaphor should be not one of opposed spheres, or of decisive historical breaks, but of a geological formation, long-lived but fissured and liable to upheaval: the task is to *remap the terrain*. Indeed, the greatest promise of a reformed musicology lies not so much in its study of popular music –though that is important- but, as one consequence of such study of popular music, in an inevitable reorganization of *the whole of Western musical history*. The need then becomes the identification, within the musical field as a whole, of different historical *levels* –at each of which a different pattern or focus of change, continuity and contradiction may be found. That in turn demands the development of an appropriate language for diachronic analysis (stability, shift, rupture, synthesis, influence, and so on).⁶³

⁶² Ibid., p. 121

⁶³ Middleton., R., Op. Cit., p. 122

La crítica expuesta por Middleton refleja una gran preocupación por analizar la música desde perspectivas particularmente contextuales. Tal idea es interesante si la enfocamos al jazz. Analizar el jazz únicamente desde su contexto puede generar algunos problemas de índole estilístico. Pues, antes de analizar culturalmente el jazz de Santiago, por ejemplo, es importante conocer qué hacen los músicos de Santiago con los códigos tradicionales y universales del jazz. Desde ahí es posible comenzar a encontrar ciertas ideas y cómo esos escenarios culturales inciden en el jazz universal. Ahora, el análisis del jazz no sería solamente un trabajo contextual, sino que la composición como idea es la que gobernaría las bases de la pieza, evidentemente. Aunque si leemos solamente “Just One of Those Things”, de Cole Porter, y no escuchamos las versiones que se han interpretado sobre esta canción, es posible que sepamos nada de ella. Y en el caso de que nuestra manera de operar sea escuchando y transcribiendo la mayor cantidad de versiones de “Just One of Those Things”, corroborando con alguna versión escrita e impresa en algún texto dedicado al jazz, ni siquiera con eso podríamos pensar en hacer un jazz chileno. Al momento que queremos entender la globalidad de nuestro estudio perdemos de vista nuestro modo de ser chileno de Santiago; aunque sea algo que al aspirante de jazz de Santiago no le importe. El estudiante desea ser parte de la institución jazzística; desea entender el jazz como lo entienden los músicos de Estados Unidos, lo cual es honesto si en nuestra cultura se nos ha enseñado música con programas occidentales. Pero el problema principal radica en querer ser chileno antes de saberse chileno de Santiago sin buscarlo.

Por ejemplo, si un pianista estudia la pieza “Just One of Those Things”, de Cole Porter, ocurren algunas situaciones:

- 1) La pieza ha sido escuchada a través de alguna versión de algún jazzista (un disco adquirido personalmente o que otro músico le haya mostrado la canción en un disco), supongamos del quinteto de Max Roach y/o del trío de Herbie Hancock.⁶⁴
- 2) El pianista transcribe ambas versiones y las compara, para, posteriormente, realizar su propia versión, mezclada entre sus estudios del lenguaje del jazz y la comprensión de lo que hacen los músicos con las versiones de “Just One of Those Things.”
- 3) Sin embargo, el pianista tiene en sus manos una versión en estudio y otra en vivo. De acuerdo a mi experiencia grabando en estudio, en primer lugar, el registro de la música hecha a la manera del jazz se realiza con la banda completa, pero con una salvedad: es posible hacer varias versiones hasta que los músicos encuentren la que quedará en el disco. En segundo lugar está la versión grabada en vivo, donde quedará la realizada en el momento de la actuación. De esta manera, el pianista mezclará entre ambas versiones para enfocar su realización. Pero ¿cuál será la versión “real”?
- 4) Para encontrar una “versión real”, el pianista compara sus estudios y desarrolla ideas musicales a partir de lo trascrito. ¿Cuál es el fin? El fin es hacer jazz a través de alguna pieza característica del circuito jazzístico. Encontrar que por medio de esa pieza el pianista puede aprender más sobre estos códigos.
- 5) Si observamos una performance de dicho pianista haciendo una versión de “Just One of Those Things” encontraremos que realiza una versión personal, mezclada entre lo que es como pianista de una determinada cultura y los estereotipos que ha aprendido para sentirse parte de la comunidad del jazz.

⁶⁴ Escúchese, Roach, Max, *Max Roach Plus Four*, Emarcy, 822 673-2, 1990 (grabaciones originales: entre 1956-57) y Hancock, Herbie, *Trio Live In New YorkJazz Door*, JD 1274, 1993

- 6) En consecuencia, la versión de la pieza será tratada dentro de un contexto y observando dos cosas: (1) el intérprete está haciendo jazz dentro de su cultura; y (2) comprende desde su cultura los estereotipos del jazz –pensando siempre que si se habla de estereotipo, se habla de lo que él transcribió y sus estudios de jazz; el jazz de Estados Unidos.

A musicologist of popular music stands, inescapably, in the midst of all this, drawn to the ‘cultivated’ side by his training, to the ‘popular’ side by his subject-matter. Rather than pulling to one side, with the traditional musicologists, or the other, with the ‘total critics’ of musicology, it will be better to *look both ways*, *living out the tension*. Given the ‘fractured unity’ of the musical field, that is the way to a faithful reflection in one’s method of the reality of the practice and the discourse. Negatively, this avoids (potentially) capitulating to the myths and ideologies of either side; positively, standing in the margin, two-sided as it is, it offers a golden opportunity to develop a *critical* musicology which could provide a vastly increased analytical power.⁶⁵

Tal posición pareciera ser interesante si en el campo del musicólogo especialista en música popular, éste pueda especializarse en jazz. Para el musicólogo de jazz es necesaria la musicología tradicional, puesto que a través de sus metodologías es posible entender las partituras de las versiones de alguna canción popular interpretada con el lenguaje del jazz. Sin embargo también es necesario el trabajo de campo, con el fin de situar el jazz en su contexto, sobre todo las performances. De este modo, ambas posiciones no debieran entrar en conflicto, puesto que el jazz es hereditario, también, de la tradición occidental; y, por conclusión, es posible adquirir herramientas de ambas para buscar un fin: entender el jazz en sus contextos.

⁶⁵ Middleton, R., Op. Cit., p. 123

Middleton finaliza puntualizando que el musicólogo debe reconocer la existencia y la interacción de sus estudios dentro de la sociedad y la historia. Además, alude a la problemática musical como un juego de preocupaciones y actitudes frente a lo que está en su cultura: si el musicólogo analiza lo que está sonando en su cultura, también debe fijarse en lo que deciden los productores de radio y televisión. A través de estos medios es cómo se “mueve”, en gran medida, una sociedad musical.⁶⁶

Conclusiones

A modo de coda se puede concluir lo siguiente:

I) Performance

- 1) La “Fidelidad” es considerada como la idea del compositor, en gran medida, a través del intérprete.
- 2) Si como ejemplo analizamos una partitura de Anton Webern podemos inferir que a través de ella –en cuanto a análisis personal-, sumado a algunas perspectivas de otros analistas y la audición sin partitura, es posible determinar puntos en común, como la indeterminación en cuanto a los acontecimientos musicales.

II) Roland Jackson

- 1) Parece ser que si se compara la música llamada “clásica” con la música popular, étnica y/o folklórica, tendría dificultades con relación a la vitalidad en su interpretación.

⁶⁶ Cfr., Middleton, R., Op. Cit., pp. 125-126

- 2) La perspectiva emocional frente a la aproximación estructural de una obra en el intérprete –en diferentes épocas-, es un punto importante para captar situaciones contextuales, modos de vida, etc.
- 3) Revitalizar los sonidos del pasado es una de las tareas más importantes que persiguen los musicólogos.
- 4) Para establecer las novedades en las obras de los compositores no bastan sólo los parámetros de análisis de la tradición clásica. Faltaría lo que posiblemente inspiró al compositor; qué situaciones emocionales lo llevaron a componer una determinada obra con las características que para nosotros son novedosas.
- 5) La fidelidad que tiene el intérprete con la partitura podría tener relación con la fidelidad hacia la cultura original de la obra que realiza. De esta manera, la realización se mezclaría entre el compositor, el intérprete y sus respectivas culturas.
- 6) La visión personal de un intérprete podría tener algunos “errores” para otros intérpretes, auditores comunes, auditores especializados y analistas. No obstante, la novedad que se pueda impregnar en la realización se consideraría como algo relevante frente a lo anterior.
- 7) Las percepciones del oyente en cuanto a cultura, es decir, ser de la misma cultura o de otra, colabora en la diversidad de lecturas que se tiene frente a una obra en particular.
- 8) El intérprete y el compositor tienen visiones diferentes; pero al realizarse la obra, se complementan. De este modo, la composición es completada luego de su realización.

- 9) La expresividad del intérprete se consideraría como uno de los aspectos más relevantes en una performance.

III) Nicholas Wolterstorff

- 1) Un trabajo musical se considera como *ocurrencia* cuando la obra se realiza: partitura y performance.
- 2) Es importante que el intérprete trabaje, en lo posible, con el original de la obra y no con copias. En el segundo caso, es necesario que el realizador verifique que la copia sea fiel al original; de no ser así es probable que la realización de dicha composición sea una falsedad o algo cercano a la obra.
- 3) La grabación de un trabajo es algo realizado y no una performance del trabajo. Esta acción es en sí lo que sucede en el momento. Pero en la música electrónica no existe un realizador, y sin embargo es performance. En este caso el intérprete no existe. La relación es entre compositor y oyente, sin intermediarios.

IV) Richard Middleton

- 1) Las metodologías para el análisis de la música popular no consideradas en la musicología histórica incluyen el trabajo de campo: por ejemplo, contexto.
- 2) Es importante que en las obras del pasado el estudiante encuentre aspectos que no sean impuestos por la historia,

sino que de acuerdo a su experiencia auditiva cultural intente comparar entre su realidad y lo que ha sido estipulado y catalogado por la historia de la música.

- 3) En música popular la partitura puede llegar a establecerse y editarse como tal a través de la siguiente cadena: idea-algunas realizaciones-arreglo-partitura final. Esto es importante, puesto que la partitura final (editada) se “congelaría” hasta su revitalización en las próximas realizaciones.
- 4) Si se interpreta un ragtime sin estar familiarizado con él, es probable que se “lea” un material desconocido culturalmente. Por tanto, es importante que el realizador conozca todo en cuanto a situación contextual del ragtime: época, sentido del estilo, códigos.
- 5) La música popular debe ser analizada a partir de sus prácticas.
- 6) Es importante considerar que los músicos del pasado componían de acuerdo a cómo vivían su cultura. Y el papel del musicólogo sería, entonces, el encuentro de aquello: música como un hecho cultural.
- 7) Para entender el jazz es importante situarse en su contexto. La partitura y sus análisis de musicología tradicional son importantes; pero además está el momento, el lugar y la época en que se realiza dicha performance.
- 8) No sólo el trabajo de campo (en la calle) y la partitura son necesarios para el musicólogo de música popular. Los productores de radio y televisión son los que deciden quién o quiénes tendrán éxito, delineando en gran medida en el gusto del oyente. Por ejemplo, si queremos

conocer y entender el jazz de la agrupación chilena “Ángel Parra Trío” es importante conocer lo siguiente: (1.1) qué medios la distribuyen: tiendas de discos, radio, televisión, revistas, bares, teatros y clubes, entrevistando a los encargados del “marketing”; (1.2) focalizar el trabajo en su gran, mediano y poco éxito, y por qué; (1.3) entrevistar a su líder, representante y/o a sus miembros mediante una grabadora, sin que ellos sientan la presión de ser entrevistados; (1.4) observar sus performances desde la perspectiva del analista, el auditor común y el intérprete; y (1.5) comparar sus comportamientos musicales y gestuales con los códigos de la tradición institucional del jazz. En consecuencia, a partir de estos puntos podríamos comenzar a encontrar puntos divergentes y convergentes entre “Ángel Parra Trío” y lo que llamamos “jazz institucional”.

3. Metodologías de Investigación de Performances aplicables a la Tesis

3.1. Etapas de la Performance en un trabajo de Richard Schechner y Willa Appel⁶⁷

Una de las características más importantes de la Performance de Jazz es su realización en el escenario. Es en ese lugar donde una agrupación de jazz, interactuando como grupo y con la audiencia, expresa todas sus experiencias cognitivas y emocionales.

Cuando Nexus y Pancho Molina y Los Titulares ingresan al escenario de un Club, cuentan los tiempos de rigor y comienzan a interpretar su trabajo. Ambos grupos han trabajado un repertorio, compuesto y/o arreglado (si es un standard), para ser mostrado en un escenario, preferentemente de un club de jazz; y tanto la interpretación de la melodía de la canción como sus solos se convierten en un misterio, posiblemente, debido al momento que se vive en esa performance. Entonces, si vemos que músicos de jazz interpretan su trabajo de una determinada manera, ¿se debe a que con sólo saber los códigos, cómo en el caso de una Jam Session, ellos suben al escenario, sin ensayos, e interpretan una pieza sugerida por los convocados a este tipo de sesiones? O por otra parte, si se trata de una agrupación que viene tocando desde hace dos años, ¿es posible que el ensayo sea innecesario? En mi visión, creo que no porque si una agrupación sube a un escenario a mostrar su trabajo, ellos, previamente, han ensayado o, por lo menos, se han puesto de acuerdo en qué tocarán. Y aunque parezca obvia esta visión, he podido constatar que Nexus, en este tiempo, no necesita ensayar antes de dar un concierto. Patricio Ramírez ha comentado que ya saben las piezas, y que como jazzistas los códigos son un elemento básico para interpretar esta música. Para que haya sucedido

⁶⁷ Schechner, Richard y Appel Willa, “Introduction”, *By Means of Performance*, en

ésto, ellos se han reunido más de una vez para preparar sus piezas; y ese momento “misterioso” trae consigo una historia que involucra, por ejemplo, la preparación del primer concierto. O sea, los músicos viven un proceso que, por un lado, tiene relación con la preparación musical de cada músico y, por otro, con la voluntad de participar en una agrupación con proyecciones performativas, en concreto, la realización de su música en el escenario; y, finalmente, las consecuencias que conlleva haber realizado su trabajo, como la aceptación o no de la audiencia, o las críticas y autocríticas del trabajo.

Por tanto, y de acuerdo a los pasos que debiera tener una performance, considero necesario analizar seis etapas sostenidas en dos investigadores: Richard Schechner y Willa Appel.

3.1.1. *Transformación de existencia y/o conciencia*.⁶⁸ Los investigadores sostienen que en los rituales de culturas indígenas, los individuos transforman su existencia por otra a través de la vestimenta: un animal o un ave. Con esa indumentaria los realizadores estarían en presencia de un cambio físico y psíquico, donde “representación, imitación y transformación” se convertirían en una sola entidad. En mi visión, la vestimenta es un aspecto importante aunque no necesariamente imprescindible para el jazz. Los músicos de jazz de Santiago, generalmente, no se visten con traje en los conciertos en clubes o cafés, sino que adaptan parte de su forma individual y diaria de vestirse con cambios mínimos. Tal vez con estos pequeños cambios asignen un papel relevante a su performance, aunque, no obstante, lo que

Schechner R. y Appel, W. (ed), Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pp. 1-7
⁶⁸ Cfr., Schechner, R. y Appel W., Op. Cit., p. 4

más resalten sea la interpretación “correcta” de su música, es decir, tocar jazz dentro de los códigos técnico-musicales.

3.1.2. *Intensidad de la Performance*⁶⁹ Para los autores de este trabajo, la intensidad de una performance tiene relación con el “flujo” de acontecimientos que ocurren en el momento de su realización. Son performances que conducen a puntos culminantes y clímax, como en el caso de los rituales indígenas, donde tanto realizadores y audiencia interactúan durante toda la realización. Desde este punto de vista, en el jazz de Santiago dicho conjunto: “punto culminante más clímax”, se produce al interactuar realizador-audiencia a través de mecanismos musicales y extra-musicales por parte de los músicos, ya que estas maneras de llamar la atención de la audiencia pueden manipular la escena y llevar al oyente a estados o situaciones convenientes para el buen éxito del concierto. A modo de ejemplo, se pueden citar algunos mecanismos:

- a) Mecanismos Musicales: el músico recurre, en su solo, a frases de jazzistas famosos; y/o inserta una frase de alguna canción popular y conocida por la gran mayoría de los oyentes.
- b) Mecanismos Extra-musicales: el músico interpreta sus composiciones o los standards con los gestos de algún jazzista famoso y/o exclama de manera no verbal su aprobación del solo de algún músico, como el aplauso hacia el público y el músico.

Sin embargo, los investigadores resaltan, además, que para el logro de una performance los músicos serían sólo una parte, y que la otra estaría compuesta por artistas visuales, hacedores de

⁶⁹ Ibid.

máscaras, diseñadores de vestuario y directores. En el jazz de Santiago varios aspectos son importantes, como los dueños de los clubes, los camareros, los asistentes técnicos, las características físicas del club, el piano del recinto; pero, no obstante, no son decisivos. En mi Tesis, la performance se centra en lo que hacen los músicos en el escenario y su relación con el oyente. Es decir, qué hace un jazzista para que se produzca un concierto óptimo en un club o a qué mecanismos recurre para que el oyente comprenda –dentro de su background jazzístico- el mensaje que intenta entregarle.

3.1.3. *Interacciones Realizador-Audiencia*.⁷⁰ Según Schechner y Appel, si los realizadores cambian de lugar para realizar su performance, como por ejemplo en un “tour”, ella cambia.

[...] The same happens when an audience is imported, as when tourist or anthropologists see “the real thing”. Aside from these questions of context, there is wide range of audience behavior from full participation as in many rituals and festivals to the sharp separation of stage from audience in the proscenium theatre. [...]⁷¹

En el caso de Santiago, si asisten turistas y antropólogos de otros países a escuchar jazz a uno de estos clubes de la ciudad, encontrarán familiaridades con sus expectativas sobre una performance de jazz. En primer lugar, el turista que asiste a un club de jazz espera que los músicos cumplan con su expectativa: interpretar las piezas dentro de los códigos que él conoce universalmente como jazz. En segundo lugar, el investigador intentará encontrar en los músicos –dentro de los códigos universales- las diferencias culturales que hacen que una determinada manera de tocar jazz sea distinta o similar a otra

⁷⁰ Ibid.

cultura. Es decir, el investigador podrá comparar, en primer lugar, si los jazzmen están familiarizados (sobre todo técnicamente) con el lenguaje del lugar de origen de esta música, y segundo, observar y determinar qué hacen estos músicos con los códigos del jazz dentro de su cultura.⁷²

Por otro lado, si los músicos de Santiago asisten a otra ciudad, de otro país, la situación se puede observar de dos maneras:

Dos ejemplos:

3.1.3.1. *Retaguardia Jazz Band*. Domingo Santa Cruz –representante de la agrupación de “Jazz Concertado”, refiriéndose a un estilo cercano al de New Orleans (años 20-30)⁷³-, dice que algunos años atrás su grupo fue invitado a un festival de jazz en Argentina donde los grupos convocados guardaban un estilo similar al de su grupo. Tanto su agrupación como las otras, al hablar el mismo idioma, lograron que el encuentro se convirtiera en un gran éxito, sobre todo para la audiencia que asistió al evento. Entonces, ¿cuál es la “receta” de dicho éxito de Retaguardia Jazz Band en Argentina?

- a) ¿Será la interpretación de un estilo probado y aceptado por la historia del jazz?
- b) ¿Será la organización de este grupo como una banda de “Jazz Concertado”?

⁷¹ Schechner, R. y Appel W., Op. Cit., p. 4

⁷² Un tercer punto abordaría el conocimiento de la cultura de Santiago y el músico de jazz dentro de este contexto. En mi caso, como músico chileno y de Santiago, el conocimiento de mi cultura no es pertinente en esta Tesis.

⁷³ Santa Cruz comentó, además, que él demuestra “Jazz Concertado” porque “los solos son muy importantes, pero no es solamente ése el objetivo. El objetivo es hacer música, que cada pieza sea una obra de arte[...] Todo está planificado de antemano.”

- c) ¿Será la perseverancia de mantener un idioma musical a través de los años, y que con esa mantención se fortalezca esta banda más allá de las categorizaciones?
- d) O finalmente, ¿será que cuando esta banda va de gira, el oyente de ese país experimenta la sensación de “novedad” por la banda chilena?

En mi visión, en primer lugar, Retaguardia Jazz Band interpreta el mencionado estilo desde hace 40 años; y segundo, han grabado 7 discos. Y por lo que se ve, en muchos años de funcionamiento, esta banda ha adquirido una personalidad absolutamente característica para el medio nacional y latinoamericano como grupo de jazz inspirado en una determinada época. Por lo tanto, cada concierto de Retaguardia Jazz Band es escuchado y visto, en estos tiempos, como una performance de un grupo llamado “clásico” del jazz chileno. Y aunque el término “clásico” pueda parecer un poco categórico, es muy importante en ellos la perseverancia en mantener un estilo –probado y aceptado por la historia del jazz-, e interpretarlo con la seriedad y frescura de una banda de “Jazz Concertado”.

3.1.3.2. *La Marraqueta*. Su representante, Pedro Greene, comenta que hace poco tiempo fueron invitados a tocar en Caracas (Venezuela) representando a Chile en la Cumbre por la Deuda Social, organizada por la Organización de Estados Americanos (O.E.A.); que muchas de sus presentaciones fueron en plazas públicas de la ciudad y que el público tuvo una participación muy activa en sus performances. Greene cree que aquello se debió a que su banda combinó

folklore y jazz-rock, situación que produjo una gran aceptación por parte de los espectadores. “No fuimos a hacer música de museo, sino que combinamos estilos cercanos a la gente con nuestra propuesta [...] Eso generó que todo el mundo participara”, concluye.

De acuerdo a ésto se puede cuestionar lo siguiente:

- a) ¿Qué hubiese ocurrido si La Marraqueta hubiera interpretado solamente repertorio de jazz-rock?
- b) ¿Es necesario mezclar géneros musicales para ser aceptado por una audiencia nueva, de otro país?
- c) ¿Cuánto es el porcentaje de códigos jazzísticos que impregna La Marraqueta en un contexto como el citado?

Considerando lo anterior, Pedro Greene comenta que el estilo de su banda se denomina “Fusión Criolla” ya que su intención no es la interpretación de un jazz llamado “puro”, sino la mezcla musical con las tradiciones folklóricas e indígenas de Chile, sintetizadas en el nombre de su grupo. “La Marraqueta, primero que nada, es Chile, nuestro país y nuestras experiencias. La marraqueta es un pan muy nacional, identificado con la sencillez del pueblo chileno. Es un pan que se come todos los días, barato, simple”, concluye. Finalmente, agrega que se puede lograr un sonido personal, por un lado, trabajando con los códigos históricos del jazz y, por otro, con el legado musical y cultural del pueblo chileno.

3.1.4. *El conjunto de la secuencia de la performance*.⁷⁴ En este punto se plantea que la performance está compuesta de varias fases, tanto antes de la realización del trabajo en vivo

⁷⁴ Cfr., Schechner, R. y Appel W., Op. Cit., pp. 4-5

–lo referente a la interacción realizador-audiencia- como después de ella.

[...] Performance includes six or seven phases: training, rehearsal (and/or workshop), warm-up, the performance, cool-down, and aftermath. Not all performances in all cultures include all these phases –but finding out what is emphasized and what omitted is very instructive. [...]⁷⁵

En el jazz de Santiago, y de acuerdo a mi experiencia como músico y con base en las entrevistas, he constatado que en general se incluyen varias fases antes de la realización en el escenario.

3.1.4.1. *Entrenamiento personal*: en el caso del grupo Nexus, Patricio Ramírez comenta que cada músico de su conjunto ha aprendido los códigos necesarios sobre la interpretación del jazz. En el caso de él, comenta que usualmente estudia “ideas” musicales como una manera de “mantenerse en forma”. Así, cuando tenga algún concierto, sus solos serán siempre nuevos y no tan cercanos al estereotipo jazzístico. Con respecto a Pancho Molina y Los Titulares, cada músico también sabe su papel como intérprete individual antes de ingresar a la banda. Tanto el contrabajo como el batería, el trompeta y, en mi caso, el piano, constantemente estamos estudiando nuevas “ideas”, acompañadas de las soluciones técnicas pertinentes para cada necesidad musical que requiera la banda.

3.1.4.2. *Ensayo*: Ramírez dice que su grupo no ensaya, porque llevan catorce años juntos, aunque advierte que antes de

⁷⁵ Schechner, R. y Appel W., Op. Cit., p. 5

cada concierto se reúnen, solamente, para ponerse de acuerdo en el repertorio. “[...] porque uno ya tiene oficio, tiene ‘cancha’, o sea, es como cuando entras a una cancha de fútbol y ya dominas la pelota. Entonces, te miras con los gallos [tíos], le tiras la pelota y te la paran”, comenta. En el caso de Pancho Molina y Los Titulares, Molina comenta que su agrupación se inscribe en el terreno de los cancheros [músicos efectivos a la hora de tocar en un escenario], porque ensayan solamente cuando hay algún trabajo cercano.⁷⁶

- 3.1.4.3. *Precalentamiento*: Cuando ambas agrupaciones llegan al Club de Jazz, rara vez se les ve calentar su instrumento. Si lo hacen, ocurre antes de subir al escenario (el saxofón, por ejemplo, mientras arma su instrumento sopla un poco y afina de acuerdo a la nota La del piano; o los contrabajistas de ambos grupos afinan y comprueban cada nota de su instrumento con la referencia del piano), ya que, en general, montan sus instrumentos y luego se dirigen a la barra del bar para beber algo antes de la función.
- 3.1.4.4. *La Performance*: ésto es lo importante en mi Tesis. Todo lo que suceda desde que los músicos ingresan al escenario hasta que concluye el concierto es analizado desde la perspectiva musical y gestual, con el propósito de configurar una aproximación metodológica para entender estas realizaciones.

⁷⁶ Los mencionados acá son dos de los diez grupos entrevistados. En el capítulo destinado al mundo de la performance de jazz en Santiago existen agrupaciones que ensayan, aunque no tengan conciertos cercanos.

3.1.4.5. *Relajación*: luego de que ambas agrupaciones concluyen sus respectivos conciertos, se dirigen al bar a conversar con amigos o seguidores de su música y/o se van del club, ya sea de fiesta con amigos o a sus casas. Schechner y Appel sostienen que esta fase en Oriente se traduce en que, luego de la performance, los realizadores vuelven a su trabajo diario.

3.1.4.6. *Consecuencias*: los autores piensan que ésto puede darse a través de un lento proceso de desarrollo, o sea, cómo las performances serán evaluadas; cómo la experiencia del desarrollo de dichas realizaciones será asumida por la comunidad y cómo serán divulgadas.⁷⁷ Aquí el investigador asume un importante rol, ya que a través de su trabajo sistemático –mediante conferencias o seminarios y libros y/o métodos sobre estos temas– será conocida tal o cual performance de una determinada cultura. Y en el caso del jazz de Santiago, las consecuencias también son asumidas por los investigadores: ellos tienen la tarea de divulgar las performances en revistas especializadas o en críticas en los periódicos.

3.1.5. *Transmisión y conocimiento de la performance*.⁷⁸

Performance consists of mostly oral traditions. Even where there is written drama, the arts of performing (as distinct from the dramas performed) are passed down through direct oral transmission.⁷⁹

⁷⁷ Cfr., Schechner, R. y Appel W., Op. Cit., p. 5

⁷⁸ Ibid., pp. 5-6

⁷⁹ Schechner, R. y Appel W., p. 5

Ésta es una de las características principales del jazz. Los jazzistas de Santiago sostienen que esta música se transmite mucho mejor a través de la experiencia de otros o la transmisión oral que por la vía de la escuela formal. En la informal, el jazz se aprende observando a los otros músicos en el escenario o escuchando discos; o en clases informales, es decir, que el maestro demuestre al alumno a través de la práctica de qué modo debe sonar un instrumento y sus códigos en el jazz. En la formal, el aspirante a músico de jazz aprende códigos estereotipados, sin dar paso a la experiencia viva de trabajar en una banda con todas sus consecuencias.

3.1.6. *¿Cómo son evaluadas las performances?*⁸⁰ Schechner y Appel piensan que es difícil, ya que los criterios variarían entre una cultura y otra. Pero, no obstante, abren la posibilidad de establecer un juicio para determinar si una performance es “mala” o “buena” mediante entrevistas a todos los involucrados en el proceso: estudiantes, críticos, músicos, auditores. Y una vez cumplido este desarrollo intentar establecer juicios.

En consecuencia, ¿es posible evaluar el jazz de Santiago bajo criterios estéticos? Tal interrogante procuraré responderla una vez completado el proceso de análisis de los trabajos sobre performance publicados por otros investigadores y mi experiencia con los grupos de jazz de Santiago seleccionados para mi Tesis.⁸¹

⁸⁰ Cfr., Schechner, R. y Appel W., Op. Cit., p. 6

⁸¹ En mi Tesis, no sé hasta qué punto es necesario considerar valores estéticos sobre las performances de jazz. Pero una vez analizado y establecido los criterios para comprender las realizaciones de Jazz en Santiago de Chile, el lector puede sacar sus conclusiones si una performance de jazz es “mala” o “buena”, o propia o impropia en una cultura como la de Santiago.

3.2. El Cuestionario, la Observación y la Entrevista en un trabajo de Max Peter Baumann

82

3.2.1. El Cuestionario

Max Peter Baumann sostiene que para obtener una idea global sobre el trabajo de un músico y su entorno cultural, el Cuestionario se consideraría como una interesante estrategia de trabajo.⁸³ En él se podría obtener la mayor cantidad de información sobre los “sistemas” culturales de los individuos (modo de vida, gustos, ideas, estilos musicales comunes, etc.), subrayando que la mejor manera de estructurar este instrumento es aquella que abarque desde la percepción emocional del objeto en estudio hasta la más completa información. En mi Tesis, el Cuestionario ha sido un instrumento de gran utilidad. Las preguntas que se han planteado van dirigidas hacia el trabajo del grupo y sus referencias musicales en torno al jazz.

Como plantea Baumann, las referencias que he tomado en consideración abren dos aspectos: (1) la información musical y su entorno, desde su propia perspectiva, es decir, los sistemas de normas, reglas, tradiciones, etc., que tienen los músicos de jazz; y (2) la aplicación del cuestionario, cuyo propósito ha sido la recepción de la información musical desde sus propias experiencias.⁸⁴

La aplicación del Cuestionario con los grupos de jazz de Santiago de Chile considera otros aspectos que Baumann los clasifica

⁸² Baumann, Max Peter, “The Musical Performing Group: Musical Norms, Tradition, and Identity”, *World of Music*, 31 (2), 1989, pp. 80-113

⁸³ Cfr., Baumann, M. Op. Cit., pp. 80-81

de manera muy completa. Ellos son las acciones del grupo musical, es decir, todo el proceso que implica la realización (performance), consumo, distribución y evaluación del trabajo de cada grupo musical.⁸⁵

Si tomamos como ejemplo a dos grupos de jazz chileno, este proceso se cumple de la siguiente manera:

a) *Nexus*

a.1. Performance

Este punto responde a aspectos relacionados con la composición, es decir, que aunque ellos no interpreten piezas originales, los standards que realizan son versiones arregladas por el grupo y recreadas en la performance. En este aspecto el plan es el siguiente: un músico trae a su grupo una idea de arreglo de una pieza conocida y los otros integrantes elaboran otro a partir de esas ideas, respetando y discutiendo la idea principal de aquel músico que trajo la pieza. Ahora bien, este arreglo es trabajado en los ensayos o simplemente bosquejado para su realización en vivo. Muchos jazzistas plantean que si se interpreta jazz existen códigos, sobre todo si el estilo guarda relación con alguna época (por ejemplo, el Be Bop). Entonces, en la realización en vivo es donde los músicos crean nuevas ideas, preferentemente en los instantes de los “solos” de cada músico. En ello aparecen arreglos no previstos, aunque no menos estereotipados si lo que se trata es de interpretar algún estilo conocido.

⁸⁴ Ibid., p. 80

⁸⁵ Ibid., pp. 82-84

a.2. Consumo

Respecto a quiénes van a consumir este material serían los auditores de un club de jazz, bar o teatro.

a.3. Distribución

La distribución del trabajo sería solamente a través de los conciertos, ya que esta agrupación no tiene discos grabados.

a.4. Evaluación

Su evaluación sería por la vía de la crítica, tanto de la audiencia como de otros músicos que asisten a alguno de sus conciertos.

b) *Pancho Molina y Los Titulares:*

b.1. Performance

Este proceso se basa en la composición de nuevas piezas y versiones originales de standards de jazz. De la performance sería la creación de nuevas piezas y versiones originales de standards de jazz.

b.2. Consumo

Los que consumen este material son los auditores de teatros, bares, clubes, y los que compran sus discos.⁸⁶

b.3. Distribución

La manera de distribuir su producto es a través de discos y conciertos.

b.4. Evaluación

⁸⁶ Escúchese de Molina, Pancho, *Los Titulares*, Colón Records (sello independiente), 1998; y *Perseguidor*. Colón Records, 2001

Su evaluación se realiza sobre todo a través de la crítica especializada en los periódicos.

3.2.2. Observación

The observational procedure comprises a whole sequence of questions which can be concentrated in one basic sentence: "Who comes together with whom in order to perform which musical actions by what kind of means, where and when? [...] Each segment of observation (who, whom, etc) is theoretically endless as an observable unit, but in practical terms must be limited to the main statements indicating time, place and circumstances.⁸⁷

¿Es aplicable a todos los estilos musicales? La idea propuesta por Baumann comprime en sus cuestionamientos a todo el proceso de la performance. En el jazz, existen ciertas preguntas que podrían encapsularse en la sentencia del autor: Quién toca con quiénes para interpretar jazz (como un propósito), con el fin de comunicar algo a la audiencia (significado), en el Club de Jazz de Santiago de Chile (dónde), en cualquier oportunidad (cuándo) –sobre todo si es un concierto fechado por calendario del Club. La última idea: "cualquier oportunidad", refleja que el jazz no es una música que se interpreta en ciertas ocasiones. Los recintos de música en vivo y las productoras que convocan a los grupos, donde la necesidad de mantener el jazz es lúdica, histórica y/o económica, no prestan atención a que el concierto guarde relación con un acontecimiento determinado. No obstante, existen ocasiones como fiestas culturales, patronales u homenajes a algún personaje emblemático, en los cuales los músicos de jazz son invitados para formar parte de este tipo de eventos.

En Santiago existen diferentes recintos que organizan conciertos de Jazz de acuerdo a un calendario prefijado entre la dirección y los grupos musicales. Semanalmente se organizan conciertos de Jazz sin ánimo de ocasiones especiales; otras veces se celebran performances como los homenajes, donde se invitan a los grupos más destacados del Jazz chileno.

3.2.3. La Entrevista

Es importante recalcar que el Cuestionario es diferente a la Entrevista después del proceso de observación. En el proceso observativo es donde se obtienen los datos para configurar el esquema de las Entrevistas. En cuanto a la Entrevista, Baumann piensa que las preguntas realizadas a los músicos debieran ser en forma indirecta, con el propósito de descubrir la identidad del músico o grupo musical. Así, el entrevistado no sentiría ni la presión de estar frente a un cuestionario ni la incomodidad de encontrarse en situaciones poco comunes para su manera natural de expresión.

Existen formas de entrevistar, ya sea al líder del grupo, a cada integrante o al conjunto; con una grabadora y sin presionar a los músicos.⁸⁷ En mi Tesis, las entrevistas se efectuaron con grabadora a los líderes o representantes de los grupos de jazz chilenos porque ellos son los gestores de los eventos sociales y musicales, los creadores de los proyectos y los que venden el trabajo a productoras, teatros, bares y clubes. No sólo tienen experiencia musical, sino

⁸⁷ Baumann, M., Op. Cit., p.90

⁸⁸ Cfr., Baumann, M., pp. 91- 96

también una visión global del grupo y de sus intereses en el mercado nacional.

3.3. Contexto, Ocasión y Evento en un trabajo de Regula B. Qureshi⁸⁹

3.3.1. Contexto

Qureshi comienza su argumento sosteniendo que la música es un sistema que comunica sonidos dentro un contexto cultural y con un uso social.⁹⁰

En el jazz, la comunicación va más allá de los sonidos. Se comunica un lenguaje, una idea de lo que los jazzistas son con sus propias experiencias dentro de la música e insertados en un contexto cultural, como, por ejemplo, un club de jazz, y no en un cóctel –aunque éste sea un contexto donde los jazzistas suelen trabajar. En cuanto a estos dos contextos, el saxofonista Patricio Ramírez comenta que en el caso de un cóctel “no se puede hacer música violenta”; en cambio en un club las libertades son mayores, debido a que la audiencia va a escuchar la música que presenta su agrupación; y que por ese simple motivo, los músicos tienen más libertades a la hora de improvisar. Lo que quiere decir Ramírez con “música violenta” se refiere a la dinámica. El repertorio puede ser el mismo que el de un club, pero el modo de interpretación es el que cambia. Para ejemplificar, se puede escuchar la canción de Ramberg y Hammerstein: “Softly as in a Morning Sunrise”. Es un standard que puede ser abordado de determinadas maneras. ⁹¹ Patricio Ramírez y

⁸⁹ Qureshi, Regula B., “Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model For Musical Analysis”, *Ethnomusicology*, 31 (1), 1987, pp. 56-86

⁹⁰ Cfr., Qureshi, R., Op. Cit., p. 57

⁹¹ Escúchese, por ejemplo, la versión que da a esta canción el saxofonista Sonny Rollins: Rollins, Sonny, *A Night at the Village Vanguard*, vol. 2, Blue Note, CDP 7 46518 2, 1987 (grabación original, 1957)

su grupo: Nexus, ha interpretado esta pieza en ambos contextos, y la diferencia radicaría, considerablemente, en la dinámica. Qué significa esto: que si la pieza es interpretada en un cóctel, los músicos cumplen la función de acompañantes y no de protagonistas. Por tanto, los asistentes no interactúan con los músicos, salvo que ellos cambien drásticamente la dinámica de la canción. En ese caso, no se cumple el rol que tienen los músicos dentro de ese contexto, y por ende, causaría una contradicción al fin que tiene el cóctel. Entonces, ¿se consideraría un cóctel una performance de jazz si la audiencia no interactuase con los músicos? En mi opinión, no es posible porque para que se cumpla ésto, realizador y audiencia constantemente deben estar en interacción. En un cóctel la interacción es inexistente. La interacción es real en un contexto como los clubes, bares o teatros.⁹²

“Softly as in a Morning Sunrise” es interpretada en muchos contextos. En ese sentido la hipótesis que plantea Qureshi cuando se refiere a que un sonido musical varía con el cambio de contexto en la performance, es legítimamente aceptable para el jazz. En un club de jazz esta pieza es interpretada con toda la carga expresiva y creativa de los músicos, sobre todo en los solos; en cambio en un cóctel, la interpretación no va más allá de la ejecución de la melodía, tal vez con algún solo de corta duración y la inmediata reexposición; todo dentro de una dinámica que se mezcla para ser parte del sonido ambiental.

Por un lado, esta reflexión sobre ambos contextos la he ido planteando, hasta ahora, desde mi perspectiva de intérprete de jazz,

⁹² Según mi experiencia interpretando jazz en contextos de cóctel, muy rara vez algún asistente conecta con los músicos. Lo que se hace en ese contexto es música de fondo.

es decir, desde una posición de observador participante en toda su magnitud. Pero, por otro lado, la visión del analista –fuera del circuito de actor- la considero necesaria, además, para comprender el proceso de una performance de jazz en una determinada cultura, como la de Santiago de Chile. Entonces, ¿cómo iniciar una investigación musical de sonido y contexto en una cultura en particular? Qureshi plantea tres tareas interesantes:

The task at hand is threefold: 1) to analyse the sound idiom as a selfcontained rule system for generating music in performance; 2) to identify the context of performance, the total situation in which this music is produced, and to understand its social and cultural dynamics; 3) so as to relate the performance context to the music in a way that will identify the contextual input into the musical sound.⁹³

- a) El análisis del idioma musical se ve solamente desde el punto de vista del jazz y no como una manifestación ajena a la tradición occidental. Lo importante, en este caso, es saber qué hacen los músicos con estos códigos en el escenario.
- b) La identificación del lugar en el que están los músicos de jazz ayuda a que el analista sea capaz de establecer paralelos entre la interpretación de esta música en contextos apropiados y distintos para el jazz.
- c) El contexto estaría dentro del sonido musical. El contexto de “club” es muy distinto al de “cóctel”. Entonces, ¿es posible determinar si el contexto en el que se encuentran Nexus o Pancho Molina y Los Titulares afecta a su sonido? Patricio Ramírez piensa que sí. Él sentenció con la palabra “violento”

para diferenciar club de cóctel. Es decir, que en un club esa violencia está permitida. A mi juicio, creo que violencia tiene que ver más que todo con la libertad –más allá de la dinámica, la intensidad- de interactuar al máximo con la audiencia, por ejemplo, interpretando una determinada pieza con mayores libertades; y que los momentos de improvisación individual y grupal sean parte de una continuación orgánica de la melodía de esa canción; y que esas libertades sean acompañadas de mecanismos extra-musicales, como la comunicación no-verbal, existente en el momento de la performance⁹⁴. Por tanto, Nexus y Pancho Molina y Los Titulares cambiarían su sonido para determinados contextos.⁹⁵

En el jazz de Santiago es importante saber cómo el sonido puede insertarse en el contexto y/o viceversa, es decir, qué normas son recomendables de adquirir para que, en determinadas situaciones, la música sea parte del contexto y/o el contexto sea parte del sonido de determinada agrupación. Para ésto he considerado los cuatro supuestos que propone Qureshi en su trabajo:

Assumption 1. The analysis should focus on what can be tested: the observable. Observable music is the complex of sound a musician makes, and its observable context is the performance situation in which he makes them. Hence, analysing the relationship of the two requires dealing with behavior in very specific terms, musical as well as non musical.

⁹³ Qureshi, R., Op. Cit., p. 58

⁹⁴ Para ampliar más en este terreno, véase: Berliner, Paul, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, pp. 387-446.

⁹⁵ Como pianista de esta agrupación, hago jazz en clubes, bares y teatros. Pero es en los dos primeros donde se ve la diferencia esencial de la relación auditor-audiencia. En los clubes y bares el oyente no solamente escucha o ve sus comportamientos gestuales, sino que siente mayor cercanía con la banda debido a su condición de auditor más “libre” (por ejemplo, en el sentido de conversar o levantarse de su mesa e ir al bar).

Assumption 2. The conceptual domain is analytically distinct from the domain of behavior, with a dialectical relationship obtaining between them. [...]

Assumption 3. Music, too, has a conceptual and a behavioral dimension; access to the conceptions underlying a musical idiom can be used to analyse its behavioral unfolding in performance. [...]

Assumption 4. Process means making structure operational. It constitutes the behavioral realization of concepts. But process, no matter how culturally and socially complex, originates in individual human action which is based upon individual strategy or motivation and dependent on the individual's vantage point in the situation. [...] the process of a musical performance results from the interplay of such action (i.e., inter-action) by two kinds of participants: those who those "operationalize" music, and those who "operationalize" context –i.e., performer and audience. Thus the key to understanding musical sound in its process of performance is to analyse it from the vantage point of the performer, since it is his action that takes the form of musical sound production, and it is through his perceptions that the actions of the audience affect the music.⁹⁶

1) Con respecto al Supuesto 1, lo Observable que tiene una performance de jazz –de lo que he observado en Santiago de Chile- es lo siguiente:

- 1.1) **Música Observable** : El músico de jazz trabaja con códigos técnicos del jazz.
 - 1.1.1) Interpretación libre de una pieza, en caso de ser una canción conocida.
 - 1.1.2) Improvisación sobre la armonía y la melodía de esa pieza, procurando que su solo guarde relación con la construcción melódica de la canción.
 - 1.1.3) Manejo técnico considerable del instrumento.
 - 1.1.4) Sentido de comunicación grupal –por una parte- con relación a las propuestas musicales de los otros integrantes

⁹⁶ Ibid., pp. 62-63

que trabajan con él en el escenario, y claridad con las propuestas que él entrega; y por otra, sentido de individualidad, es decir, que existen músicos que tanto en la exposición de la pieza como en los solos y la reexposición hacen jazz sin tomar en cuenta las propuestas provenientes de la agrupación que los acompaña.

- 1.2) **Contexto Observable** : el músico de jazz interpreta su música en situaciones propias del jazz.
 - 1.2.1) Interpretación en Clubes o Cafés.
 - 1.2.2) Interpretación en Teatros.
 - 1.2.3) Interpretación en actos culturales, donde se convocan agrupaciones de jazz.
- 2) El “dominio conceptual” de lo que hace un músico o una agrupación de jazz, en términos técnico-musicales, es diferente a sus conductas. Una banda de jazz puede dominar el concepto de su interpretación y diferir en sus comportamientos en el escenario, es decir, que puede interpretar sin hacer uso de ningún mecanismo extra-musical; o por otro lado, no manejar los códigos básicos técnicos y utilizar los mencionados mecanismos. En este caso, Qureshi propone una relación dialéctica, donde los conceptos den cuenta de las conductas y sirvan como una clave para analizar los comportamientos de los individuos.
- 3) Si la música tiene, además, dimensiones conductuales y conceptuales, según Qureshi, el jazz que se interpreta en Santiago, su música, también las tiene. Una teoría sobre el

modo de interpretarlo provee herramientas para conocer más allá de su música.⁹⁷

- 4) Una acción individual de un músico de jazz dará como resultado una respuesta del oyente. Desde la perspectiva de Qureshi, es importante determinar en mi Tesis que la interacción entre el músico y el oyente es fundamental.

3.3.2. Ocación y Evento

3.3.2.1. Ocación

[...] The focus therefore is on the performance occasion in its totality, to be considered as a socio-cultural institution with an established setting and procedure, supported by a shared conceptual framework and functioning within a particular socio-economic structure.⁹⁸

En Santiago, la ocasión de una performance de jazz es similar a la indicada por Qureshi. Ella se considera también como una organización socio-cultural en la que los músicos participan bajo determinados marcos conceptuales que se desarrollan en su entorno social. Por ejemplo, cuando Nexus o Pancho Molina y Los Titulares hacen jazz siendo partes de esta sociedad, y cuyas diferencias radican

⁹⁷ En este caso, mi Tesis aborda aspectos relacionados con la música que se desarrolla en el escenario, partiendo de la base que los músicos conocen los códigos del jazz; y desde ahí poder analizar sus performances.

⁹⁸ Qureshi, R., Op. Cit., p. 69

esencialmente en lo generacional, utilizan los códigos establecidos por la tradición del jazz y su perspectiva personal y grupal.

En cuanto al entorno socio-económico, la organización jazzística de Santiago también está sujeta a contrastes sociales y económicos entre sus miembros.⁹⁹ Y aunque ésto pueda ser determinante en algunos aspectos, el mundo del jazz privilegia por sobre todo un lugar que reúna a músicos y aficionados en torno a esta música.

3.3.2.2. Evento

Qureshi distingue Ocación de Evento a través de los siguientes cuestionamientos:

Occasion designates the performance context as a generalized “cognitive and social entity”; thus it represents the abstracted norm that is evoked by the question: what is a *qawwali* assembly. *Event* designates any one particular manifestation of that general norm; thus it represents the concrete occurrence evoked by the question: what is *this qawwali* assembly.[...]¹⁰⁰

En el jazz de Santiago podemos preguntar cuál es *esta* agrupación de jazz y determinar ciertos tipos de paralelismos y diferencias entre una y otra, considerando como requisito previo que se trabaja con agrupaciones denominadas bajo el rótulo de

⁹⁹ Cfr., Qureshi, R., Op. Cit., p. 69

¹⁰⁰ Qureshi, R., Op. Cit., p. 69

“jazz”. Bajo esta perspectiva, mi Tesis –en concreto- persigue el encuentro con alguna metodología adecuada, implicando música y contexto –tanto como concepto individual y/o dependiente-, que permita evaluar una performance de jazz.

3.4. Algunas Perspectivas sobre la Improvisación en Jazz, en un trabajo de Gregory E. Smith

101

La improvisación en el jazz, sobre todo la practicada en las performances, es considerada como un fenómeno musical complejo, puesto que una de sus características principales es determinar si ella es o no una composición, de acuerdo a lo que se considera como tal en el ámbito de la música escrita.

De acuerdo a mi Tesis, detallaré a continuación algunas de las perspectivas que sostiene Smith sobre esta problemática:

- 1) Smith cita una afirmación de Philip Alperson, quien piensa que la improvisación está relacionada con las performances, pero no se observa con claridad la combinación entre composición e improvisación en el escenario.

Relevant critical standards for musical improvisations should derive, not from what has been composed or from what has been performed, but rather from what has proven to be possible within the demands and constraints of improvisatory musical activity (Alperson 1984:27)¹⁰²

En esta afirmación, Smith no clarifica si se trata del jazz o de otras músicas. Si se habla de jazz –pensando, evidentemente, que su trabajo está dirigido a esta música- la composición podría definirse como algo instantáneo producido de manera

¹⁰¹ Smith, Gregory E., In Quest of a New Perspective on Improvised Jazz: A View from the Balkans”, *The World of Music* 33 (3), 1991, pp. 29-52

¹⁰² Alperson, Philip, “On Musical Improvisation”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43, pp. 17-29, 1984, citado por Smith, G., p. 31

espontánea o predeterminada. Una vez aprendidos los códigos en base a estudios sistemáticos, los realizadores conectan ideas mezcladas entre lo que han aprendido de la tradición y sus propuestas compositivas. En el caso de Santiago, los músicos se dividen en dos tipos: los que estudian de la tradición e imitan la música como si estuviese escrita y aquellos que estudian también de la tradición y componen ideas sobre los códigos. No obstante, existe un caso intermedio, sobre todo entre los más jóvenes: se trata de utilizar mecanismos musicales como los clichés o las citas textuales en sus solos o los extra-musicales, como las maneras gestuales de algún personaje emblemático.¹⁰³

- 2) El papel de la memoria en la improvisación de jazz es una condición necesaria.¹⁰⁴ Smith cita a algunos autores que han trabajado sobre este problema. Entre ellos a Frederic C. Bartlett, quien expuso que el pasado funciona como un gran elemento organizador más que algo desmembrado, y donde la persona reconstruye sus ideas a través de sus experiencias.¹⁰⁵ En el caso de Nexus, se ha visto que ellos construyen de dos maneras: primero, sobre ideas estereotipadas, tal vez haciendo un recuerdo del estilo y la época que privilegian en el jazz; y, segundo, sobre nuevas ideas a partir de las ideas que ellos han estudiado de sus maestros. Muy acertadamente, Patricio Ramírez piensa que la memoria es fundamental, y no con el propósito de repetir sino para sacar elementos útiles en sus solos. Sostiene, además, que aquello es importante cuando se interpretan melodías que llevan letra, puesto que es importante

¹⁰³ Véase capítulo de esta Tesis: “Etapas de la Performance en un trabajo de Richard Schechner y Willa Appel.”

¹⁰⁴ Cfr. Smith, G. Op. Cit., p. 32

¹⁰⁵ Cfr., Ibid., p. 32, citado por Smith, G.

saber de qué se trata la pieza que se interpretará, y por consiguiente parecer como si se cantara.

Desde mi punto de vista, un instrumentista puede construir ideas nuevas si interpreta una canción con letra. Las maneras podrían ser las siguientes: (1) si revisa versiones sobre una canción determinada, interpretará una síntesis de lo que él quiere y siente más adecuado a su personalidad y recursos técnicos; y (2) cuando improvise sobre dicha canción, tratará de mantener el “espíritu” del significado que tiene la letra para él. Interpretará sobre la melodía de la canción, construyendo nuevos elementos organizadores y extractados de sus estudios sobre la improvisación. Ahora bien, el escenario es un mundo diferente, ya que el estudio que realice (en su casa o estudio) será tal vez diferente a lo que elija en su presentación. Ambos contextos: estudio privado y escenario, se diferencian esencialmente debido a que en el segundo las decisiones son –como dije anteriormente- instantáneamente producidas de manera espontánea y/o predeterminada, de acuerdo a su estudio preliminar sobre el tema. Pero, generalmente, sobre esa base de decisiones. También está el papel que juegan las grabaciones que haya hecho el intérprete; registros sobre su evolución como músico de jazz. Entonces, si sumamos estudio y grabaciones, encontraremos que el músico improvisa en sus performances con elementos conocidos por él –y tal vez para el oyente-, pero renovados, y bajo la perspectiva del recuerdo y filtraje de ideas probadas en sus reflexiones. No obstante, éstas aún no serían aprobadas por él y por la audiencia hasta finalizar sus solos o el concierto.

Por otra parte, existe la otra posibilidad de que el músico interprete piezas instrumentales de jazz. Cuando un músico de

jazz de Santiago quiere interpretar la conocida canción instrumental: “Evidence”¹⁰⁶, de Thelonious Monk, la puede aprender de dos maneras:

2.1) Si el músico es pianista, por ejemplo, recurriría a versiones grabadas de esta canción, con el fin de entender el modo de interpretación adecuado para sus recursos técnicos y “espirituales”. Si tiene las versiones mencionadas en la nota al pie, principalmente el disco “Misterioso”, no sólo escuchará cómo interpreta esta pieza el autor, sino que intentará transcribir la versión expuesta por uno de sus integrantes: el saxofonista Johnny Griffin. ¿Por qué un pianista transcribe, además, la versión del saxofonista? Porque dentro de los códigos del jazz es importante abordar la mayor cantidad de recursos para comprender los diferentes modos de interpretación de una pieza determinada, y sobre todo si es en vivo. Tanto Monk como Griffin improvisan de maneras diferentes; y el estudiante tratará de abarcar un amplio terreno para sus futuras realizaciones sobre esta pieza. Posteriormente, el pianista transcribirá las versiones expuestas por Joe DeFrancesco, Ravi Coltrane y Herbie Hancock, y las comparará con el propósito de elegir cuál es la más interesante para él. Entonces, una vez transcritos tema y solos, el músico trabajará sus propias ideas. Intentará desarrollar frases nuevas, tal vez inspiradas en el estereotipo o nuevas creaciones totalmente alejadas de ciertas frases conocidas. Pero lo que no es posible

¹⁰⁶ Para comparar, escúchese tres versiones de esta pieza en : (1) Monk, Thelonious, *Misterioso*, Riverside, OJCCD-206-2, 1989 (grabación original, 1958); (2) Monk, Thelonious, Institute of Jazz, *For Monk—A Tribute to the Music of Thelonious Monk* BMG Jazz Fundations, D116733, 1987 (grabaciones originales: entre 1947-96); y Davis, Art, *A Time Remembered* Jazz Planet, JPCD-5001-2, 1996. En la segunda, la pieza es interpretada por el organista Joe DeFrancesco, y en la tercera, por el saxofonista Ravi Coltrane y el pianista Herbie Hancock.

olvidar es que el músico está dentro de un código (interpretando una pieza de jazz por músicos de jazz) y quiere hacerlo de ese modo. ¿Es posible, entonces, alejarse totalmente de los estereotipos? En cuanto a códigos, no, pero con respecto a composiciones nuevas, es posible.

- 2.2) El pianista recurriría a versiones escritas de esta pieza.¹⁰⁷ En la versión de la nota al pie, el músico encontrará el tema (A-A-B-A); y en cuanto a solos, solamente A-A-B para volver a la tercera A con el tema y Coda. En este caso es muy poco lo que se encuentra en el libro, pero, sin embargo, es útil si el músico no está acostumbrado a transcribir con fluidez de las grabaciones. No obstante, es importante que el músico siempre tenga a mano versiones grabadas sobre esta pieza. Sólo así comprenderá que las versiones escritas son, más que todo, una guía, una idea de lo que posiblemente es la pieza.
- 3) Según Smith, el término “improvisación” sería considerado como una manera espontánea de hacer música en contraste con la interpretación o la recreación de música expresamente fijada antes de su realización.¹⁰⁸

Spontaneous and re-creative ways of music making are not mutually exclusive: compositional choices are decided on the spot to some degree in most performances. The balance between spontaneous and predetermined choices is reflected in the terms we use to describe the performer's role in the compositional process. “Ornament” and “embellish” clearly suggest that the performer's part in creation of the music is of secondary importance. “Paraphrase”, used in the context of improvisation, indicates by its suggestion of “rewording” a greater degree of input on the

¹⁰⁷ Véase la versión expuesta en: Hill, Steve (arreglador), *Thelonious Monk. Straight No Chaser*, London: Wise Publications, 1993, pp. 16-19

¹⁰⁸ Cfr., Smith, G., Op. Cit., p. 33

part of the performer. Where compositional decisions are made largely in the course of performance, so that the roles of performer and composer merge, we generally speak of the result as an “improvisation” or “improvised” performance. In traditional jazz, these varying degrees of creation, re-creation and embellishment are often brought together in a single performance, since it is customary to begin with an ornamented version or paraphrase of a tune, then to create a new melody or series of new melodies based on the harmonies of the original tune.¹⁰⁹

Cuando Smith se refiere a que la espontaneidad y la re-creación no son conceptos recíprocamente exclusivos, me parece importante destacar que esta perspectiva es una condición necesaria en el jazz. Más adelante, como acertadamente plantea Smith, los límites entre lo espontáneo y la re-creación, son un reflejo del comportamiento de los músicos en una performance. Pero de lo que no estoy de acuerdo es que Smith atribuya espontáneo sin recurrir a lo instantáneo.

Siguiendo en este párrafo, Smith declara una posible organización de los solos: versiones ornamentadas y nuevas melodías sobre las armonías de la melodía original. Desde este punto de vista, es posible considerar este orden si el improvisador está en una performance a piano solo. Pero si se habla de la grabación de la pieza “Blue Seven” del saxofonista Sonny Rollins¹¹⁰, en la que es acompañado por un trío, no se observa que Smith se refiera al papel que cumple la base en el solo de Rollins. La pieza, cuya autoría es del saxofonista, me inclina a preguntar lo siguiente:

- a) ¿Qué hubiese ocurrido si la base que acompaña a Rollins interpreta la pieza con otro carácter?

¹⁰⁹ Smith, G., Op. Cit., p. 34

¹¹⁰ Cfr. Smith, G., Op. Cit., p. 36

- b) Si Rollins indica a sus músicos que la pieza debe tener un tipo de groove para que él improvise de acuerdo a su idea, ¿qué grado de importancia tienen los músicos en la sesión?
- c) ¿Acaso la base es una “máquina de acompañamiento”?

Si bien el jazz, generalmente, privilegia a ciertos personajes emblemáticos como Armstrong, Coltrane, Miles Davis o Sonny Rollins, no es menos meritoria la labor de los acompañantes. Sin sus intervenciones en los discos, sus fórmulas de acompañamiento –prefijadas por el compositor hasta cierto punto-, aquellos líderes no habrían trascendido hasta el punto en que se les ha considerado históricamente. Miles Davis es considerado un gran compositor, un gran jazzista, un músico que cambió las direcciones del jazz, pero, por ejemplo, sin las intervenciones de Herbie Hancock, Ron Carter, Wayne Shorter y Tony Williams en alguno de sus discos la historia hubiese sido diferente. Aunque las ideas de Miles fueron geniales, la materialización de ellas fueron captadas y desarrolladas por estos miembros con resultados muy creativos para el jazz.¹¹¹

Reflexionando sobre esto –de acuerdo a mi experiencia-, sostengo que la improvisación es una composición instantánea que se realiza por la vía de mecanismos espontáneos y predeterminados. Lo instantáneo tiene relación con un momento de corta duración. El realizador hace uso de su background de dos maneras: (1) *Espontánea*. Por ejemplo, el músico recurre a sus instintos cuando

¹¹¹ Escúchese, por ejemplo, Davis, Miles, *Miles Smiles*, Columbia/Legacy, CK 65682, 1998 (grabación original, 1966); y Davis, Miles, *The Complete Live at the Plugged Nickel*, disco 3, Columbia/Legacy, CXK 66955, 1995 (grabación original, 1965) Véase, además, Carner, Gary (ed.), *Miles Davis Companion. Four Decades of Commentary*, London: Omnibus Press, 1996

debe decidir sobre un contraste; y (2) *Predeterminada*. El realizador elabora previamente posibles ideas para su solo. Ambos mecanismos no son excluyentes.

Con respecto a la re-creación es otro mecanismo que no excluye a los anteriores, porque un músico puede improvisar instantáneamente de manera espontánea y predeterminada, utilizando en algunas oportunidades la re-creación de melodías estereotipadas. En cuanto a la predeterminada, el músico puede apoyarse en melodías conocidas (re-creación de ideas, como clichés o citas textuales) y/o en creaciones personales.

A continuación citaré el caso de la agrupación Pancho Molina y Los Titulares:

3.1) El solista (al que le corresponde improvisar en un determinado momento) trae un background de ideas que son producto de su aprendizaje personal, de su experiencia con otras bandas y, en la actualidad, con Los Titulares. De este modo, cuando el solista enfrenta un solo lo realiza combinando estas tres experiencias con el momento que vive en la performance y la idea compositiva de la pieza sobre la que improvisa.

3.2) Las cinco características mencionadas anteriormente son mezcladas con las ideas de los otros músicos de la banda, es decir, con las propuestas que vienen desde cada integrante. Entonces, si el trompeta, el piano, o el contrabajo¹¹² inician sus

¹¹² No hago mención del batería, ya que él improvisa, por lo general, sin acompañamiento de la banda.

respectivas improvisaciones las desarrollan teniendo en cuenta, ahora, estas seis características.

Si sumamos estas seis características vemos que en el escenario todas son combinadas instantáneamente con lo espontáneo y lo predeterminado. Por ejemplo, cuando el trompeta improvisa sobre una canción original de la agrupación utiliza libremente estos mecanismos. Si en algún momento siente que perdió el “beat”, recurre instantáneamente a alguna frase espontánea o predeterminada; y si desea involucrar más al oyente recurre a frases predeterminadas, pero re-creadas de algún tema conocido.

Sin embargo, para encontrar un camino adecuado en las improvisaciones de cada músico es necesario que la banda conozca gran parte del otro; y aunque algunos músicos piensen lo contrario, la manera correcta de combinar las experiencias musicales de cada músico, conocer los posibles “clichés”, es a través de los ensayos.¹¹³

- 4) Finalmente, Smith analiza un solo del pianista Bill Evans sobre la pieza *My Romance*.¹¹⁴ En ella indica que solamente se expondrá el solo de la mano derecha del pianista y se analizará a través del modelo Schenkeriano. A mi juicio, comprobar que el jazz puede ser visto a través de modelos analíticos vinculados a la música docta puede resultar engañoso por una parte. Un solo, una mano de un pianista, no es el jazz. El modelo de Schenker puede resultar recomendable si se quieren comprobar similitudes con su propuesta, tal como lo expone Smith. Pero el jazz es más que un modelo de análisis. En el caso de Bill Evans es el pianista y sus acompañantes; es el

¹¹³ Sobre los ensayos, se tratará en el capítulo “Grupos de Jazz Actuales en Santiago de Chile: el músico y la performance.”

contexto en el que ha realizado su solo y las decisiones que ha tomado espontánea y predeterminadamente en colaboración con los miembros de su banda.

En consecuencia, Smith considera su análisis a través del modelo Schenkeriano, logrando resultados satisfactorios para su propuesta. Pero la improvisación en el jazz, como un fenómeno compositivo, necesita mucho más que el análisis de un solo en particular. A mi juicio, la composición en el jazz no es solamente la partitura de un solista. Es la totalidad: la idea que tiene el líder y que se materializa a través de sus miembros. En síntesis, y más allá de partituras independientes –que no dudo que sean necesarias para aislar y probar teorías-, la intercomunicación que genera una banda de jazz en un contexto determinado es la que da por resultado a nuestros análisis la comprensión compositiva de sus improvisaciones; composiciones instantáneas de manera espontánea y predeterminada.

¹¹⁴ Cfr. Smith, G., Op. Cit., pp. 39-48

3.5. “Inside Audience” en un trabajo de Sean Singer

115

Uno de los aspectos interesantes que aborda Singer, y que cita de Alan M. Perlman y Daniel Greenblatt, es la llamada “inside audience”.¹¹⁵ Ésta corresponde a aquella audiencia compuesta por músicos y/o estudiantes de jazz, quienes al tener competencia en este terreno comprenden lo que escuchan –tanto en el aspecto estructural como en el histórico- y pueden reconocer fácilmente una forma blues (12 compases) o una canción de 32 compases (A-A-B-A). Además, se incluye en esta audiencia a quienes no son músicos; aquellas personas que viven fuera de la ciudad, pero que reconocen el mencionado lenguaje; aquellas personas que no reconociendo nada de las estructuras musicales del jazz o el blues, saben distinguir modelos y estilos –porque han escuchado bastante de ello o porque son parte de un entorno cultural afín a esta música, como es el caso de los cantantes de blues, por ejemplo.

En mi Tesis, la “inside audience” es muy importante porque cada músico que gira en torno al jazz –sea profesional, semiprofesional, estudiante o aficionado- incide uno sobre el otro. En Santiago, el estudiante escucha a los músicos con más experiencia y aprende de ellos; y, a su vez, los músicos, profesional y semiprofesional, se nutren

¹¹⁵ Singer, Sean, “Velocity of Celebration: Jazz and Semiotics”, *All About Jazz, Articles & Essays*, web: www.visionx.com/Jazz/articles/ae029703.htm, [Stand: 12 de enero de 2001]

¹¹⁶ Cfr., Perlman, Alan M. and Greenblatt, Daniel, “Miles Davis Meets Noam Chomsky: Some Observations on Jazz Improvisation and Language Structure”, *The Sign in Music and Literature*, Austin, TX: University of Texas Press, 1981, p. 181, citado por Singer, Sean, pp. 1 y 2

de las ideas que pueda aportar el estudiante. Y con respecto a aquel oyente que no sabe nada de las estructuras es probable que se dé ese caso, puesto que ha vivido o vive cerca de los músicos de jazz y, además, forma parte del contexto de “club” o “bar” de jazz.

Patricio Ramírez comenta que comenzó sus estudios de jazz de manera informal: con textos encargados de Estados Unidos y posteriormente con el músico Luis Mella –flautista y saxofonista de la Marina-, aprendiendo en ambos los rudimentos básicos de los códigos del jazz. “Yo creo que no hay enseñanza mejor que la de tocar y tocar. Yo creo en el jazz. Hay que tocar. Puedes conocer todos los textos del mundo, pero en el momento de los quihubo [hacerlo en la práctica], a lo mejor no haces nada”, concluye.

Pancho Molina señala que estuvo un año estudiando en el Drummers Collective, en Nueva Cork. En ese lugar aprendió más a través de la observación que de las propias clases. “Escuchar música en vivo, las performances y seguir a los músicos, fue básico, ya que el jazz es bastante simple, por las rutas, el blues, sobre todo para gente que no sabe música”, finaliza.

Por lo que se ve, Patricio Ramírez y Pancho Molina son músicos prácticos, y que al reunirse con una banda intercambian sus experiencias con músicos que tienen mayor, igual o menor experiencia que ellos. En mi caso, cuando empecé a tocar con Ramírez (alrededor de 1991), él no me hizo clases sino que me preguntó qué repertorio sabía yo en aquel momento de mi formación musical jazzística. Más tarde me di cuenta que para tocar con él los códigos del jazz estaban insertados en ese repertorio que me había consultado antes de ingresar

a su banda. Entonces, cuando Ramírez tocaba el “head” yo intentaba seguirlo de acuerdo a dos cosas: mi experiencia primitiva en este terreno como intérprete y la cultura musical que podía percibir de él; que con el transcurso del tiempo pude darme cuenta que sus preferencias giraban en torno a épocas del jazz como el Bebop y los 50.¹¹⁷ Pues, como aspirante a músico de jazz estudié aquellos códigos que necesitaba el saxofonista, con el fin de que posteriormente Ramírez fuese aprendiendo las ideas que yo iba adquiriendo con el conocimiento de ese estilo. En síntesis, cada vez que tocábamos, y de acuerdo al tiempo de trabajé con él, se generaba una comunicación basada en aspectos más allá de los códigos de jazz; es decir, se hacía música con aquel lenguaje; se producía una interacción con las ideas tanto de él hacia mí y viceversa. De ese modo, aquella conexión podía ser advertida por músicos, estudiantes y el oyente familiarizado con ese lenguaje.¹¹⁸

Por otra parte, está también mi experiencia con Los Titulares. Cuando comencé a trabajar con Pancho Molina (1994), ambos teníamos backgrounds similares y perspectivas afines con los propósitos que perseguía esta agrupación de jazz. De acuerdo a este trabajo grabamos el primer disco (Los Titulares), en el que desarrollamos un lenguaje que tuviera parentescos con el jazz que escuchábamos independientemente uno del otro, sumado a nuestras coincidencias musicales; o sea, más que hablar de una agrupación de jazz “clásico”, las canciones y las improvisaciones se basaron en modelos del blues y su desarrollo

¹¹⁷ Charlie Parker, Thelonious Monk, Wynton Kelly, Dave Brubeck, entre otros.

¹¹⁸ El oyente familiarizado era el acostumbrado a los conciertos del grupo Nexus o tal vez auditores nuevos, que al “darse cuenta” de que saxo y piano intercambiaban ideas musicales podía sentirse familiarizado con un lenguaje que no le era extraño en su periferia y desde su background musical.

posterior; en las influencias como el Rock & Roll, el Soul, el Funk y las músicas inspiradas en series policiales de televisión de los años 70. Además, y muy importante como creadores y compositores está, por un lado, la experiencia que tuvo Pancho Molina como batería de jazz y ex-integrante de una de las bandas más importantes del rock chileno: Los Tres; y por otro, mi experiencia como estudiante de composición en la universidad, pianista de jazz, profesor de música y acompañante de danza clásica y moderna, y la de músico de bares nocturnos. Esta fusión de experiencias musicales hizo que intercambiáramos ideas que fueron muy interesantes para el oyente no-músico y el estudiante. El segundo como un aprendiz de una experiencia grupal, más que individual, y el primero como una experiencia similar a lo expuesto en el párrafo anterior.

Con respecto al oyente (músico y/o no-músico), Singer cita a Charles Briggs, quien sostiene que la performance es un proceso activo en el cual los realizadores inciden en él.

Performers do not simple 'reflect' the natural and cultural world around them, unconsciously replicating structures of which they have no understanding. The materials of performance, including traditions, texts, and settings are not presented to the performer in predigested form. The performer draws on these resources as needed, selecting those elements that prove relevant to the purpose at hand. These are then interpreted by the performer and thereby provided with a meaning that is responsive both to shared beliefs and values and to the individual's own perspective. The performer's concern is both with the vast array of meaning that

each component holds and with the production of a whole in which each part is consonant with the others (Briggs, 18)¹¹⁹

Si esto es trasladado al jazz en Santiago, los músicos no reflejan su mundo cultural de manera consciente. Nexus y Pancho Molina y Los Titulares no están interesados en hacer patente ésto. Desean que sus conciertos entreguen un mensaje musical, dentro de los códigos del jazz y sus experiencias con músicas afines a aquello. Y si de manera inconsciente muestran en el escenario que ellos son chilenos es corroborado cuando hablan con las audiencia; cuando presentan las próximas canciones o a los músicos; en síntesis, cuando el oyente escucha su manera particular de hablar.¹²⁰

Briggs plantea que los realizadores eligen lo necesario para su realización, de tal modo que se adquiera un significado entre la audiencia y ellos. Acerca de ésto, los jazzistas de Santiago también eligen los elementos que utilizarán en sus presentaciones, pero son materiales, preferentemente, dentro del jazz. Los otros, como sus vestimentas, las luces, o cualquier otro mecanismo extra-musical, son desplazados a un segundo plano en virtud de prevalecer, como condición necesaria, las herramientas que constituyen el lenguaje del jazz. De esta manera, el espectador recibe lo que él va a buscar a un “club o bar de jazz”: que la agrupación interprete una música que se acerque lo mejor posible al jazz; a lo que él está acostumbrado a escuchar bajo este nombre.

¹¹⁹ Briggs, Charles L., *Competence in Performance: The Creativity of Tradition in Mexicano Verbal Art*, Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1998, citado por Singer, S., pp. 2 y 3

¹²⁰ Considero que es obvio que si alguna agrupación de jazz chileno, como las nombradas en este capítulo, hacen alguna gira a otros países, antes de tocar en cualquier escenario son presentadas como bandas de jazz chileno.

Visualizado entonces lo que espera el oyente de un grupo de jazz, considero pertinente resaltar aspectos que hacen conectar al realizador con la audiencia.

- 1) Singer sostiene que en el proceso de interacción los solistas y aquellos que los acompañan pueden estar diferenciados por su background musical. De esta manera, el grupo y el auditor no establecerían nexos concretos en el proceso de comunicación. Por ejemplo, cuando algún músico sin agrupación estable consigue un concierto en un algún café y convoca a músicos conocidos para su materialización. En la práctica, los músicos utilizan sus conocimientos, en primer lugar, al servicio de sus necesidades personales como solistas y, segundo, al servicio de la “banda ocasional”. Esta situación no es tratada en mi Tesis, ya que trabajo con agrupaciones establecidas; pero sí es importante cuando cada solista interpreta sus solos. Los solistas de una agrupación estable no son seres independientes de sus agrupaciones, sino complementarios. Patricio Ramírez o Cristián Cuturrufo (trompetista de Los Titulares) son acompañados por músicos que comprenden las ideas que plantean ellos en sus solos. Y de acuerdo a mi experiencia, trabajando y observando las performances que realiza Patricio Ramírez y su grupo, he podido constatar que él necesita un pianista que lo陪伴e adelantando los acordes en los que él improvisará; con mucho swing y expandiendo la armonía en algunos momentos (algunos

reemplazos armónicos para generar clímax). En suma, como lo realizó en la época del 50', por ejemplo, el pianista Bud Powell.¹²¹

Con Cuturrufo la situación es un poco diferente. La influencia más grande que tiene el trompeta es la era del BeBop; y con este precedente es acompañado, en primer término, como se hacía en esa época y, segundo, seguido en los cambios armónicos y juegos rítmicos que propone. Todo ésto sumado a las propuestas que vienen desde la sección rítmica: con swing y expandiendo armonía y valores hacia una búsqueda de un tipo de clímax; inspirado en agrupaciones más contemporáneas (por ejemplo, los hermanos Wynton y Branford Marsalis y sus respectivas agrupaciones)¹²² y sus experiencias personales.

Singer establece que las diferencias musicales entre los músicos, a la hora de tocar, provoca una desconexión con el oyente. Esta desconexión es vista en Santiago solamente en las Jam Sessions. En ellas los músicos no conocen los códigos personales más allá de los tradicionales; y cuando acompañan e interpretan sus solos utilizan, además de los códigos del jazz, su visión personal de cómo tocar jazz.

Es evidente que la desconexión entre los músicos genera una desconexión con el oyente. Pero, en mi visión, un músico de jazz y un aspirante deben tratar de comprender las necesidades del

¹²¹ Escúchese: Gordon, Dexter, *Our Man in Paris*, Blue Note, CDP 0777 7 46394 2 2, 1987 (grabación original, 1963). Dexter Gordon es acompañado en este disco por Bud Powell en piano, Pierre Michelot en Contrabajo y Kenny Clarke en batería. Este CD es una transferencia digital de una grabación hecha en 1963.

¹²² Escúchese: Marsalis, Wynton, *Black Codes (from the underground)*, Columbia, 468711 2, 1985; y Marsalis, Branford, *Crazy People Music*, Columbia, 466870 2, 1990

solista y de las personas que están involucradas en el proceso de la performance. Cada músico, independientemente de su background musical, cuando está en un concierto o jam session debe ser partícipe de un “ritual”. Cada uno debe complementar sus experiencias con las del otro a través de la visión integral de lo que significa un grupo.

- 2) Singer ejemplifica un caso de conexión corporal que realiza en un concierto el pianista Ahmad Jamal. Cuando va el pianista va concluir su solo, interpretando en un piano vertical hacia la pared, extiende su brazo para señalar a uno de sus músicos que comience a improvisar. El autor de este artículo considera que es extraño este procedimiento, ya que como las estructuras de las canciones están hechas con melodías simples, reconocibles, el paso a los solos de cada músico se convierte en un proceso natural. Sin embargo, no señala cómo se concluyen ni cómo debe comenzar otro solista. Atribuye, específicamente, a la señal kinética que utiliza Jamal. Desde mi punto de vista, un músico puede evidenciar el final de su solo de diversas maneras y sin necesidad de esperar la señal del líder. Por ejemplo, un músico de jazz que conoce los códigos y ciertos mecanismos históricos y personales sobre la composición de una idea musical puede comenzar su improvisación con pequeños o grandes motivos hasta generar uno o varios puntos culminantes que conduzcan a clímax. Posteriormente, finalizará en la disolución de sus ideas y entregará su solo mediante mecanismos musicales, como la finalización estructural de su propuesta, o extra-musicales, como

en el caso de un saxofón o trompeta. Su conclusión puede ser vista a través de la desconexión física con el instrumento.

3) Otro punto importante es la novedad dentro de la usual realización de una canción en el jazz, es decir, tema-solos-tema.

Singer cita a Sawyer, quien sostiene que en la improvisación la interpretación de la pieza crea un estilo de co-creación para que la novedad sea sugerente en los otros actores.¹²³ Por ejemplo, Nexus, La Marraqueta y Pancho Molina y Los Titulares, constantemente proponen ideas entre sus actores –de acuerdo a sus objetivos como grupo. El propósito de ésto es generar ideas nuevas en cada uno, “dialogar” musicalmente aquellas ideas y comunicar esos “diálogos” a la audiencia.

Finalmente, y en lo que respecta a lo necesario para mi Tesis, el autor se refiere al jazz como un arte existencial:

[...] Jazz exists only in the present, because it is like Heraclitus' river ---it can never be played exactly the same way twice. If jazz has any purpose, it is a way to discover, to create, and to define a missing part within human beings of what it means to be human.[...]¹²⁴

Singer propone claramente que el jazz es una música que constantemente requiere de la novedad. Por eso es un arte existencial; una música que siempre es presente, como los grupos de esta Tesis; ya que aunque algunos interpreten un repertorio conocido y aprobado por

¹²³ Sawyer, R. Keith, “The Semiotics of Improvisation: The Pragmatics of Musical and Verbal Performance”, *Semiotica* 108 3/4 , 1996, p. 292, citado por Singer, S. p. 4

¹²⁴ Singer, S., Op. Cit., subtítulo: “Jazz Pleasure”, p. 1

el oyente tengan momentos de libertad y creación individual y colectiva en sus performances.

3.6. Intercomunicación Grupal ¹²⁵ y el Jazz como forma de vida ¹²⁶ en un trabajo de Paul Berliner

3.6.1. Intercomunicación Grupal

Paul Berliner plantea que cuando los estudiantes asisten a performances de otros músicos y, además, estudian sus grabaciones, ellos dividen su atención entre varias corrientes y grupos de jazz para evaluar coherencias musicales. Es decir que cada músico no sólo asiste a escuchar jazz interpretado por individualidades; también observa el comportamiento grupal de una determinada banda, donde la improvisación colectiva cumple funciones de creación, audición y evaluación; cada una como parte integral de un proceso conjunto.¹²⁷

Por ejemplo, si se trata de un estudiante que asiste a performances de algún grupo de jazz de Santiago, su atención se divide en dos partes: intérpretes y banda.

3.6.1.1. Intérpretes:

Si el estudiante quiere aprender los códigos del jazz y asiste a algún concierto o una jam session, es incentivado de dos maneras: su necesidad personal o su profesor. Si es la primera, su asistencia dependerá de la música de jazz que él oye. Por ejemplo, si el estudiante

¹²⁵ Berliner, Paul, "When the Music's Happening and When It's Not. Evaluating Group Performances", *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, pp. 387-415

¹²⁶ Berliner, Paul, "Epilogue: Jazz a Way of Life", Op. cit., pp. 485-504

¹²⁷ Cfr. Brelin, Op. Cit., p. 387

es saxofonista intentará escuchar jazz de alguna agrupación que contenga este instrumento en su banda, y además si ese grupo concuerda con el estilo que él prefiere. Y con respecto a la segunda, el profesor es el encargado de sugerir al estudiante –si es saxofonista, por ejemplo- que asista no sólo a escuchar saxofonistas de un determinado estilo, sino a todos los grupos, todos los estilos, es decir, la mayor cantidad de saxofonistas que pueda escuchar para que comprenda y evalúe su camino musical.

3.6.1.2. Banda

Si el estudiante asiste a escuchar determinadas bandas, como concepto de grupo musical, él estaría en presencia de tres momentos: el tema o “head”, la improvisación individual y grupal y la reexposición. En estas tres fases el estudiante observaría que aunque el grupo sea tradicional o moderno, la comunicación grupal o intercomunicación siempre se consideraría como una condición básica para hacer jazz. Si tomamos como ejemplo, nuevamente, a Nexus y Pancho Molina y Los Titulares –ambas bandas con diferentes propuestas-, se puede observar este fenómeno en el caso de que interpreten un Blues en sus respectivos conciertos (sea una pieza de la época del BeBop y los 50', en *up tempo*).

a) Interpretación del “head”

Nexus está compuesto por saxofón, vibráfono, piano, batería y contrabajo. El head es interpretado por el saxofón o vibráfono o por ambos; el piano acompaña con el denominado “compin”; el contrabajo acompaña con las fundamentales de los acordes, utilizando valores de acuerdo a la necesidad de la intención del head; y la batería actúa

correspondiendo a la melodía del head sumado a la manera estilística de acompañar piezas *up tempo* del BeBop y los 50'.¹²⁸

Pancho Molina y Los Titulares está integrado por trompeta, batería, piano y contrabajo. El head es interpretado, generalmente, por la trompeta, cumpliendo la base rítmica con aspectos similares a Nexus.

b) Improvisación

Por lo general, Nexus comienza improvisando por el saxofón, luego el vibráfono, el piano, el contrabajo, y finalmente se suceden diálogos entre batería y los solistas.¹²⁹ Cuando improvisa el saxofón, los otros integrantes lo acompañan manteniendo una especie de soporte combinado entre el compin' del piano, el walking del contrabajo y el acompañamiento de la batería. Esta combinación es dirigida indirectamente, y usualmente, por el contrabajo, ya que lleva, generalmente, el walking, y en él está contenida la armonía de la pieza. Es decir, el contrabajo funciona como una especie de "ancla" donde piano y vibráfono van interviniendo para comentar algunos momentos rítmico-melódicos del solo de saxofón. Y la batería, en este caso, divide su acompañamiento entre el contrabajo, piano y vibráfono, y el solista. En síntesis, los integrantes que acompañan al solista que le corresponda su improvisación en el grupo Nexus, muy pocas veces escapan del estereotipo del origen de la pieza que interpretan; ya sea por mantener

¹²⁸ Para comprender con mayor precisión esta reflexión sobre la manera de acompañar e intercomunicarse en un head, escúchese Powell, Bud, *Play His Own Compositions* Blue Moon, BMCD 3027; y Roach, Max, disco citado.

¹²⁹ Estos diálogos son muy usuales en las agrupaciones de jazz. Luego que los integrantes de una banda han desarrollado sus solos, comienzan los diálogos entre batería y los solistas o entre batería y un solista. Por ejemplo, si es uno (el saxofón en este caso), improvisa cada 4, 8 ó 12 compases de una forma Blues, y los restantes son completados por el batería, quien queda absolutamente sola en su improvisación. O sea, 4 compases saxofón, 4 compases

vivo un estilo o por necesidad de cada solista; lo que conformaría una parte importante del sonido de esta banda.

Pancho Molina y Los Titulares operan de otra manera. El solo, usualmente, comienza por la trompeta, luego el piano y, a veces, el contrabajo. Si está improvisando la trompeta, la base rítmica cumple en un primer momento el rol de acompañar, como en el caso de Nexus, pero más tarde los músicos van proponiendo ideas al solista y respondiendo las que él envía a la banda, desarrollando una intercomunicación dirigida a la búsqueda de uno o varios puntos culminantes.¹³⁰ En esta banda, el contrabajo cumple un papel muy sólido en cuanto a soporte armónico y rítmico. En determinadas circunstancias los solos son acompañados por batería y contrabajo, lo que asigna un papel muy determinante a la hora de mantener, en primer lugar, la forma de la pieza, segundo, parte del carácter de la pieza, y, tercero, experimentar con espacios sonoros que no contengan en su transcurso musical a instrumentos que acostumbran a justificar un acorde ya dado por el contrabajo. Ahora bien, el contrabajo puede hacer solos si la necesidad de la performance de ese momento lo requiere. “Un concierto de cuarteto de jazz, como Los Titulares, debe tener a lo menos uno o dos solos de contrabajo, ya que la idea es que la música fluya como una banda”, sostiene Molina. Sin embargo, concluye que si la música lleva naturalmente a más solos de contrabajo, es justificable. Por su lado, la batería acompaña en un sentido más libre si el contrabajo lleva la armonía con valores idénticos y similares entre sí. Desplaza la forma de la pieza, con el fin de no evidenciar que se está

batería, 4 compases saxofón. Así sucesivamente hasta llegar a un clímax, donde el saxofón (en el caso del grupo Nexus) considera que es hora de reexponer la pieza.

¹³⁰ La intercomunicación de los grupos de jazz de Santiago será abordado en el capítulo titulado: “Grupos de Jazz Actuales en Santiago de Chile: el músico y la performance”.

improvisando sobre determinados compases de un Blues. Ésto genera una sensación de libertad para el oyente no músico; o sea, no escucha una forma Blues (en caso de ser un auditor experimentado, por ejemplo), sino la música que se puede hacer con estas herramientas técnicas. La batería también desarrolla diálogos, pero depende de la situación que se esté viviendo en una determinada performance. Es decir, que si el público conecta con los músicos es posible que se generen estos diálogos o un solo de batería. En el caso de que ocurran son combinados entre trompeta, batería, piano, batería, etc., hasta que uno de ellos indica mediante un mecanismo extra-musical –como mirar a los músicos y tocarse la cabeza, por ejemplo- que se debe reexpresar.

c) Reexpresión.

Nexus reexpone un Blues luego de los respectivos diálogos entre batería y saxo, o puede existir el caso en que dichos diálogos sean entre saxofón-batería y vibráfono-batería. Por lo general, se trata de que la batería improvise sobre los últimos 4 compases de una forma Blues, dando un inicio natural a la reexpresión de la pieza. Finalmente, se concluye el Blues luego de realizar –en algunas ocasiones, no muy frecuentes- el llamado *turnaround*. Éste es una especie de sucesión de acordes que se repiten (usualmente, cuatro o tres veces) hasta que el líder de la banda indica mediante una señal musical o extra-musical que ha de finalizar la pieza.¹³¹

¹³¹ Las señales pueden ser de dos maneras: (1) el líder mira a los músicos para indicar que se debe concluir al final de la pieza –sobre todo en el tiempo uno del último compás- o (2) cita alguna melodía estereotipada, no necesariamente de alguna canción o un Blues conocido sino una frase típica que se utiliza en los finales de los conciertos de jazz, frases que han sido tocadas por grandes jazzistas y que, dentro de los códigos del jazz, son efectivas para terminar una pieza.

Pancho Molina y Los Titulares reexpone después de los diálogos entre batería-trompeta y batería-piano, aunque puede darse el caso que los diálogos sean entre trompeta y piano y la batería interprete un solo sobre la forma del Blues (los coros necesarios que estime el batería). La recapitulación está a cargo del líder, el batería, quien la indica mediante señales claras, simples y musicales. El final de la pieza concluye con el final del “head”, interpretado dos veces. No se realizan *turnarounds*.

De este modo, la intercomunicación que puede observar el estudiante es tratada de varias maneras entre los grupos, dependiendo de la personalidad de cada integrante y banda y las necesidades musicales que tengan; es decir, ambos grupos ven al jazz como una música que tiene como fin entregar un mensaje más allá de los códigos o solamente un vehículo de entretenimiento, sea para ellos y/o para el oyente. Pero, por lo que he observado, entrevistado y vivido como músico, el mensaje de cada banda es evidentemente observable en la improvisación colectiva; o sea, cuando existe un solista y los acompañantes cumplen una función de receptores y creadores de ideas para aquel solista. En este proceso, la banda se nutre de ideas, las recicla de manera casi espontánea y las envía al oyente desde una perspectiva grupal, como una banda de jazz.¹³²

Dentro de este proceso de intercomunicación, sobre todo en los instantes de improvisación colectiva, Berliner apunta al denominado groove. Este se estabiliza cuando los jazzistas experimentan los puntos culminantes y sus respectivos clímax; esencialmente cuando logran

¹³² Es interesante que, aunque el jazz es una música que se realiza en grupo, históricamente se ha escrito más sobre individualidades que de bandas de jazz. Por ejemplo, Miles Davis,

estabilizar una sensación de relajación y un aumento de la imaginación y la capacidad expresiva.¹³³

The qualities of a group's groove, achieved through the masterful manipulation of musical elements, ultimately transcend the technical features of jazz to provide improvisers with a rich, varied experience, a dimension of which is distinctly joyful and sensual. With the precision of a skilful swimmer who having synchronized movement with a powerful wave, surges to its crest to be carried effortlessly before its wake, the soloist sizes up the rhythm section's pulsating patterns.¹³⁴

En mi opinión, esta afirmación es muy interesante puesto que en el jazz de las bandas observadas en Santiago el virtuosismo técnico parece no ser sinónimo de musicalidad. Los músicos privilegian el sentido de la idea y su construcción –dentro de los códigos del jazz- y la espontaneidad que conlleva este desarrollo, antes que la utilización de recursos no pertinentes para su música. No obstante, si un auditor experimentado en jazz escucha “errores” técnicos en los solos de un músico o descompensaciones grupales, tanto en la rítmica o la forma de una pieza, es probable que no disminuya su interés, puesto que si la banda experimenta sensaciones de plasticidad en su performance y mantiene su claridad en lo que quiere mostrar, la música cumplirá su papel de mensajero de ideas más que de palabras. Y no se trata aquí de discutir sobre la riqueza técnica que tenga un músico, sino de comprender que el jazz tiene códigos, tanto históricos, sociales, como musicales. En este sentido cualquier performance de los grupos que he observado y entrevistado, mantienen ciertos lazos con sus tradiciones.

John Coltrane o Louis Armstrong son mucho más famosos individualmente que por sus trabajos con sus respectivas bandas.

¹³³ Cfr., Berliner, P., Op. Cit., pp. 388-389

¹³⁴ Berliner, P., Op. Cit., pp. 388-389

En el caso de la agrupación Chicago Blues Star, su líder, Abdón Somoza, sostiene que lo que persigue su banda es hacer jazz basado en ese estilo: Chicago, y sus personajes emblemáticos; así como Nexus, que privilegia un determinado estilo como los 50', o Pancho Molina y Los Titulares, los 60' y 70'. Aunque esto de los privilegios pueda verse, tal vez, como una condición de estos grupos, pero en realidad, los únicos grupos que mantienen sus tendencias son los llamados "tradicionales", como Retaguardia Jazz Band, Santiago Stompers, Santiago Hot Club y el mencionado Chicago Blues Stars. Los otros, denominados como "modernos", en los que se encuentran Nexus o Pancho Molina y Los Titulares, o la Marraqueta, o Ángel Parra Trío, no descartan la posibilidad de incursionar en cualquier época del jazz, puesto que si la idea musical de alguna de estas bandas requiere indagar en el Dixieland o el estilo New Orleans, por ejemplo, e incorporarlo a su propuesta, no dudarán en adquirirlo. ¿Qué significa ésto, entonces? Que los músicos que interpretan jazz moderno no sienten extrañeza al interpretar una pieza como en la época del Dixie o la llamada Era del Swing, puesto que conocen las diferentes épocas del jazz a través de la enseñanza formal, informal.

3.6.1.3. Conexión Musical

[...] improvisers experience a great sense of relaxation, which increases their powers of expression and imagination. They handle their instruments with athletic finesse, able to respond to every impulse. [...]¹³⁵

Dentro de la intercomunicación, Berliner distingue la "sutileza atlética" (athletic finesse) que tienen los músicos para combinar su background individual con las ideas de los otros; y de esa manera,

configurar un sonido grupal. ¿Qué significa ésto? De acuerdo a las entrevistas, observaciones y mi experiencia, en el jazz de Santiago dicha cualidad puede ser observada únicamente en las performances. Chicago Blues Stars, por ejemplo, interpreta en estilo “Chicago”; desde esa perspectiva su intercomunicación tiene paralelos con aquello; es decir, sus músicos se conectan con sutilezas y atletismos dentro de un estilo determinado, y cualquier conexión o desconexión estará relacionada con aquél. Asimismo, Nexus, que interpreta un tipo de jazz cercano a los 50’ o, por otra parte, Santiago Hot Club, en estilo del Santiago Hot Club de Francia, ambos están conectados con la premisa de comunicarse dentro de sus estilos. Entonces, para que el investigador pueda acercarse a una idea de cómo evaluar una de estas performances, debe pesquisar y conocer detalladamente el estilo en el que se inscribe cada agrupación, si se da el caso; porque de lo contrario, su visión se limitaría a encapsular a todos los grupos de jazz en una misma carpeta. De acuerdo, pero ¿qué ocurre con las agrupaciones que solamente se inspiran en uno o varios estilos para crear sus propias ideas, o las que trabajan con la disciplina de los códigos del jazz sin delatar un estilo en particular? “Es bueno mezclar épocas cuando se toca jazz. Más que nada, mezclar el espíritu y no la forma”, resalta Roberto Lindl, de Ángel Parra Trío.¹³⁶

Espíritu y forma son dos conceptos que en el jazz de Santiago, en alguna medida, suelen mezclarse. En este caso, cuando Lindl no resalta la forma se refiere a un estilo determinado o una forma característica

¹³⁵ Ibid., p. 389

¹³⁶ En el capítulo dedicado a los grupos de jazz actuales en Santiago se abordará la intercomunicación, destacando en ella la conexión musical, los clichés, el estereotipo, la visión que tiene el músico sobre el jazz y la libertad, entre otros, para intentar una o varias evaluaciones de sus performances. Si bien por separado o como un conglomerado que practica e interpreta jazz sin épocas.

personal de algún maestro del jazz que se quiera imitar. Él privilegia el espíritu del jazz y sus épocas, así como algún personaje emblemático, pero no la imitación. Y visto de esta manera se puede aludir a la característica religiosa que tiene el jazz para algunos músicos, sobre todo, porque ella parece ser que se debe a factores externos.¹³⁷

El jazz de Santiago presenta regularmente una dicotomía entre lo que es técnico –sus códigos heredados de las grabaciones y los textos de estudio sobre este lenguaje musical- y lo puramente externo –la comunicación grupal. ¿Cuáles serían los límites entre cada uno? Por ejemplo:

a) Chicago Blues Star

Trabaja con códigos internos heredados del estilo Chicago. Pero esa herencia es principalmente la técnica, es decir, lo puramente sonoro. Abdón Somoza, su líder, menciona que ellos no se visten como los músicos de la época ni llegan a los estados emocionales que llegaban los músicos de ese tiempo, pero que sí disfrutan de esa música cuando están en el escenario. ¿Cuál es el estilo Chicago al que se refiere Somoza, entonces? En mi opinión, la sensación de ser chilenos y conocedores de este estilo los hace partícipes de una actitud religiosa frente a esta música; ésta puede ser encontrada solamente en la predilección de imitar algunos aspectos del estilo Chicago, como su sonido y sus instrumentos, y no interpretar otras cualidades. Con ese principio ellos se insertarían en un contexto posible de una época,

¹³⁷ Cfr. Berliner, P., Op. Cit., pp. 391-394

sintiéndose parte importante de un estilo que no muere mientras ellos puedan revivirlo. En consecuencia, su actitud religiosa iría más allá de la conexión en el escenario. Sería una conexión con algunos aspectos de una cultura.

b) La Marraqueta

Trabaja con códigos mixtos. Uno es la “Fusión Criolla” que menciona su líder, Pedro Greene, y el otro, “el espíritu del jazz, la disciplina del jazz.” En cuanto a disciplina, Greene sostiene que hacen música con ese espíritu porque el jazz “es música popular que se creó como un ritual de las comunidades. La gente la recibe muy directamente y sin protocolos de por medio”. Y con respecto a la “Fusión Criolla”, atribuye esta etiqueta al nombre de su grupo: La Marraqueta (nombre de un tipo de pan típico chileno). Pero escuchando a su grupo se percibe que más allá de las características mencionadas por su líder, La Marraqueta trabaja con la improvisación; con varios códigos del jazz, como el swing, la articulación, algunas frases en estilo BeBop, exposición del tema-improvisación-reexposición, comunicación grupal, etc., y su propuesta personal, anclada en tradiciones del folklore chileno y la música mapuche.¹³⁸ La otra mezcla, lo técnico-musical y la comunicación grupal son compatibles con sus expectativas, es decir, ellos mantienen los recursos y códigos del jazz cuando están en el escenario. Ahora, para su análisis pienso que el analista de jazz debe fijar su atención, exclusivamente, en situaciones que entreguen estas características: cómo ellos se conectan religiosamente con su propuesta en el escenario y con el antecedente de las tradiciones del jazz.

¹³⁸ Para comprender esta mezcla, escúchese de La Marraqueta, *La Marraqueta*, Caleta, C 00-001 A, 1995; y *Sayhueque*, Caleta, C 00-002 A, 1999

Finalmente, lo que ellos hagan en su fusión con el folklore y la música indígena de Chile es muy importante, pero no pertinente en esta Tesis.

Es posible que la religiosidad mencionada en estas dos agrupaciones sea un mero atributo al modo en cómo ellos manejan sus actitudes en el escenario con los códigos tradicionales del jazz. Si son compatibles con su cultura y cómo lo conectan en ella, aunque sean estilos diferentes –uno con la tradición de los años 20 en Estados Unidos, y el otro con la fusión del folklore urbano y la música indígena de chile. Todo ésto sumado a la disciplina del jazz como globalidad, sin épocas.

Journeying together through the medium of performance musicians assist one another in entering an incomparably intense realm of human experience where thrive diverse overlapping domains of sensitivity and knowledge: intellectual and “intuitive”; aesthetic and emotional; physical, sensual, and spiritual; private and communal. One touched by such experiences, improvisers retain them united as their principal goal, the standard for all performances.¹³⁹

Berliner sostiene que existen músicos que manifiestan su malestar cuando trabajan con otros intérpretes que tienen incompatibilidad de estilos y deficiencias musicales en su background musical. De acuerdo a su investigación, piensa que existen jazzistas que se conectan con otros por química, pero que no se sabe si existirá aquella antes de la performance.¹⁴⁰ En el caso de Nexus, Ramírez comenta que la química entre los músicos se debe más que todo al oficio. “Cuando un músico sabe su papel, te acompaña bien. A mí me gusta tocar con piano, porque me van haciendo los acordes, la armonía. Y si el pianista no

¹³⁹ Berliner, P., Op. Cit., p. 394

¹⁴⁰ Cfr., Berliner, P. Op. Cit., p. 395

sabe seguirme es porque no entiende bien el jazz". Según esta sentencia, Ramírez se inserta en un estilo (su grupo Nexus y su preferencia musical); y desde ese punto de vista tiene razón. En mi opinión, un jazzista debe conocer los estilos que han generado los siguientes; es decir, que si un trompeta, por ejemplo, necesita un contrabajo –que se caracteriza por trabajar con músicos "modernos"- para que lo acompañe en Dixie, él sabe que si ese músico hace jazz, por lógica sabe que ese estilo es parte del jazz y por ende sabe ese estilo o por lo menos tiene una visión más que general sobre aquél. Ahora, en la práctica del jazz en Santiago los estilos son muy diferenciados y es muy extraño que un músico "moderno" participe en bandas de jazz "tradicional"; y por lo que he investigado, no se trata de que no lo sepan sino que se debe a un problema de generación y química entre los músicos. Los grupos tradicionales que llevan algunos años juntos no son demasiado abiertos a que un músico moderno integre sus filas, salvo que él demuestre un real interés en querer participar de esos proyectos musicales, y viceversa. Sin embargo, Ángel Parra Trío –grupo de jazz moderno- ha estado trabajando con músicos tradicionales del jazz chileno y el resultado ha sido bastante interesante como propuesta musical.¹⁴¹

Otro de los problemas que sostiene Berliner en cuanto a conexión y desconexión musical es el que se refiere a la diferencia de intensidad entre batería, contrabajo y piano. Por un lado, argumenta sobre los problemas que tienen los pianistas con algunos baterías que no controlan el volumen de su instrumento y, por otro, con los

¹⁴¹ Escúchese: Parra, Ángel, *Tequila*, Ángel Parra + Rabanito, Alerce, CDAE 0341, 1998.

contrabajistas que, debido a la intensidad de la batería, deben usar amplificador, perdiendo el sonido natural que tiene su instrumento.¹⁴²

“Musicians also describe their discontent with individuals who do not understand the performance conventions established by historic bands.”¹⁴³ Berliner cita a varios músicos que han tocado de un modo particular, debido a la banda que integraron en su tiempo; es decir, Elvin Jones tocaba de una manera porque tocaba con John Coltrane, o Herbie Hancock, porque trabajó con Miles Davis. Pienso que ésto se debe a que el proyecto del líder de cada banda se enfocó a una música personal; y si uno de sus integrantes interpretó su instrumento de un modo específico se debió a la idea del líder, o a la característica que la banda fue dibujando con el transcurso de su trabajo. En este caso, Nexus, Retaguardia Jazz Band, Ángel Parra, Pancho Molina y Los Titulares, o Santiago Stompers, por ejemplo, tienen integrantes que tocan de un modo porque el proyecto de sus líderes persigue un objetivo en particular. Esta característica le da un sello al grupo para que no suene como individualidades, sino como una banda, un solo instrumento.

Pero no siempre se da ésto. Existen bandas que tienen algunos integrantes que tratan de imitar a sus maestros del jazz (personajes emblemáticos); situación que desfavorece al grupo y la propuesta. Pancho Molina piensa que Cuturrufo no puede tocar como Miles Davis, porque es Cuturrufo, con su trompeta, sus ideas y su vestimenta; y que cualquier imitación que él quiera hacer de Miles Davis, más que favorecerlo, será algo falso. Aunque el espíritu, sostiene Molina, es algo

¹⁴² Cfr., Berliner, P. Op. Cit., pp. 396-397. Este tema también se tratará en el capítulo dedicado a los grupos de jazz actual en Santiago.

importante. “A ti te puede gustar mucho un músico y por eso lo quieres imitar. Pero la imitación va más con el espíritu del músico que con sus notas. A mí me gustan ciertos bateristas, pero yo no los imito: aprendo de ellos y hago lo mío, lo que tengo en mente, mis ideas”, puntualiza. El problema que se genera acá es que ciertos músicos, con el afán de imitar a sus maestros, pueden dominar muy bien sus estudios, modelos, clichés, y, sin embargo, sonar estereotipados; situación que provoca una desconexión cuando hacen jazz. Por ejemplo, si un batería ama el estilo de Elvin Jones y tiene un trabajo esporádico con un grupo como Santiago Hot Club, cuyo estilo está enfocado al Hot Club de Francia y Django Reinhardt, más que colaborar, ocasionará problemas a la banda y su trabajo.

En mi visión, creo que un músico de jazz, aunque ame a ciertos personajes emblemáticos del jazz, debe instalarse en el contexto de la banda con la cual trabaja, sobre todo si se trata de bandas “tradicionales”. Si lo hace con las llamadas “modernas” es probable que su tendencia a ciertos maestros pueda verse enmascarada por el objetivo de dichas bandas.

Finalmente, otro de los problemas en cuanto a la conexión y desconexión musical, y que se tratará *in extenso* en el capítulo dedicado al músico y la performance, es aquel que trata sobre el papel del solista con respecto a la base.¹⁴³ En Santiago existen solistas que durante sus improvisaciones son respondidos imitativamente por algunos miembros de la base. En mi opinión, no se trata de imitar sino de complementar el discurso que está planteando el solista. Por ejemplo, si Patricio Ramírez

¹⁴³ Berliner, P., Op. Cit., p. 399

¹⁴⁴ Cfr., Berliner, P., Op. Cit., pp. 403-409

conecta con un pasaje de blues, el pianista o guitarrista que lo acompañan no debieran imitar lo que ha hecho sino responder con una complementación a su solo; ya sea anticipando el acorde que necesita el solista para continuar con su solo o responder con una complementación que incite a Ramírez a conectar con otras frases. Lo mismo ocurre si Nexus trabaja con un batería que solamente acompaña a través un tipo de fórmula o con un contrabajista que lleva siempre el *walking*. Y en su reverso, también existen solistas que quieren que la base los siga como una máquina o un método de acompañamiento. Ambas cosas son problemáticas si hablamos de una música que dentro de sus códigos básicos, y para comunicar algo al oyente, persigue un concepto simple, pero complejo: hacer jazz a través de la intercomunicación.

3.6.2. Jazz como forma de vida

Because many learners first discover jazz through recordings, they also tend to venerate recordings as ends in themselves, attaching more significance to the products of improvisation than to its processes. Students modify such views as they gain experience.¹⁴⁵

En el jazz de Santiago los músicos comienzan su etapa de conocimiento a través de las grabaciones, pero también por intermedio de otros músicos de jazz. En cuanto al aprendizaje de las grabaciones, muchas veces es de manera intuitiva e imitando lo que hicieron otros músicos. Tal es el caso de Chicago Blues Stars o Santiago Hot Club, donde la mayoría de sus músicos, de formación autodidacta, imitaron lo

¹⁴⁵ Berliner, Paul, “Epilogue: Jazz a Way of Life”, Op. Cit., pp. 485-486

que querían interpretar: un estilo estereotipado, reproduciendo casi textualmente lo aprendido en las grabaciones y realizándolo en vivo, casi como una música escrita. Pero en el caso de los llamados “modernos”, donde la incursión también es a través de las grabaciones, han decidido formalizar su aprendizaje a través de profesores o textos de estudio, con el propósito de comprender más allá de la imitación sobre lo que se puede hacer con el lenguaje y la música que escuchan: los estudiantes quieren llegar a componer instantáneamente de manera espontánea y/o predeterminada a partir de dichos códigos.¹⁴⁶

[...] jazz improvisation is not merely a process by which musicians create a record album or an evening’s performance. It is a particular artistic way of going through life [...] when musicians speak of jazz as a way of life, they refer primarily to the unrelenting artistic demands of a jazz career and to a particular orientation to the world of musical imagination characteristic of jazz community members. They refer to the total immersion in the music’s language that its rigors demand if players are to attain fluency as improvisers and enjoy continued artistic growth [...] When performers speak of jazz as a way of life, they refer to the performer’s constant preoccupation with musical ideas and notions of creativity, not only in the settings of practice rooms and concert halls, but outside of them, as well [...] They refer to musicians away from instruments thinking through the structures of new pieces and reflecting on their relationships to the historical literature of jazz.¹⁴⁷

Lo que se afirma en esta gran cita es uno de los aspectos más importantes por los que se ve embarcado un jazzista cuando percibe esta música como una forma de vida. En primer lugar, los músicos de jazz de Santiago no sólo están satisfechos con algún registro en discos. Ellos, independientemente de sacar el máximo provecho de su disco

¹⁴⁶ Esto también se desarrollará en el capítulo “Grupos de Jazz Actuales en Santiago de Chile: el músico y la performance”, bajo el subtítulo de “Formación Musical”.

¹⁴⁷ Berliner, P., Op. Cit., pp. 486-487

mediante las actuaciones, constantemente están revisando y evaluando su forma de tocar. “Una grabación es como una idea de lo que vas a hacer durante el año como músico”, comenta Roberto Lindl. “Como siempre estamos creando música, cuando grabamos llegamos con las ideas al estudio y ahí materializamos lo que queremos”, dice Pedro Greene. “En el estudio uno está más controlado que tocando en vivo”, resalta Santiago Aldunate. En estas afirmaciones, cada músico insiste en que la grabación es un proceso en el que cada músico actualiza su interpretación actual de lo que entienden por jazz. En suma, la grabación no es para los músicos el fin último de su existencia como jazzistas sino una manera de registrar un trabajo que han ido desarrollando en el transcurso de su vida; y que en la medida en que tengan más registros de sus maneras de hacer jazz –particulares y como bandas-, mayor será la autocrítica que se generará para continuar en este camino.

Por otro lado, cuando los músicos entrevistados hablan del jazz como forma de vida, ellos hacen referencia también a la comunidad jazzística en la cual están inmersos. Patricio Ramírez, a pesar de considerarse un músico semi-profesional (que no vive del jazz), mantiene una biblioteca y discoteca, en su gran mayoría, de jazz. Él, cada vez que tiene tiempo, está constantemente estudiando y contactando con músicos de jazz para saber en qué estado se encuentra el jazz chileno. No obstante, cuando imparte clases privadas de este lenguaje afirma que en algunas oportunidades los alumnos quieren aprender a tocar el saxofón en poco tiempo. “Muchos alumnos que llegan me piden que les enseñe a tocar como Kenny G, ¡y quieren hacerlo en una semana! ...no sé, les digo que sí, porque uno vive de ésto...pero si tengo la oportunidad les presento a Charlie Parker y

quedan con la boca abierta”, comenta Ramírez (riendo). Pero el crecimiento individual que vive cada músico, como Patricio Ramírez y sus alumnos aspirantes a jazzistas, es tener la oportunidad de hacer jazz en vivo. En este caso las llamadas Jam Sessions son las más adecuadas. En ellas los músicos asisten a un encuentro con su aprendizaje individual y colectivo. Y hacer jazz no es sólo subir a un escenario y practicar o crear un solo; es entrar en un estado de comunicación interna que hace que los aspirantes a músicos de jazz se vinculen con esta comunidad y aprendan de ella; aprendan de sus personajes emblemáticos, de la colectividad, de la comunicación; se vinculen con otras redes musicales, con otros músicos que desean ser partes de esta comunidad y mantengan estos vínculos. Por lo tanto, cuando los músicos son parte de esta colectividad no sólo frecuentan los clubes para estudiar o crear sobre el escenario; ellos además aprenden de las ideas de los otros, discutiendo y comparando con las que ellos creen que son ciertas y verdaderas dentro del jazz como concepto.

Dentro de la vida de los músicos de jazz se han encontrado varios puntos relacionados con el aprendizaje teórico. Cuando afirma Berliner que los músicos de jazz estudian solfeo o contrapunto con el espíritu y música del jazz¹⁴⁸ (aunque estudien de la tradición europea), en Santiago algunos estudiantes utilizan ejemplos de los llamados “New Real Book” o partituras de canciones de la tradición del jazz para sus estudios de solfeo –aunque estén dentro de las universidades, donde se imparten materias ajena al jazz. Sin embargo, y como puntualiza Berliner, muchos músicos no sólo se nutren del jazz para aprender a componer o estudiar contrapunto. Los músicos de jazz se nutren de otras músicas cuando quieren desarrollar el jazz. Ellos indagan en

música europea, oriental, folklórica e indígena, configurando de esta manera un estilo llamado “jazz fusión”; nombre del cual no estoy de acuerdo, ya que el jazz es en sí una música de fusión.¹⁴⁹

As a result of diverse influences contributing to its tradition, jazz in performance reveals layered patterns of cultural history, which are as textured in meaning for the improviser as they are for the educated listener who interprets them. A soloist may, at one moment, adopt a personalized contemporary improvisation approach, using large intervals like fourths as the basis for a solo's melody, but fashion them in relation to the harmonic structure of the blues, one of the jazz tradition's most venerable vehicles. Further along the same evolving melodic line, the improviser may quote from a Louis Armstrong solo, paying momentary tribute to his genius and the values of New Orleans jazz, then double up on the rhythm, improvising extended asymmetrical phrases that embody the conventions of the bebop period, or infuse an original pattern with the timbral marks of a particular idol from the swing period. Subsequently, the soloist may resolve the flight of fancy with a series of sustained pitches chosen from various chord substitutions –the legacy of nineteenth-century European harmonic practices- imbuing the pitches with microtonal bends that reveal the formative influence of traditional African musics. After a short rest, the performer may adopt an intricate phrase from the drummer's accompaniment as the template for the next melodic episode, utilizing Latin American rhythmic patterns that are the historical product of yet another fusion of African and European musical languages.¹⁵⁰

Los músicos de Santiago aprenden jazz de los Estados Unidos. Se instruyen de la música de personajes emblemáticos como Louis Armstrong, Charlie Parker o John Coltrane, entre otros. Y cuando ellos aprenden estos códigos, las influencias europeas, africanas, árabes y/o

¹⁴⁸ Cfr., Berliner, P. Op. Cit., p. 488

¹⁴⁹ Aunque haya afirmado que el jazz es una música de fusión, pienso que no es pertinente argumentar algo que es de conocimiento público por la comunidad del jazz. De todos modos, véase p. 488, al final, donde Berliner cita una posición que tiene Max Roach sobre el jazz. Además, pp. 489-490

¹⁵⁰ Berliner, P., Op. Cit., p. 491

indígenas están insertadas en dichos personajes. ¿Cuál es entonces el aporte de los músicos chilenos? ¿Cuál es el jazz chileno? ¿Es el que viene configurado desde Estados Unidos? Tales interrogantes son complejas de responder sin antes conocer las performances de jazz en Santiago y qué aportan los músicos para que se llame “jazz chileno”. Además, los aspirantes a músico de jazz no tienen por costumbre estudiar de la tradición de los músicos chilenos, puesto que son los propios jazzistas de más experiencia los que les presentan la música de los personajes emblemáticos del jazz de Estados Unidos. Por lo tanto, no es tradición que el músico de jazz de Santiago albergue en sus estudios la tradición de aprender de las grabaciones y los conciertos en vivo de sus profesores. Los alumnos sienten –o creen sentir– que su profesor o los músicos de mayor experiencia tocan la música de jazz que ellos tienen en sus casas. De tal manera que los aspirantes asisten a los conciertos y jam sessions con la expectativa de que en lugares como clubes o cafés se haga un jazz inspirado y estereotipado de los personajes emblemáticos y bandas históricas del jazz afro-estadounidense. Y cuando los nuevos músicos tienen un manejo práctico de esta música hacen uso de los estereotipos en sus improvisaciones, hasta tal punto de que no conciben que se interprete jazz con nuevos modelos. Es decir, si los músicos están acostumbrados a asistir al Club de Jazz de Santiago y ven actuar, por ejemplo, a bandas como Chicago Blues Stars, Retaguardia Jazz Band, Nexus, Pancho Molina y Los Titulares, La Marraqueta, o Ángel Parra Trío, esperan, en primer lugar, que dichas bandas se acerquen lo mejor posible a interpretar, tanto en los standards como en sus composiciones, los estereotipos del jazz, los códigos básicos de esta música; y en segundo lugar, su propuesta musical.¹⁵¹

¹⁵¹ Las bandas tradicionales como Retaguardia Jazz Band, Santiago Hot Club, Santiago Stompers y Chicago Blues Stars, interpretan casi textualmente el jazz en el que se inspiraron.

Finalmente, en mi opinión, considero que el jazz como forma de vida en Santiago es una manera de ser un poco “ficticia”. Los músicos de jazz de Estados Unidos viven de sus tradiciones directas, en tanto que los de Santiago (y tal vez de muchos otros países que cultivan el jazz) lo hacen, por un lado, de la vivencia de lo que es el jazz en su origen y, por otro, de lo que es para ellos. Para mí, el jazz es una música anclada en nuestro país y parte de una tradición “chilena”. Se vive con un sistema cultural ajeno, convirtiéndolo en propio a través de la elección libre; pero que sigue siendo parte de otra cultura.

En conclusión, sólo me queda una duda: si un músico de Santiago hace jazz y habla como chileno, ¿qué interpreta?.

En tanto que las llamadas “modernas”, si bien trabajan con los códigos del jazz, aplican sus propuestas personales al respecto.

4. Aproximaciones a una Perspectiva Metodológica para Analizar y Evaluar las Performances de Jazz

La siguiente perspectiva metodológica que indico a continuación ha sido extractada de los investigadores analizados en el capítulo “Metodologías de Investigación de Performances Aplicables a la Tesis”. En cada uno he considerado aspectos interconectados con las realizaciones instrumentales en el escenario, ya que el propósito de este trabajo es determinar qué hacen los músicos con los códigos del jazz y no qué códigos utilizan para denominarse como tal. De este modo, intentaré acercarme a un punto de vista objetivo en el cual analizaré y, posteriormente, evaluaré sus performances desde la visión de intérprete y analista.

La siguiente conclusión a la que he llegado en cuanto a análisis de las investigaciones de los autores seleccionados, es la siguiente:

El trabajo de Max Peter Baumann (Cuestionario, Observación y Entrevista) lo considero como una herramienta necesaria para comenzar un planteamiento metodológico de análisis sobre la performance –en mi caso de jazz. Antes de intentar reflexionar más allá de mi posición de intérprete sobre los grupos de jazz actual en Santiago de Chile, en primer lugar, he recurrido a la Observación y clasificación de los grupos con los cuales trabajo y reflexionando sobre los puntos de vista planteados por Baumann en su artículo. De esta manera, cierro el círculo de mi investigación y observo agrupaciones que lleven más de

dos años trabajando en el jazz¹⁵². En segundo lugar, planteo un Cuestionario y una Entrevista a líderes y/o representantes de cada agrupación¹⁵³, con el fin de conocer diferentes posiciones que tienen sobre sus realizaciones, destacando aspectos culturales de las bandas y, por ende, de los individuos (modos de vida, gustos musicales, etc.) desde sus propias experiencias. En cuanto a la Entrevista, creo en la perspectiva de Baumann: entrevistar con una grabadora y sin presiones. Con este método cada individuo explica aspectos que van más allá de las preguntas planteadas por el analista, y, en consecuencia, se logra profundizar en su entorno.

Teniendo en cuenta el punto anterior, y sistematizado Cuestionario, Entrevista y Observación, he decidido comprimir los dos primeros, y posteriormente plantear la pauta de Observación:

1. Pauta de Cuestionario y Entrevista

- 1.1. Entrevistados, enumeración y características generales
- 1.2. Formación Musical
- 1.3. ¿Qué significa Hacer Jazz?
- 1.4. Profesionalidad, Semi-profesionalidad y Hobby
- 1.5. Los ensayos
- 1.6. El músico como auditor fuera del escenario
- 1.7. Grabar y Tocar en Vivo (diferencias)

¹⁵² La decisión de trabajar con este “pie forzado” –según mi experiencia como músico– se debe a que esta es la permanencia mínima que debe tener un músico para que pueda conocer y aprehender de los otros; y por lo demás, conocerse así mismo frente a un grupo. Por ejemplo, Retaguardia Jazz Band lleva más de 40 años; Ángel Parra Trío, más de 10 años; Chicago Blues Star, más de 20 años, por decir lo menos.

¹⁵³ La decisión de trabajar este punto con líderes y/o representantes se debe a que ellos son los que conocen más el trabajo de sus agrupaciones, ya sea porque son directores musicales o producen los conciertos.

- 1.8. Conciertos
 - 1.8.1. Improvisando sobre la Melodía de la Pieza
 - 1.8.2. Mecanismos Musicales para llamar la Atención de la Audiencia
 - a) El estereotipo
 - b) Citas Textuales
 - 1.8.3. Mecanismos Extra-musicales para llamar la Atención de la Audiencia
 - a) Gestualidad
 - b) Vestimenta
 - 1.8.4. Relación con los otros integrantes
 - 1.8.5. ¿Para quiénes tocan los músicos?
 - 1.8.6. Conexión y Desconexión Musical

2. Pauta de Observación

- 2.1. Ingreso al Escenario:
 - a) Vestimenta
- 2.2. Exposición del “Head”
 - a) ¿Interpreta el solista la melodía de la pieza siguiendo algún Estereotipo?
 - b) ¿Cómo es Acompañado por la Base?
- 2.3. Solos:
 - a) ¿Quién comienza a Improvisar?
 - b) Composición Espontánea y Predeterminada: quiénes.

- c) Cuando los músicos están conectados musicalmente, ¿qué tipo de ideas envía el solista a la base y cómo son respondidas, y viceversa?
- d) Si la banda se desconecta, ¿quién (es) y cómo vuelve (n) al carácter de la pieza?
- e) ¿Qué tipo de mecanismos musicales para llamar la atención de la audiencia utiliza cada intérprete en su solo?
- f) ¿Qué tipo de mecanismos extra-musicales para llamar la atención de la audiencia utiliza cada intérprete en su solo?
Gestualidad
- g) ¿Cómo termina su solo cada intérprete?
- h) ¿Cómo responde la audiencia después de cada solo?
- i) ¿Realizan diálogos con la batería antes de recapitular?

2.4. Reexposición del “Head”: Características de la Reexposición

2.5. Salida del Escenario (primera parte y/o fin del Concierto)

De acuerdo a estas pautas, y antes de entrar en la metodología, propiamente tal, considero necesario reflexionar sobre algunos aspectos planteados en el artículo que analicé de Regula Qureshi.

El primer punto que me parece importante en los grupos de jazz de Santiago de Chile es lo referente a la **Ocasión** (figura 1), es decir en mi caso, qué es una agrupación de jazz. No obstante, este problema está solucionado en mi Tesis. Mi investigación trata –como he dicho anteriormente- con agrupaciones actuales de jazz en Santiago, y no si ellos hacen o no jazz.

Posteriormente, aparece otro punto: **Evento**. Ésto tiene relación con la pregunta: Cuál es esta agrupación de jazz, indicando nombre y características generales (expuesto en la pauta Cuestionario y Entrevista), y las diferencias sustanciales entre cada una, como por ejemplo, estilo y sus tendencias. De esta manera, el Evento implica a su vez el **Sonido Musical** de cada grupo dentro de un **Contexto**: lugar en el cual se hace música, y si este contexto incide en el sonido musical de cada agrupación. Por ejemplo, Retaguardia Jazz Band es una agrupación de jazz tradicional (“Jazz Concertado”) que hace sus realizaciones en el Club de Jazz, en Teatros y en Eventos Municipales, sin cambiar su estilo –códigos del jazz y su banda.

En mi opinión –y de acuerdo a mis observaciones, entrevistas y participaciones activas-, el jazz de Santiago fluctúa entre el Club de Jazz de Santiago, Bares, Teatros y Eventos Municipales (Ayuntamientos).

A modo de ejemplo:

Contextos	Agrupaciones	Nexus (Moderno)	Retaguardia Jazz Band (Jazz Concertado-Tradicional)	La Marraqueta (Fusión Criolla-Moderno)
Club de Jazz	Sonido musical con códigos del jazz y de la agrupación. Sin variación.	Idem Nexus.	Idem Nexus.	Idem Nexus.
Teatros	Sonido musical con códigos del jazz y de la agrupación. Sin variación.	Idem Nexus.	Idem Nexus.	Idem Nexus.
Bares	Sonido musical con códigos del jazz y de la agrupación. Algunas variaciones, dependiendo del tipo de público. Por ejemplo, si el bar no está con todas sus mesas ocupadas la agrupación trabaja su repertorio entre lo que ellos piensan qué es lo mejor para el oyente y para ellos; tratando, lo mejor posible, de no variar sustancialmente su performance.	No trabajan en bares	Sonido musical con códigos del jazz y de la agrupación. Sin variación.	

Eventos Municipales	Sonido musical con códigos del jazz y de la agrupación. Sin variación.	Idem Nexus.	Idem Nexus.
----------------------------	---	-------------	-------------

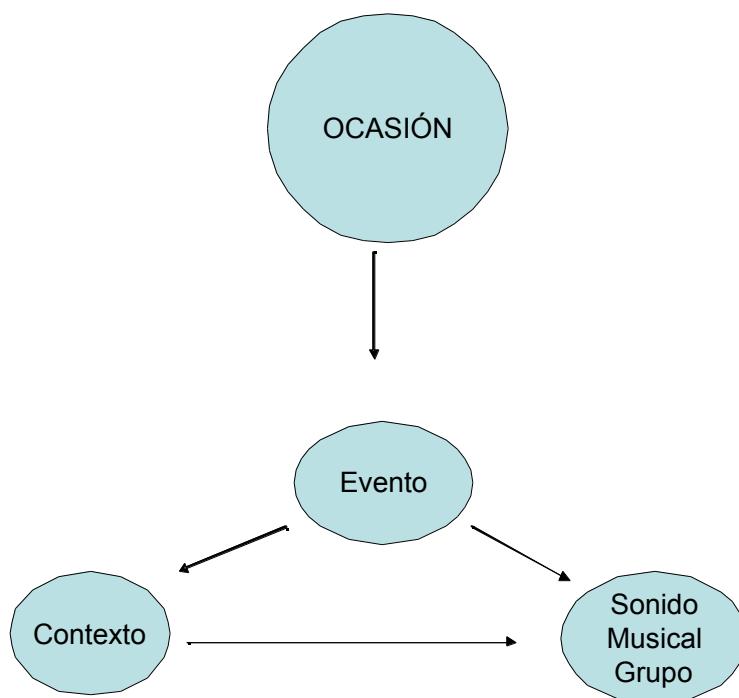


FIGURA 1.

En cuanto al Sonido Musical de cada agrupación me inclino a compararla con el concepto que tiene Paul Berliner sobre la Intercomunicación (figura 2). Esta comparación la propongo, puesto que un grupo de jazz cualquiera de Santiago tiene un sonido musical que,

en gran medida, está relacionado con la intercomunicación que ha realizado en el transcurso de los años.

El Sonido Musical y la Intercomunicación implican ciertos códigos del jazz, como la Improvisación. Ésta se entiende como la Composición Instantánea a través de Ideas Espontáneas y Predeterminadas, implicando Mecanismos Musicales y Extra-Musicales para llamar la Atención de la Audiencia. Por ejemplo, Retaguardia Jazz Band improvisa de un modo característico a la época que ellos consideran significativa. Sus improvisaciones son con tendencia a la composición predeterminada, utilizando ciertos estereotipos y clichés en la medida en que ellos los consideren necesarios. Además, utilizan ciertos gestos necesarios para su performance (figura 3).

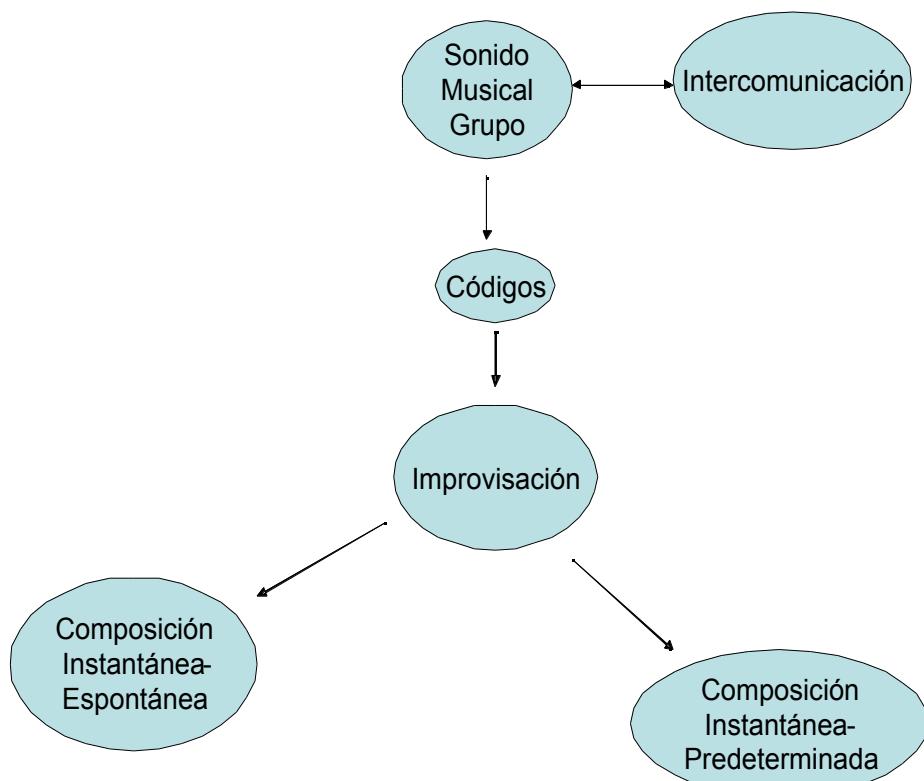


FIGURA 2

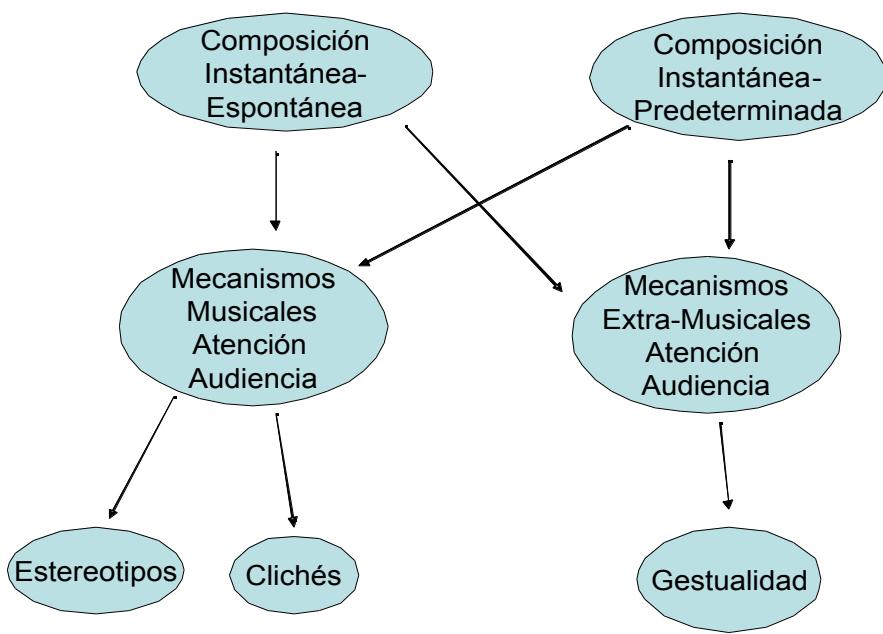


FIGURA 3

A modo de ejemplo:

Retaguardia Jazz Band Composición Instantánea-Predeterminada	
Mecanismos Musicales para llamar la Atención de la Audiencia	Mecanismos Extra-Musicales para llamar la Atención de la Audiencia
Según su representante, Domingo Santa Cruz, la banda trabaja sin clichés y con algunos estereotipos, pero siempre intentando crear nuevas melodías. En cuanto a mi observación, ellos concuerdan en el punto anterior, aunque siempre están relacionados con el jazz de los años 20 (tradición afro-estadounidense). Es probable, entonces, que el estereotipo esté vinculado en la composición, como reorganización (y no creación de nuevas melodías), pero siempre en el estilo antes mencionado.	En cuanto a Gestualidad, Santa Cruz opina que si quieren expresar un pianissimo lo exageran con el cuerpo. En cuanto a mi observación, la banda –además de lo comentado por Santa Cruz- conversa con el oyente y le cuenta historias de cada pieza que interpreta, sumado a bromas ocasionales entre el grupo.

En consecuencia, los análisis que realizaré de cada agrupación actual de jazz de Santiago serán sistematizados en una fusión entre Cuestionario y Entrevista con Observación, en el siguiente capítulo: “Grupos de Jazz Actuales en Santiago de Chile: el músico de jazz y la performance.”

II. Grupos de Jazz Actuales en Santiago de Chile: el músico y la performance

El capítulo anterior, sobre la aproximación metodológica, lo considero como la tesis fundamental a demostrar en mi trabajo. Como planteé al final del capítulo, los puntos importantes para materializar esta investigación son el Cuestionario y la Entrevista, por un lado, y la Observación, por otro. En este capítulo las tres formas de trabajo serán articuladas en una fusión a partir de punto n° 7 (Conciertos), debido a que en él se concentra la parte central de mi trabajo: la performance en el escenario. Por lo tanto, cuando explique cada ítem, las opiniones vertidas por los entrevistados ya han sido comparadas con mi observación. Por lo tanto, lo que aparecerá escrito será una síntesis de ambas.¹⁵⁴

A) Cuestionario y Entrevista

Cada reunión con líderes y/o representantes de cada banda fue realizada con grabadora, intentando respetar sus respuestas al máximo. Y aunque algunos quisieron escuchar lo expresado, constantemente les fui proporcionando este acceso; querían cerciorarse de que lo expresado representaba su pensamiento. En síntesis, en algunos momentos el entrevistador se convirtió en entrevistado. Cada vez que

¹⁵⁴ Peter Reinholtsson realizó un trabajo monumental sobre la Performance de Jazz, destacando, entre otros aspectos, la relación intérprete, analista y auditor común frente a una performance de jazz. Véase, Reinholtsson, Peter, *Making Music Together. An*

conversaba con cada uno de ellos, me preguntaban qué perseguía con este trabajo, qué se evaluaría, de qué manera y por qué un intérprete de jazz moderno analizaba, por ejemplo, el trabajo de músicos de jazz tradicional. Les comenté que mi trabajo era sobre el jazz actual, sin etiquetas, más que nada un trabajo en el cual trataría de encontrar modelos analíticos para estudiar esta música en un lugar distante de sus raíces.

Finalmente, las bandas estudiadas han sido diez: Ángel Parra Trío, Chicago Blues Star, Emilio García Trío, La Marraqueta, Los Andes Big Band, Nexus, Pancho Molina y Los Titulares, Retaguardia Jazz Band, Santiago Hot Club y Santiago Stompers. Todas ellas analizadas sobre algunas de sus piezas características o la que más hacen en los conciertos.¹⁵⁵

B) Observación

El trabajo de observar lo que hacen los músicos de jazz de Santiago ha resultado bastante interesante. Desde mi visión como intérprete-analista pude constatar situaciones que como intérprete no tenía consideradas dentro de mi experiencia. Por ejemplo, los mecanismos musicales y extra-musicales para llamar la atención de la audiencia. En el primero, el Estereotipo y en el segundo, la Gestualidad: aspectos importantes en una performance de jazz, y con las cuales todos los músicos –incluyéndome- hacen uso en las realizaciones musicales.

Interactionist Perspective on Small-Group Jazz Performance, Sweden: Uppsala, 1998, pp. 280-307

¹⁵⁵ Los análisis han sido efectuados en el Club de Jazz de Santiago y algunos teatros para las bandas tradicionales. En cuanto a las bandas de jazz moderno han sido observadas en el Club de Jazz y en diferentes cafés, bares y teatros de Santiago.

Los códigos musicales del jazz no pueden estar separados de la intercomunicación grupal, porque sea como sea son parte de las performances, realizadas por personas.

1. Características generales de las bandas

Nombre del Conjunto y Abreviatura	Año de formación	Estilo	Discos	Entrevista	Integrantes
Ángel Parra Trío (Quinteto) (AP)	1990. La última forma ción (quinteto) lleva 8 meses .	Jazz Moderno ¹⁵⁶	5	Roberto Lindl, Concepción, 08/06/1967	Ángel Parra, GE ¹⁵⁷ ; Roberto Lindl, CB y BE; Ramón Pérez, B; Raúl Morales y Camilo Salinas, T.
Chicago Blues Star (CHBS)	1980, aprox .	Jazz, estilo Chicago, años 20-30		Abdón Somoza, edad aprox. 80 años.	Abdón Somoza, Cta.; Luis Pulido, CL; Renato Muñoz, apodado “güisquei”, ST y CL; Hernán Castillo, P; Luis Castillo, TR; Julio Castillo, SA; Renato Muñoz, hijo, BJ; Santiago Aldunate, B;

¹⁵⁶ El dato sobre el estilo de cada ha sido proporcionado por los entrevistados.

¹⁵⁷ El instrumento de cada músico se abreviará de la siguiente manera: Guitarra y Guitarra eléctrica (G), (GE); Contrabajo (CB); Bajo eléctrico (BE); Batería (B); Percusiones (Per.); Piano (P); Teclados (T); Clarinete y Clarinete bajo (CL), (CLB); Saxofones Tenor, Alto y Soprano (ST), (SA), (SS); Trombón (TR); Trompeta (TP); Corneta (Cta.); Tuba (TB); Vibráfono (V); Banjo (BJ).

					Gonzalo Muñoz, CB.
Emilio García Trío (cuarteto) (EG)	1998. A partir de 2000, cuarteto	Jazz Rock	2	Emilio García, Santiago, 04/10/1963	Emilio García, GE; Lautaro Quevedo, T; Marcelo Córdova, BE; Felipe Candia, B.
La Marraqueta (LM)	1995	Fusión Criolla	2	Pedro Greene, Santiago, 29/11/1949	Pedro Greene, B; Pablo Lecaros, BE; Andrés Pollak, P y T; Jorge Díaz, GE.
Los Andes Big Band (LABB)	1993	Jazz Moderno	1	Santiago Cerdá, 27/02/1957	Sergio Contreras, José Martínez, Gustavo Bosch y José Vergara, TP; Jorge Cerdá, Eduardo González, Oscar Lucero y Miguel Suazo, TB; Jorge Manzano, Cristián Mendoza, Alejandro Rivas, Lorenz Trutnau y Mitchel Urrutia, S; Boris Gavilán, B, Francisco Carvajal, CB; Ignacio Díaz, GE; Cristián Moraga, Per.; Jaime Pinto, P. Santiago Cerdá, director.
Nexus (NX)	1987	Jazz Moderno.		Patricio Ramírez, Santiago, edad aprox. 62 años.	Patricio Ramírez, SA y SS; Carlos Vera, V; Jorge Rocha, CB; Jaime Pinto, P; Felipe Candia, B.
Pancho Molina y Los Titulares (PMLT)	1995	Jazz Moderno.	2	Francisco Molina, Concepción, 25/05/1969 .	Francisco Molina, B; Cristián Cuturrufo, TP; Carlos Silva, P y T; Rodrigo Galarce, CB; Pedro Greene, Per.

Retaguardia Jazz Band (RJB)	1958	Jazz Concertado. Años 20 y 30, según la tradición afro-estadounidense.	7	Domingo Santa Cruz, edad aprox. 80 años.	Enrique Planas, TP; Guillermo Gabler, CL y SS; Alfredo Puga, CL y CLB; Boris Ortiz, CL; Alfredo Espinoza, CL y SA; Patricio Santibáñez, TR; Antonio Campusano, P; Jorge León, BJ; Jorge Carvallo, B; Domingo Santa Cruz, TB.
Santiago Hot Club (SHC)	1986	Jazz, estilo Hot Club de Francia		Santiago Aldunate, 17/06/1923	“Panchito” Cabrera, G (líder); Ernesto Pérez de Arce, CL y SA; Eduardo Riquelme y Mario Pavón, G; Walter Soto, CB; Santiago Aldunate, B.
Santiago Stompers (SS)	1960, aprox .	Dixieland	1	Víctor Roa, edad aprox. 60 años.	Pedro Bacigalupe, TP; Jorge Espíndola, TR; Hernán Salazar, CL; Eduardo de Aguirre, P; Víctor Roa, BJ y G; Marcelo Rojas, CB; Patricio Puelma, B.

Los únicos músicos extranjeros en la totalidad de las agrupaciones son: Jorge Rocha, argentino (NX); y Lorenz Trutnau, alemán (LABB).

Otro aspecto interesante es que existen músicos que integran más de una banda. Santiago Aldunate (SHC y CHBS), Felipe Candia (EG y NX); Jaime Pinto (NX y LABB) y Pedro Greene (LM y PMLT).

En cuanto al estilo de cada banda he decidido exponerlas en el transcurso de mi tesis como **tradicionales** y **modernas**; aunque hayan sido indicadas en la tabla con precisiones estilísticas.

2. Formación Musical: Profesionalidad, Semi-profesionalidad y Hobby

Asigno el término profesionalidad a aquellos jazzistas que viven del jazz; semi-profesionalidad, aquellos músicos que viven de otros aspectos de la música (clases u otros estilos de música como intérpretes). Además, ambos con estudios formales e informales. Y “hobby”, aquellos que no viven ni del jazz ni de ningún estilo de música, y con formación informal o autodidacto.

2.1. Profesionales : Todos los músicos de AP y Panchito Cabrera, de CHBS.

2.2. Semi-profesionales : Renato Muñoz, de CHBS; Alfredo Espinoza, de RJB; y todos los músicos de EG, LM, LABB, NX y PMLT.

2.3. Hobby : Todos los demás integrantes de CHBS y RJB. Y en SS, todos.

3. ¿Qué significa Hacer Jazz?

El significado que los jazzistas le han asignado a este ítem tiene relación con la libertad. El jazz es observado y practicado por ellos en dirección a la capacidad de crear a través de la improvisación, pero dentro de los códigos. En ningún momento se refieren al jazz, puramente, en

términos técnicos, sino que privilegian el lado emocional que les provoca hacer esta música.

Es interesante que dos bandas de jazz tradicional, reconociendo que ellos trabajan sobre estilos probados por la historia del jazz, privilegian la libertad en el jazz. Santiago Aldunate (SHC) dijo: “Me siento libre”. Víctor Roa (SS), expresó:

Es difícil explicarle a una persona no músico, cómo se improvisa. Me dicen: “eso de que ustedes se junten. ¡Cómo lo hacen para improvisar y tocar!” Para uno es como hablar o bailar. Entonces eso es libertad, de partida. Tocar 500 veces una cuestión y las 500 veces diferente, eso es libertad.

Según estas opiniones, parece ser que Aldunate y Roa son músicos desprejuiciados, pero, no obstante, trabajan sobre estereotipos bien definidos: Hot Club de Francia y Dixieland. ¿Es posible ser libre trabajando sobre un estilo determinado? Ellos se definen como músicos aficionados (Hobby). Y aunque eso no tenga relevancia, puesto que un músico con aprendizaje informal nunca deja de lado su capacidad creativa, no se observa en sus trabajos y en sus grupos esa libertad mencionada. O talvez la libertad a la que se refieren tiene relación con las múltiples maneras de enfrentar una pieza sobre un estilo. Entonces, sería una libertad controlada por el estilo; controlada por los códigos a los cuales ellos se circunscriben para expresar sus emociones.

Con los jazzistas modernos, tampoco es tan diversa la libertad. Ellos también trabajan sobre estereotipos. Por ejemplo, Ramírez (NX) y Greene (LM) sostienen:

Siempre he pensado que los blues son las cuestiones más libres que hay, aunque tengan doce compases, son más libres que nadie. Yo soy más libre con eso que tocando Avant-Garde, porque si uno se sale del avant-garde, ya no es avant-garde. Ya no es free, porque si te sale una nota blues, te dicen: “no, ya estás tocando mal.” (Ramírez)

El jazz es música popular que se creó como un ritual de las comunidades. La gente la recibe muy directamente y sin protocolos de por medio. (Greene)

Por un lado, Ramírez privilegia el blues como lo más libre en contraposición al “free-jazz”. Esta sentencia tiene dos aspectos a considerar:

3.1. El blues es una forma que se ha establecido en todos los estilos de jazz. Posee una cierta cantidad de compases y su estructura armónica ha ido cambiando de acuerdo a las necesidades de los jazzistas. Por ejemplo, un blues de doce compases, de Monk (*Blues Five Spot*)¹⁵⁸, es diferente a uno de Charlie Parker (*Billy's Bounce*)¹⁵⁹, quien mantiene la misma cantidad de compases. La diferencia radica en la melodía. Ésta asigna a la estructura su propia armonía. Pero si ambas piezas son interpretadas con las armonías cambiadas, es decir, la melodía de Parker con la armonía de Monk y viceversa, tal vez las diferencias no sean sustanciales, puesto que son blues. Sin embargo, sí se diferencian para un músico de jazz. En primer lugar, si un jazzista chileno hace la pieza de Parker con la armonía de Monk, estoy seguro que más de algún músico dirá que eso no es Parker, que es otra cosa. La razón radica en que para un músico de

¹⁵⁸ Escúchese, Monk, Thelonious, *Misterioso*, disco citado.

¹⁵⁹ Escúchese, Parker, Charlie, *The Collection*, Music Brokers, MBB 5150, 2000 (ni indica fecha de grabaciones originales).

jazz, Billy's Bounce es una pieza que contiene no sólo la melodía, sino su armonía y su groove; dando el carácter a la pieza en su totalidad. Ahora bien, un músico de jazz moderno de nuestros días podrá crear nuevas dimensiones armónicas y melódicas en los solos de Billy's Bounce, puesto que ya ha conocido las tendencias más avanzadas del jazz. No obstante, esta situación produce ventajas y desventajas.

Las ventajas que tiene un músico cuando crea nuevos solos sobre un blues, se pueden dividir en tres variables: melodía, armonía y groove. En la melodía, el músico trabajará sobre su estructura, buscando motivos que guarden relación con la pieza. Ellos irán en un orden creciente hasta desembocar en un punto culminante, un clímax y la entrega del solo a otro músico o su reexposición. La armonía será directamente proporcional a la búsqueda melódica (aunque se pueden generar situaciones politonales, como recurso atrayente para la música). El groove, dependerá de lo que propone su melodía. Estas tres variables, además, serán cotejadas por los músicos en los instantes de improvisación, incitando a nuevas ideas y dando una nueva cara a la pieza.¹⁶⁰

Las desventajas de crear sobre un blues conocido residen en que algunos músicos, acostumbrados a hacer esa pieza como un clásico, pueden rechazarla. Un músico que está acostumbrado a hacer Billy's Bounce como lo hizo Parker, difícilmente aceptará que otro cambie su estructura en los momentos de improvisación. Sentirá que el músico que crea sobre aquello estará “destruyendo” lo que Parker

¹⁶⁰ En Santiago, algunos músicos utilizan las melodías de las piezas como un pretexto para improvisar lo que han aprendido en sus estudios. Recurso muy pobre, para mí.

propuso. Pero, ¿dijo Parker que esas piezas no podían ser recreadas en los solos? Si bien es cierto, el jazz es una música que admite muchos estilos y, por ende, muchas formas de enfrentar, por un lado, los Standard y, por otro, las composiciones originales; bajo ciertos códigos, por supuesto. Por tanto, ¿es una desventaja re- armonizar un Standard aprovechando las tendencias actuales?¹⁶¹

En la otra parte, Ramírez menciona al free-jazz. En ese sentido tiene razón. Alguna vez participé en unos ensayos haciendo free-jazz; y, evidentemente, la idea fue no tratar de hacer estereotipos, como, acordes, melodías o algún groove, que estableciera comparaciones con otros estilos. El resultado fue desastroso, puesto que todos los músicos, inconscientemente, hicimos más de alguna vez notas de blues, acordes y caracteres estilísticos conocidos.¹⁶²

En cuanto al free-jazz, no estoy seguro que exista un estilo así, porque si a un músico le dicen que no haga ciertas cosas referenciales ya estaría en presencia de otro estereotipo: la búsqueda, medida por la no relación con lo conocido.¹⁶³

¹⁶¹ Véase, Liebman, David, *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, Alemania: Advance Music, 1991, pp. 113- 119.

¹⁶² Escúchese, como comprensión de lo que podría denominarse free-jazz: (1) Coleman, Ornette, *Change of the Century*, Atlantic, A2 81341, 1992 (grabación original, 1960); (2) Taylor, Cecil, *Crossing*, Movie Play Jazz, Stereo JHR 73505 AAD, no indica fecha (grabaciones originales: entre 191966-74)

¹⁶³ El trío que dirijo: Carlos Silva Trío, en varias oportunidades genera instancias de “free-jazz”. Por ejemplo, cuando he mencionado que no estoy seguro de que exista un free, se debe a lo siguiente:

Hace un tiempo hicimos la pieza “Raise Four”, de Monk, y casi al final de mi solo, el batería me propuso instancias lejanas al groove de mi improvisación. Esta propuesta fue entendida y aplicada simultáneamente por el contrabajo, concibiendo una nueva idea, pero dentro de la forma. En una suerte de juego rítmico, comenzamos a interactuar con motivos que desembocaron en la “pérdida” de la forma. Al llegar al fin de esa situación, reexpusimos como si nada hubiese pasado. ¿Existe el free?

3.2. La opinión de Greene es bastante desconcertante, puesto que su banda también se mueve por estereotipos. Ellos trabajan sobre lo que él denomina como “Fusión Criolla” (explicado en el punto 7 de este capítulo, letra **c**). Por lo tanto, ¿cuál es la libertad de la que habla Greene?

4. Los ensayos

AP ensaya 2 veces por semana. PMLT, LM y NX, solamente cuando tienen conciertos cercanos. Los demás, una vez por semana.

5. El músico como auditor fuera del escenario

Es interesante destacar que ocho de los diez entrevistados (AP, CHBS, EG, LM, NX, PMLT, RJB y SHC) opinen que su atención se dirige, ante todo, al sonido del grupo que escuchan en un concierto, es decir, cómo interactúan en el escenario. Esta visión hace notar que el sonido de una agrupación cualquiera, para que se designe como tal, guarda relación con: (1) la Intercomunicación, discutida en el capítulo dedicado a Paul Berliner; y (2) el sonido musical de un grupo, desarrollado en el capítulo de Regula Qureshi.

6. Grabar y Tocar en Vivo (diferencias) ¹⁶⁴

En el ítem “Grabar”, las bandas aluden a características técnicas: **solos** e **interacción**. Piensan que si un músico hizo una buena

¹⁶⁴ En este punto no se observa si ellos consideran una grabación en estudio como jazz.

improvisación y/o la banda interactuó correctamente en la grabación, se eliminarían las “tomas” de cada pieza y, por consiguiente, la poca espontaneidad que tienen las sesiones en estudio. “En un estudio de grabación te prenden una luz y te mandan la señal para que te pongas un creador en el jazz, irreverente y genial. La luz roja. ¡No, pues! Uno no es cajero de banco cuando estás grabando. Uno es artista.”, sentencia Ramírez (NX).

Con respecto al ítem “Tocar en vivo”, Lindl, García, Greene y Molina se inclinan por el desarrollo teórico-práctico después de la grabación. Es decir, en la medida en que estas grabaciones puedan efectuarse más tarde en vivo, las piezas cobrarían mayor relevancia en cuanto a evolución creativa; sobre todo por el papel que ejerce la improvisación.

Por otro lado, Cerdá, Santa Cruz y Roa se inclinan por la relación con el oyente. Para ellos es muy importante pensar que están haciendo jazz, en primer lugar, para una audiencia. Su realización tendría como fin involucrar al oyente, y éste a su vez, responder a través del aplauso.

Finalmente, Ramírez y Aldunate creen que la tranquilidad en la performance les garantiza mayor expresividad. Piensan que en vivo es donde realmente se hace jazz; que estando en el escenario es donde el músico expresará lo que tiene en mente. Y si esa tranquilidad es comprendida por el oyente les dará mayor confianza en sus realizaciones.

7. Conciertos

7.1. Ingreso al escenario: Vestimenta

Los únicos que se visten con traje para hacer jazz son Lindl (AP), Ramírez (NX) y Cabrera (SHC). LABB viste solamente con una camiseta negra y con el logotipo de la banda.

Ahora, cuando las agrupaciones ingresan al escenario acuden en silencio hacia sus instrumentos. Afinan de acuerdo al piano y de la siguiente manera: el contrabajo pide el SOL; la guitarra, el MI; el saxofón alto, el LA; los instrumentos de viento, el SIb; y la Big Band afina por secciones. La única banda que no controla la afinación en el escenario es Chicago Blues Star.

7.2. Exposición del “Head” y Solos

a) ¿Cómo acompaña la base al solista?

En Exposición y Reexposición, la base sigue al solista dentro del formato de la melodía de la pieza, la banda y el estilo. Todo de acuerdo a arreglos establecidos en los ensayos.

En los solos, dependerá de los mecanismos musicales, de los extra-musicales y de las propuestas que vengan del solista a la base y viceversa. Por ejemplo, si Lindl (AP) intercepta una frase distinta al groove de la pieza en algún solo de Parra, y los músicos sienten que es concordante siguen al contrabajo, respondiendo y completando la frase. Más tarde, continuarán con el groove inicial del solo de Parra. O si Parra propone “timbreos”, el batería exacerba esa idea para darle un carácter climático.

b) Improvisando sobre la Melodía de la Pieza

En la sección de los solos, Lindl (AP), García (EM), Greene (LM), Ramírez (NX), Molina (PMLT) y Roa (SS) opinan que la melodía es la base fundamental de la pieza; que sin la claridad en su exposición no se lograría comprender la estructura, ni el groove de la pieza para poder improvisar sobre una base concreta. En mi opinión, si un pianista quiere trabajar una melodía popular en formato de jazz, por ejemplo, “Mediterráneo” (Serrat), debiera, en primer lugar, saber la letra de esa canción y su significado (personal). Segundo, la armonía que imprima en esa canción sería una síntesis de lo interpretado en algunas versiones de Serrat. Tercero, cuando el músico de jazz quiera improvisar sobre esa pieza trabajará ideas importantes de la letra, con el propósito de generar unidad a la canción. Esta situación podría ser distinta si un músico utiliza la melodía solamente como un pretexto para improvisar sobre la armonía de dicha canción. Pero desde mi experiencia he podido constatar que si un músico no se sabe la letra de algún Standard popular o de jazz, su melodía quedaría inconclusa, sin contacto con el significado que le asignó el compositor a ciertos valores ligados a la letra, y por ende improvisaría algo supuestamente cercano a esa canción.

Si la melodía es sin letra, como “Sonny Moon for Two” (Sonny Rollins), el músico debiera constatar varias versiones de esa pieza con el propósito de elegir la más adecuada para sus realizaciones. La melodía de esta pieza es simple: 3 veces un motivo sobre una armonía de blues, en 12 compases. Por lo tanto, el pianista debiera considerar el motivo en sus improvisaciones. Una prolongación y composición a partir de ese motivo, generando unidad a la pieza.

En el caso de los músicos de jazz de Santiago, en su mayoría trabajan las melodías con la máxima precisión y hacen sus solos de acuerdo a esa intención. La melodía lleva en sí misma un groove, y eso es considerado en las improvisaciones.

Por otra parte, Santiago Cerdá (LABB), piensa que “cada músico es libre de hacer eso”; que se improvisa de acuerdo a cómo siente la pieza cada solista.

Santa Cruz (RJB) y Aldunate (SHC) creen que la armonía es la base para la melodía de la improvisación y no al revés.

c) Solista: ¿Interpreta la melodía de la pieza siguiendo algún Estereotipo?

En cuanto a los estereotipos, he observado que tanto bandas tradicionales como modernas trabajan “inspirados” en algunos. Por ejemplo, (1) AP se basa en tradiciones afro-estadounidenses más la tradición de la música urbana de Santiago, es decir en la forma de frasear el “head”. Ésta, posee tradiciones de guitarristas y otros músicos emblemáticos del jazz, sumado a músicos chilenos de los años 40, sobre todo lo relacionado a música de cabaré. (2) Si SHC interpreta la melodía de la pieza, por ejemplo, “Honey Suckle Rose” (T. Waller), sigue el estereotipo de la agrupación Hot Club de Francia. (3) EM sigue los

estereotipos del jazz rock. Y (4) NX lo hace de acuerdo a la época del bebop.

No obstante, aunque algunas bandas modernas interpreten sus melodías siguiendo estereotipos de otras extranjeras, muchos están mostrando un trabajo original en cuanto a composiciones; composiciones basadas en estereotipos.

En cuanto a entrevistas, las bandas tradicionales se mantienen en la ambigüedad. Tal vez se deba a que dichas agrupaciones funcionan de acuerdo a un estilo. En el lado de los músicos de bandas modernas, opinan que el estereotipo tiene relación con la creatividad. Lindl, García, Ramírez y Molina piensan que el músico chileno de jazz debiera encontrar su propio camino musical dentro de los códigos del jazz.

A mi juicio, la relevancia que dan estos músicos de jazz moderno a la propuesta personal es muy interesante. El jazz de Santiago ha tenido, desde sus inicios, dos corrientes: tradicionales y modernas. A partir de 1970, algunos músicos modernos comenzaron a fusionar el jazz con la música tradicional chilena (folklore), consignando un carácter, hasta ese momento, de jazz chileno¹⁶⁵. Posteriormente en la década de los 90, algunos músicos modernos abrieron sus ideas al desarrollo de un jazz inspirado en las últimas propuestas de Estados Unidos y Europa, desencadenando, por consiguiente, una música muy ecléctica en cuanto a clasificaciones.

¹⁶⁵ Álvaro Menanteau realizó una tesis de magíster sobre la historia del jazz en Chile; desde sus inicios hasta el 2002. Menanteau, A. Op. Cit.

Pero lo que me sorprende es que tanto Cerdá como Greene en ningún momento aprueban o desaprueban; y ambos pertenecen a bandas denominadas como “modernas”.

Ahora bien, Cerdá trabaja en una Big Band con arreglos estereotipados, pero hace poco tiempo sacó a la venta un C.D. denominado “Suite Latinoamericana para Big Band” (sello independiente, 2001), compuesta por él. Entonces, si se compone una obra con “aires” latinoamericanos para una Big Band y se trabaja de acuerdo con el concepto y significado de una agrupación con estas características, es decir, utilizando, por ejemplo, elementos teóricos como las secciones de vientos incorporadas en el transcurso de un solo de algún instrumentista o como en la pieza nº 2, denominada “Vals”, donde el aire de la pieza es “swing feel”, característica clave del groove de una pieza de jazz en __, y trabajada intencionalmente por el compositor, ¿por qué no incorpora a este movimiento el “feel” característico de un vals latinoamericano? Según Cerdá, la respuesta fue simple: “es una suite con las características del formato Big Band”.

Una obra para una agrupación que tradicionalmente trabaja con fórmulas estereotipadas de acuerdo a su formato, parece natural que aunque se componga en estilo latinoamericano –o cualquier género, supongamos de Sumatra- lo que gobierna, entonces, es la característica esencial de la banda. Por tanto, ¿de qué hablamos, de estereotipo de espíritu o de forma? Porque los límites de dicho Vals, entre ser una forma canción con características de un vals latinoamericano e incorporarse a la dimensión de esta banda, quedan establecidos al insertar el formato.

En consecuencia, y tal como ocurría en las composiciones para cuarteto de cuerdas de Beethoven, por ejemplo –y como un ejemplo de este formato, donde el primer movimiento era una forma sonata-, decir cuarteto de cuerdas era hablar de que la forma sonata estaba implícita en él. Pero si se compone un Vals latinoamericano para Big Band, la composición estará inspirada en una danza de la cultura latinoamericana incorporada al formato de Big Band; y lo que hace Cerda con su trabajo es componer un Vals en estilo adecuando lo mejor posible para que suene en la banda, pero con las características esenciales del formato de Big Band.¹⁶⁶ En síntesis, Santiago cerda quiere que su Vals suene jazzístico y en una Big Band. ¿Es fusión o ensamblaje entre composición y formato?

Y con respecto a la opinión de Greene, creo que lo que él denomina como “Fusión Criolla”, es decir, mezclar estilos musicales extranjeros que se han establecido y petrificado en Latinoamérica, su término “Fusión” posee características más cercanas con el folklore de Latinoamérica que con la generalidad de una mezcla desprejuiciada. Y si agrega el término Criolla, nos encontramos con que este concepto guarda relación con los estilos musicales incorporados en épocas de la Colonia (antes de la Independencia de los países latinoamericanos). Por lo tanto, si La Marraqueta denomina Fusión Criolla a su estilo, ¿hasta qué punto podemos comprender que la creatividad es lo importante en términos desprejuiciados, sin etiquetas? Porque hablar y actuar bajo este término implica ya un estereotipo. Y si agregamos que la banda trabaja con el “espíritu del jazz”, como menciona Greene, ¿es el jazz, entonces, la única

¹⁶⁶ Para mayor información, escúchese: Smith, Jimmy, *basin'*. *The Unpredictable Jimmy Smith* Verve, 314 539 061-2, 1997 (grabación original, 1962). El organista Jimmy Smith es acompañado por la Big Band de Oliver Nelson, y se puede apreciar lo que afirma de este formato en cuanto a apariciones de secciones en la pieza nº 4, “Step Right Up”, de Nelson.

instancia creativa que realiza La Marraqueta, en términos “desestereotipados”?

d) Citas Textuales

Lindl, Molina y Santa Cruz piensan que se pueden utilizar las citas textuales si son espontáneas. Sorprende, no obstante, que Santa Cruz, siendo de una banda de jazz tradicional, piense que es “pobreza de inventiva”, puesto que su tendencia musical se inserta en un estereotipo definido y clasificado. Tal vez, él se refiere a que dentro de su estilo es interesante crear nuevas melodías, pero, en mi opinión, siempre estará dentro de él, instrumental y musicalmente.

En cuanto a los entrevistados pertenecientes a bandas tradicionales, han sido claros y concisos: ellos trabajan con estereotipos definidos, y por tanto las citas textuales en su estilo, generalmente, existirán. No obstante, se ha podido observar que el 70% de los entrevistados de bandas modernas y tradicionales prefiere la creatividad antes que citar algo conocido, aunque estén haciendo jazz cercano al estereotipo.

En mi observación, he constatado que tanto bandas tradicionales como modernas utilizan en algunos momentos las citas textuales. Por ejemplo, Cabrera (SHC) a veces cita algún motivo de alguna canción popular chilena de los años 40 para dar mayor relevancia a su solo. Lindl (AP) cita algunas marchas militares en el transcurso de sus solos. En el caso de Lindl (conociéndolo como músico, pues en este tiempo tocamos juntos en un trío: Carlos Silva Trío) utiliza estas citas para dar un cierto humor a la música. Es relevante, puesto que tanto el batería como yo, en determinados momentos, buscamos ideas en nuestros solos que podrían conducir a la “pérdida” de la forma; y cuando eso ocurre, Lindl vuelve a

aterrizarla con estas citas. Me parece adecuado que estas llamadas sean en momentos en que la música pareciera estar separándose del auditor, y que Lidnl las utilice con efectividad y eficacia.

**e) Composición Instantánea: Espontánea y/o Predeterminada.
Quiénes**

Como expliqué en el capítulo dedicado a Smith, la Composición Instantánea es aquella improvisación que se realiza mediante dos alternativas –y además no excluyendo una de la otra: (1) Espontánea sería aquella de carácter emocional. Es decir, toda improvisación que se efectúe sin la contingencia de la pre-reflexión antes de su ejecución. Por ejemplo, que un solista responda a una propuesta enviada por alguno de los músicos; o en el caso que se pierda en una forma blues se conecte rápidamente mediante alguna frase no pensada, sino de su background histórico musical. (2) Predeterminada. Es aquella que se realiza luego de una reflexión sobre ideas pertinentes para la improvisación. Además, se puede dividir en ideas re-creadas¹⁶⁷ y creadas.

En RJB y CHBS prevalece la composición instantánea. Santa Cruz (RJB) piensa que si su estilo es “Jazz Concertado”, todo debe estar pre-determinado. Somoza (CHBS) prevalece la máxima precisión con el estilo que desarrolla su agrupación (New Orleans, años 20-30, siglo XX), en cuanto a melodías y solos.

En las demás bandas, prevalecen ambas composiciones.

**f) ¿Qué tipo de Mecanismos Musicales para Llamar la Atención
de la Audiencia Utiliza cada Intérprete en su Solo?**

SA (NX) utiliza, a veces, frases de la tradición bebop, especialmente de Charlie Parker. Lindl y Cabrera utilizan las frases mencionadas en el ítem anterior. Y V (NX) utiliza frases extremadamente rápidas, provocando una gran expectación en el oyente; y por consiguiente, aplausos y gritos con expresiones de aprobación, tales como: ¡Bravo!

Finalmente, los otros músicos no utilizan estos mecanismos.

g) ¿Qué tipo de Mecanismos Extra-Musicales para Llamar la Atención de la Audiencia Utiliza cada Intérprete en su Solo?

Esta sección la considero como una de las más interesantes e indicativas en cuanto al descubrimiento de ciertos comportamientos culturales de los jazzistas de Santiago insertados en la institución denominada como Jazz. Y como los músicos quieren aprender los códigos del jazz afro-estadounidense, he podido constatar que aquellos códigos son, en su mayoría, los musicales. Por ejemplo, no es normal ver en Santiago a jazzistas chilenos hablando en inglés. Expongo este ejemplo, aunque parezca pobre, porque muchos de ellos no dominan este lenguaje, pero sí conocen, saben cómo se pronuncian y comprenden palabras claves dentro del código jazzístico, como “groove”, “jam session”, “swing”, “walking bass”, “head”, entre otras. A mi parecer, dichos términos han sido transmitidos oralmente de generación en generación y con el significado inmediato en la práctica. Y a modo de ejemplo, cuando han venido a Santiago algunos personajes emblemáticos del jazz a realizar conciertos y clínicas, los músicos chilenos han tenido que recurrir a traductores especializados para entender lo que quiere decir dicho

¹⁶⁷ Véase capítulo dedicado a Gregory Smith.

jazzista. Pero cuando el músico-profesor interpreta y recurre estereotipos no verbales de los códigos del jazz, todo el mundo entiende; todos reaccionan si dice “swing” o “walking bass”, pero no comprenden las fluctuaciones verbales del músico.

Creo que lo que se conoce como códigos del jazz afro-estadounidense es una parte y muy específica: la música y sus términos adyacentes, pero siempre la música. Y qué es lo que le importa al jazzista: hacer jazz y no hablar cómo se habló o habla el jazz, aunque sí saber sobre ella como historia o elemento colindante.¹⁶⁸

¿Qué ocurre, entonces, cuando utilizan expresiones no verbales, o sea, gestos parecidos a los jazzistas afro-estadounidenses, o al jazz de todas partes? ¿Están conscientes los músicos de que posiblemente sea un estereotipo? O, por otra parte, ¿están incorporados dentro de los códigos musicales? Y si eso es un estereotipo, ¿cuál es el límite entre la gestualidad propia de un código y la de una cultura jazzística como la de Santiago?

g.1) Gestualidad

En el transcurso de mi investigación conversé con los representantes y/o líderes de las agrupaciones sobre el fenómeno de la gestualidad, o más bien, sobre qué gestos ellos consideraban usuales en los códigos del jazz cuando estaban en una performance. La gran mayoría, tal vez el 90%, no consideraron pertinente esta pregunta, lo que me llevó a pensar que

¹⁶⁸ Véase, aunque esté en español, Jones, LeRoi, *Blues People. Música Negra en la América Blanca*, Barcelona: Lumen, 1969.

este mecanismo extra-musical podía constatarlo a través del cuadro de observación que confeccioné, y con la pregunta: “*¿Qué tipo de mecanismos extra-musicales para llamar la atención de la audiencia utiliza cada intérprete en su solo? Gestualidad*”. De esta manera, y a través de mi visión de intérprete-analista, podía sistematizar aquellas señas usuales en el circuito de las performances de jazz de Santiago. ¿Pero cuál es el propósito de constatarlas? Que con la descripción de los gestos puedo comprender situaciones que van más allá de los códigos musicales del jazz, por ejemplo, si un músico necesita reexponer y no decirlo con palabras, utilice alguna señal para hacerse entender por sus músicos y conseguir que ellos interpreten lo que quiere.

De este modo, me parece pertinente abrir un pequeño capítulo sobre el concepto de Gestualidad y comprender cuáles serían estos elementos que los músicos chilenos de jazz utilizan en sus performances.

g.2) Aproximaciones al Concepto de Gestualidad y su Aplicación en el Jazz de Santiago de Chile

La razón de este título radica en que mi experiencia en este terreno la considero como una etapa experimental en cuanto a investigación, pero no dentro de los cánones de lo musical sino más bien en lo antropológico. Por tanto, he tomado la decisión de aproximar mi trabajo entre dos visiones: (1) Una visión anclada en mi profesión de músico de jazz e investigador; y (2) fundamentarla a través de las de algunos investigadores que, aunque no aborden el terreno del jazz y sus performances, tratan el fenómeno de la Gestualidad en amplias

dimensiones y contextos. Ellos son: Lluis Payrató¹⁶⁹, y David Givens¹⁷⁰; y como referencia histórica, por tratarse de un diccionario muy completo, Betty y Franz Bäuml.¹⁷¹

La gestualidad en el jazz, desde mi perspectiva como intérprete y auditor experimentado, la observo como una conducta bastante recurrente en las bandas de Santiago. Por citar dos ejemplos: (1) cuando el líder o cualquiera de los integrantes de Nexus necesita indicar que la pieza debe volver a reexpresarse después de los solos, uno de ellos (saxofón alto o vibráfono) lleva la palma de su mano a la frente o gira hacia sus músicos y mira hacia arriba; y (2) si Ramírez (NX) quiere concluir la pieza –sobre todo en la *cadenza* de una canción en tempo lento o balada-, en el momento en que queda solo, mueve su instrumento desde abajo hacia arriba, con una sensación virtual de querer “cortar” algo en el espacio.

En suma, existen varios gestos no verbales o que prescinden del lenguaje verbal al momento de estar ejecutándose, aunque algunos lleguen a generar cierta incertidumbre con respecto a su significado. A mi parecer, la manera óptima para conocerlos y comprenderlos en su gran mayoría es a través de la experiencia en el terreno, o sea, haciendo jazz; sin embargo, no descarto la observación y la entrevista como un recurso adicional a la pesquisa. En absoluto. Estas herramientas me han ayudado a descifrar aspectos que no tenía considerados en mi experiencia jazzística,

¹⁶⁹ Payrató, Lluis, “Emblema: Quan el gest ho és tot”, *Revista d'etnologia de Catalunya*, 4, 1994, pp. 20-31

¹⁷⁰ Givens,David, *The Nonverbal Dictionary of Gestures, Signs & Body Language Cues*, <http://members.aol.com/nonverbal2/nvcom.htm>, [Stand: 22 de mayo de 2001]

¹⁷¹ Bäuml, Betty J. and Franz H. Bäuml, *A Dictionary of Worldwide Gestures* 2nd ed. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1997. También, sería interesante revisar el ultimo número de la Revista: *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 14, 2001. Este número está enteramente dedicado al fenómeno del Gesto Musical.

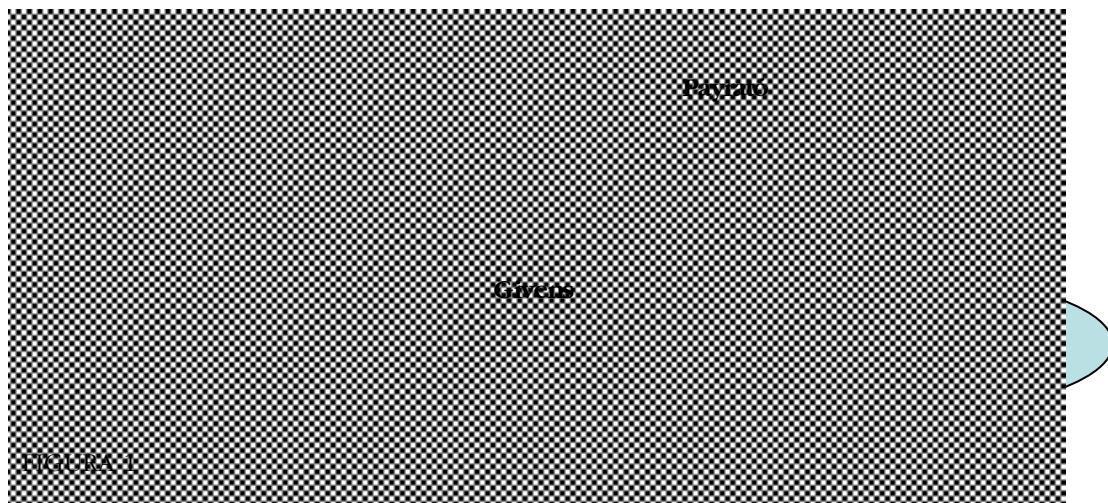
como el no haber participado con algunas bandas como Retaguardia Jazz Band. En ella, la mayoría de sus integrantes llevan más de diez años y sus comportamientos gestuales se sintetizan en su vestimenta: el traje, un elemento que resume su estilo, su organización musical de “Jazz Concertado” y donde todo está predeterminado. O, por otra parte, La Marraqueta, cuya performance gira en torno a la fraternidad, es decir, más allá de la reunión musical. Sus integrantes, desde que suben al escenario hasta que se van, siempre están con sus caras sonrientes. Como si todo fuese simple.

Pero aunque haya entrevistado y observado a las diferentes bandas de jazz de Santiago mantengo mi posición de que la experiencia en terreno es la más enriquecedora. Cristián Cuturrufo, trompetista, me dijo una vez: “El que toca, toca”. Lo que logré comprender de su afirmación es que para él, el músico de jazz debe conocer y saber los códigos. Y cuando alguien quiere hacer jazz no sólo debe estar al tanto del lenguaje, en cuanto a improvisación, sino a la forma establecida de comunicarse en el escenario, es decir, todo lo que implica el aporte gestual de una performance. ¿Cuál es este aporte? Según mis investigaciones, son todas las señas no verbales que inicialmente fueron establecidas mediante la palabra hablada, y que en este tiempo han adquirido un significado autónomo –sin necesidad de la palabra-, y que al hacerse partes de una colectividad pasan a la categoría de Emblemas: un nombre que se le da a un tipo de gestos que son reconocidos con mucha facilidad por las personas involucradas en un determinado contexto cultural; además, son intencionales y pueden reemplazar a la expresión verbal.¹⁷²

¹⁷² Cfr., Payrató, Lluís, Op. Cit., p. 20

Para comenzar expondré el siguiente gráfico.

Gestualidad



En el jazz de Santiago, los músicos han aprendido una serie de gestos que les permiten trabajar dentro de la institución jazzística. Estas señas no verbales han sido aprendidas principalmente en la escuela informal, es decir, oralmente. No se han escrito en ningún tratado chileno sobre jazz, sino que nuestros maestros nos las han enseñado mediante sus

performances, y de las cuales nosotros las hemos incorporado como un recurso imprescindible en nuestras presentaciones. Pero, ¿por qué estos símbolos son importantes? Porque la música que se realiza en el escenario no está compuesta sólo de notas, valores, armonía, etc.; también está combinada de mensajes no verbales que hacen unir la música y el trabajo grupal. En verdad, la intercomunicación grupal necesita de los gestos. Por ejemplo, pensando en una jam session, si un pianista A no conoce al batería B de la agrupación con la que está haciendo jazz y quiere reforzar una intención dinámica y B no está viendo sus manos pero sí su cuerpo, ocurre lo siguiente: (1) A mira con ojos muy abiertos a B; (2) se encoge de hombros y los baja abruptamente hacia el teclado; (3) frunce el ceño; y (4) aprieta los labios. Con este gesto, B comprende que A está pidiéndo que lo acompañe en las acentuaciones que está expresando. Esta señal, que podríamos denominar como: “*Refuerzo dinámico en el pianista*”¹⁷³, es parte del jazz, –y de otras músicas, no me cabe la menor duda. Correspondería, por tanto, a un Emblema, que alguna vez alguien lo aprendió probablemente de otras músicas y músicos, combinados con el jazz o solamente del jazz y lo incorporó al lenguaje del jazz y del jazz chileno de Santiago; y por consiguiente son parte de esta colectividad.

Cuando se ha aprendido un gesto y convertido en emblema para el lenguaje del jazz de Santiago, la institución jazzística le da el mismo significado que tiene para otras instituciones jazzísticas de otras culturas occidentales. Por ejemplo: si un pianista de jazz estadounidense viaja a Santiago y quiere hacer jazz con los músicos locales, él no conversará sobre el uso o no de cierto tipo de gestos en el escenario. El pianista querrá hacer jazz y sabe que los músicos que están con él saben este

¹⁷³ El Refuerzo dinámico en el pianista se puede aplicar a la guitarra, a la batería, al saxofón, etc., únicamente cambiando el sustantivo.

lenguaje. Entonces, desde que comienza la sesión hasta que los músicos bajan del escenario, ambas nacionalidades estarán compartiendo un lenguaje común. Ahora, lo que sí podrían percibir entre ellos es que en algunos momentos ciertos gestos serán variaciones de los conocidos, por la sencilla razón de pertenecer a culturas distintas.

Por lo tanto, y como se ha mencionado que los Emblemas son parte de dicha institución, heredados –en gran medida- de la tradición del jazz afro-estadounidense, planteo dos interrogantes.

- a) ¿Por qué se adoptan en Santiago, además del lenguaje musical, los gestos del jazz, convertidos en Emblemas?
- b) ¿Cuál es el límite entre un Emblema institucional del jazz como globalidad y uno creado por y para nuestra institución?

Desde mi perspectiva considero que se debe empezar por el conocimiento y comprensión prácticos de los Emblemas tanto en Estados Unidos como en Santiago. Así, el investigador de jazz tendría en sus manos dos visiones que cotejaría al momento de clasificar; por una parte, aquellos Emblemas representativos de una colectividad ajena a la nuestra –en cuanto a costumbres sociales- y, por otra, aquellos Emblemas comunes en nuestra institución jazzística. Por lo tanto, los pasos a seguir serían los siguientes:

- 1.** Observar los Emblemas existentes desde que los músicos ingresan al escenario hasta que culminan su performance.

- 2.** Focalizar la observación en tres secciones: Exposición, Solos y Reexposición.
- 3.** Determinar y clasificar en cada sección aquellos Emblemas usuales que utiliza cada banda como organismo separado del espectador.
- 4.** Determinar y clasificar en cada sección aquellos Emblemas que provoquen atención por parte del espectador.

De acuerdo a estos cuatro puntos, y como se ha constatado que mi tesis aborda la performance desde un punto de vista global (música y gestos), la gestualidad en una banda, transformada en Emblema es un aspecto que considero muy ligado a la atención del oyente.

Cuando los músicos ingresan al escenario lo único que hacen antes de sus realizaciones es la constatación de la afinación de sus instrumentos y luego contar los tiempos para comenzar la primera pieza. Todos los gestos y Emblemas que suceden en el transcurso de sus performances, en su mayoría, son vistos por el espectador (de jazz). Pero cuando me refiero al punto (3), lo hago en referencia a ciertos gestos que en algunas oportunidades no son percibidos por la audiencia:

Por ejemplo, la señalización que hace algún músico –trompeta, guitarra o saxofón- con la mano abierta, mostrando cuatro dedos a sus músicos y con el brazo en la espalda. El nombre podría ser “diálogos” (más adelante le he asignado un nombre más concreto). Su significado quiere decir que los músicos harán cuatro compases de diálogos entre

batería y algunos solistas.¹⁷⁴ Por esta razón, cuando hable de este Emblema y otros los indicaré únicamente si se realizan llamando la atención del oyente, puesto que son mínimos con relación a los del punto (4).

Con respecto al punto (4), debo aclarar que el auditor común de jazz no va a determinar si un solista está trabajando dentro de los cánones del jazz. El auditor común de jazz va a ver un espectáculo que involucre al músico en su totalidad, y sobre todo en su presencia física con la música que está haciendo. El auditor de jazz espera que la banda interactúe y disfrute con su música; y una de sus maneras de entender estos comportamientos es a través de la gestualidad que los músicos impregnen en su performance. De ese modo, tales conductas –unas más llamativas que otras- provocarían en el auditor común una especie de atención y participación meta-musical, y por ende, socialmente familiar con la banda.

g.3) Emblemas Utilizados por las Agrupaciones durante sus Performances y que Llamen la Atención del Oyente: Exposición, Solos y Reexposición

Antes de entrar en este terreno, debo advertir que esta catalogación ha tenido dos formas de acercamiento a su significado y posterior denominación. En primer lugar, el significado que les he asignado es una síntesis entre lo que opinan algunos oyentes no-músicos, oyentes experimentados y los propios músicos -incluyéndome. De esa manera,

¹⁷⁴ Si hacen un blues de 12 compases, sería lo siguiente: batería-solistas-batería, y se vuelve a hacer el ciclo, hasta reexponer.

obtuve una visión más general de lo que mira, piensa e interpreta cada auditor, que en conjunto hace la performance de jazz. Y en segundo lugar, el nombre del Emblema lo he asignado personalmente.

A) Exposición

I. Emblema	CONTAR		
Acción	Expresiones Faciales		Si es B, mira con atención a los músicos, abriendo los ojos, y contando con voz hablada. Si es CB, mira de izquierda a derecha (a B y P), y cuenta del mismo modo que B. Si es P, mira hacia CB y P, con atención y cuenta como B y CB. Si es G gira su cabeza y mira parcialmente a los músicos, y cuenta. Y si es algún instrumento de viento, colocan su instrumento en sus labios y mueven la cabeza de arriba hacia abajo, salvo Tbn, que por tratarse de un instrumento de mucho peso, prefiere contar como B, P, CB y G, mirando hacia algún punto del techo.
	Movimientos del Cuerpo		B, golpea sus baquetas con un pulso regular, hacia el escenario. P, CB, G y los instrumentos de viento golpean el piso con el pie, manteniendo el talón en el piso.
Significado	Es la cuenta de rigor para que los músicos recuerden el pulso de la pieza.		
Bandas que lo utilizan	Todas.		

II. Emblema	PRIMER SOLO, ¿SORTEADO? ¹⁷⁵	
Acción	Expresiones Faciales	El que hace la melodía, culmina girando su cabeza hacia algún músico, fijando su mirada en él. (Si es G, CB o vientos).
	Movimientos del Cuerpo	El cuerpo gira y el brazo apunta en dirección a algún músico, con el dedo índice de su mano. (Sólo G y vientos).
Significado	Es el primer solista para improvisar.	
Bandas que lo utilizan	AP, EG, LM, NX, PMLT y SS.	

B) Solos

I. Emblema	TIMBREAR	
Acción	Expresiones Faciales	Ojos cerrados o mirando el instrumento.
	Movimientos del Cuerpo	En los solistas que actúan de pie, el cuerpo se torna rígido. En los solistas que actúan sentados, el cuerpo se contrae. Ambos, mueven los dedos muy rápido.
Significado	El músico es “demasiado” ágil con sus dedos.	
Bandas que lo utilizan	AP, EG, LM, LABB, NX y PMLT.	

¹⁷⁵ Los Andes Big Band comienza sus improvisaciones dirigidas por su director.

--	--

II. Emblema	REFUERZO DINÁMICO	
Acción	Expresiones Faciales	Ojos abiertos hacia uno de los instrumentistas.
	Movimientos del Cuerpo	Si es pianista, levanta los hombros y los baja abruptamente. Si es guitarrista o instrumentista de viento, levanta los hombros y los brazos (instrumento incluido) y los baja abruptamente.
Significado	El músico quiere reforzar alguna dinámica importante en su solo.	
Bandas que lo utilizan	AP, EG, LM, NX, PMLT, SHC y SS.	

III. Emblema	MOMENTO CULMINANTE	
Acción	Expresiones Faciales	Ojos cerrados. También pueden estar abiertos, mirando un punto en el espacio.
	Movimientos del Cuerpo	Tanto en los solistas que actúan de pie como los que están sentados, algunos se mueven en vaivén y otros se mantienen “inactivos”.
Significado	La banda, grupal o individualmente, ingresan al terreno de la máxima tensión en su música.	
Bandas que lo utilizan	Todas.	

IV. Emblema	CHEICIN	
Acción	Expresiones Faciales	Ojos cerrados. También pueden estar abiertos, mirando un punto en el espacio.
	Movimientos del Cuerpo	La mano muestra, hacia delante o arriba, cuatro o dos dedos. A veces son las dos manos que en un momento muestran ocho dedos.
Significado	La banda comienza a hacer diálogos entre los solistas y la batería, entre batería y contrabajo y/o entre los solistas; esta última, exceptuando al batería.	
Bandas que lo utilizan	Todas.	

V. Emblema	¡BUEN SOLO!	
Acción	Expresiones Faciales	Mirar hacia el músico y luego, al público.
	Movimientos del Cuerpo	Estirar el brazo con la mano abierta dirigida hacia el músico y aplaudir hacia él, en primer lugar, y, segundo, hacia el público.
Significado	Destacar públicamente el solo que ha hecho un músico.	
Bandas que lo utilizan	CHBS, LABB, LM, NX, PMLT, SHC y SS.	

VI. Emblema	PIANISSIMO	
Acción	Expresiones Faciales	Ojos cerrados o entre abiertos. Boca cerrada.
	Movimientos del Cuerpo	El cuerpo se contrae un poco.
Significado	El músico destaca un pianissimo.	
Bandas que lo utilizan	AP, EG, LM, NX, PMLT, RJB, SHC y SS. RJB, lo refuerza con la banda. Los músicos se inclinan hacia delante, imitando al solista.	

VII. Emblema	IR AL HEAD	
Acción	Expresiones Faciales	Mirar hacia arriba.
	Movimientos del Cuerpo	Tocarse la cabeza con la mano.
Significado	La banda debe reexponer la pieza.	
Bandas que lo utilizan	Todas.	

--	--

VIII. Emblema	BRAZO ROTATORIO	
Acción	Expresiones Faciales	La mirada se dirige hacia alguno de los músicos o se mueve la cabeza para mirar algún punto en el espacio.
	Movimientos del Cuerpo	El brazo gira en círculo, con el cuerpo un poco agachado.
Significado	Uno de los músicos indica a otro o a la banda que siga improvisando.	
Bandas que lo utilizan	Todas.	

C) Reexposición

I. Emblema	BRAZO ROTATORIO II	
Acción	Expresiones Faciales	La mirada se dirige hacia alguno de los músicos o se mueve la cabeza para mirar algún punto en el espacio.
	Movimientos del Cuerpo	El brazo gira en círculo, con el cuerpo un poco agachado.
Significado	Uno de los músicos indica a otro o a la banda que vuelva a reexponer o que desarrolle los últimos 8 ó 4 compases, con el fin de generar un final. ¹⁷⁶	
Bandas que lo utilizan	La única que no lo utiliza es RJB.	

¹⁷⁶ La repetición de los últimos 8 ó 4 compases, y su desarrollo, se denomina “Turnarounds”. En el jazz, es un recurso bastante frecuente cuando los músicos quieren generar mayor tensión en el final de la pieza.

II. Emblema	CORTE FINAL
Acción	<p>Expresiones Faciales</p> <p>Si son vientos, ojos cerrados y sin sacar el instrumento de los labios. Si es G, ojos cerrados.</p>
	<p>Movimientos del Cuerpo</p> <p>Llevan sus brazos hacia arriba, los mantienen por un determinado tiempo y luego los bajan abruptamente.</p>
Significado	El solista quiere concluir la pieza, y da esa señal para que la banda culmine con el “corte” que hace al bajar los brazos e instrumento, abruptamente.
Bandas que lo utilizan	AP, EG, LM, NX, PMLT, SHC y SS.

Lo que se puede observar en estos cuadros es que en la sección (B) Solos, se realizan la mayor cantidad de Emblemas que llaman la atención del oyente. No obstante, los Emblemas IV (CHEICIN), VI (PIANISSIMO) y VII (IR AL HEAD), han sido ejecutados en algunas performances sin que el espectador los perciba.

- 1) El IV Emblema ha sido utilizado de esta manera por todas las bandas.

- 2) El VI Emblema, por CHBS y LABB. En CHBS el Emblema es usualmente ejecutado por Renato Muñoz (Saxofón tenor). En LABB, es el director quien se agacha un poco para referirse al pianissimo;

y por tanto, el músico que está improvisando tiende a hacer el Emblema por imitación.

- 3) El VII Emblema es ejecutado sin llamar la atención por AP, LM, NX y PMLT. El único gesto que hacen es mirar hacia arriba sin levantar la cabeza.

En el “head” no se perciben tantos Emblemas, puesto que lo que importa a los músicos es hacer correctamente la melodía de la pieza. Y los Emblemas que se utilizan en la Reexposición son los que aparecen en las tablas. El músico busca encontrar un final adecuado para su pieza; un final que provoque el aplauso en el oyente.

h) Conexión y Desconexión Musical

En este ítem se hace presente la necesidad de no desconectarse musicalmente. Ramírez, Molina, Greene y Roa, se refieren a la desconexión musical más que a la conexión.

“Yo creo que hay desconexión musical cuando uno quiere ir por alguna parte y no lo siguen. Yo creo que es falta de oficio”, sentencia Ramírez (NX). Los otros músicos argumentan un poco más esta afirmación:

Yo creo que los músicos de jazz tienen que tener sensibilidad para que la música suene a un mismo volumen, un mismo balance, que sea entendible. Tienes tres instrumentos tocando: una sección rítmica es una melodía. No estás tocando patterns. Esos tres instrumentos están tocando una melodía, y se tienen que comunicar para que entienda la gente qué parte de la melodía es... Yo creo que en base a eso uno va al escenario a interpretar; vas a motivarte con lo que te dan los otros músicos. (Molina)

Cuando un solista no te lleva, es decir, si no construye desde un lugar que comience y te lleve a un clímax, para luego bajar y saber entregar su solo, veo desconexión musical...También hemos vivido desconexiones por la desconcentración...hay que estar al 100% concentrado (Greene)

A veces se te olvida un pedazo de la melodía....Nosotros, en la parte rítmica, llevamos muchos años juntos: el piano, la batería, el bajo y yo, y si pasa alguna desconexión la arreglamos inmediatamente y el público no se da cuenta. (Roa)

Lo que se puede desprender de estas cuatro opiniones es que el trabajo en equipo es una condición indispensable en el jazz. Cuando los músicos improvisan no están trabajando como individualidades, sino dentro de las propuestas que se hacen tanto de los solistas a la banda como a la inversa. Por tanto, las desconexiones son mínimas.

No obstante, Santa Cruz está en desacuerdo con las desconexiones:

Siempre y desde el comienzo hemos tenido conexión musical, porque este jazz que hacemos es un jazz combatiente, de una mística...no hay espacio para que alguien se escape con su yo.

Las respuestas de los músicos reflejan una clara preferencia por el argumento teórico del jazz o el estereotipo, más que por la interrelación allende los códigos. Sin embargo, he podido constatar que más allá del estereotipo institucional, algunas bandas modernas pueden conectarse con otras ideas de otros estilos, siempre y cuando aquello tenga relación con la música que se está haciendo; es decir, que si AP, por ejemplo, trabaja con estereotipos del jazz, con los de la música popular chilena de los años 40 y ambos dentro de sus composiciones, no es paradójico conectarse con

cualquiera de ellos. Pero en NX, las conexiones son con melodías de la tradición bebop, y realizadas por Ramírez.¹⁷⁷

h.1) Cuando los músicos están conectados musicalmente, ¿qué tipo de ideas envía el solista a la banda y cómo son respondidas, y viceversa?

Con respecto al tipo de ideas, me refiero a que si ellas son afines al concepto que trabaja la banda. Por ejemplo, si Emilio García quiere conectar con sus músicos no envía ideas de música tradicional del jazz o de otro estilo del jazz o del folklore chileno o música indígena, sino frases que tienen relación con el discurso melódico que está proponiendo en su solo: jazz rock. O, por otro lado, si Patricio Ramírez quiere conectar con sus músicos envía ideas de la tradición bebop.

En este contexto he observado que CHBS, LABB, RJB y SS están dentro de un estilo y sin propuestas para conectar, puesto que trabajan sobre un formato.

En cuanto a los otros, considero lo siguiente:

- 1) **AP:** El solista (G) envía ideas dentro del formato de su estilo; B responde rítmicamente y Cb y T mantienen el groove.
- 2) **EG:** El solista (G) envía ideas dentro del formato de su estilo. BE responde con una continuación de la frase enviada por el solista y B

¹⁷⁷ Este ítem guarda relación con el ítem (d) Citas Textuales.

responde rítmicamente. A veces, BE propone una nueva idea que es asimilada por G para continuar su solo.

- 3) **LM**: El solista (G) envía ideas dentro del formato de su estilo. G y BE mantienen el groove, y B responde rítmicamente, proponiendo nuevas ideas rítmicas que son asimiladas por T o P para continuar con su solo.
- 4) **NX**: El solista envía ideas dentro del formato de su estilo. V responde con alguna frase. En general, son pocas las instancias en este punto. Todos siguen un formato.
- 5) **PMLT**: El solista (T) envía ideas dentro del formato de su estilo. P responde con una continuación de la frase enviada por T, proponiendo, a veces, nuevas ideas que son asimiladas por el solista para continuar su solo. B responde rítmicamente y Cb mantiene el groove. Algunas veces, B y P conectan simultáneamente en la respuesta al solista, generando instancias climáticas.
- 6) **SHC**: El solista (G solista) envía ideas dentro del formato de su estilo y de otros, tales como canciones de los años 40. B responde rítmicamente con una continuación de la frase enviada por G solista, y a veces propone ideas en una suerte de juego rítmico.

Cuando los solistas de AP y NX envían sus ideas a las respectivas bandas, ellas son respondidas sin generar una nueva idea por parte de los otros integrantes. En los otros grupos, tales motivos y/o frases enviadas

por el solista son además convertidos en nuevos gestos musicales desde los otros músicos hacia el solista y la banda.

La conexión con ideas afines al concepto de la banda es muy usual, pero a veces han existido otras ideas, de otros estilos, que generan cierto humor en las performances. Por ejemplo, que un músico envíe una frase melódica o rítmica de una canción muy conocida a la banda. Esta situación provoca en los músicos dos comportamientos: (1) risa y aprobación, pero sin continuidad con la idea; y (2) risa y aprobación, y continuidad de la frase. La segunda opción es más recurrente.

En un concierto en el Restaurant “El Perseguidor”, en Santiago (diciembre de 2001), Cuturrufo (PMLT) estaba haciendo el solo de una pieza denominada “La Caminá de Chopán”¹⁷⁸. Ésta es una balada original de la agrupación; con forma de blues, un groove parecido a una Habanera y una melodía y armonías que recuerdan a músicas de películas de los años 70 (Estados Unidos). Pues, cuando Cuturrufo estaba llegando al final de su solo, comencé a agilizar la velocidad de mi acompañamiento, llegando a un tipo de groove parecido a una samba brasileña. El carácter comenzó a ser admitido por CB y B; y en los momentos del final del solo de Cuturrufo este nuevo groove ya estaba incorporado en los músicos. Cuando terminó el trompeta, mi solo comenzó con este nuevo carácter –agregando un cambio de tonalidad (al IV grado)- hasta el final y desembocando en una llamada con acordes en bloque (como una sección de vientos de una Big Band). Finalmente, la reexposición fue con el carácter y tonalidad iniciales de la pieza.

¹⁷⁸ Escúchese: Molina, Pancho, *Los Titulares*, disco citado.

Este ejemplo puede ser útil si una banda quiere conectarse para cambiar algún elemento usual de una pieza. “La Caminá de Chopán” ha mantenido el carácter de Habanera en casi todos los conciertos. Pero luego de esta nueva alternativa, la pieza fue trabajada así sólo dos veces. Evidentemente, hacerlo en otras presentaciones ya no tendría gracia. Lo interesante es que la nueva idea además atrajo al público. El oyente estuvo escuchando una pieza con un carácter rítmico y de repente la banda cambió ese comportamiento. La respuesta que se tuvo del auditor, con el solo del trompeta y sumado al nuevo groove, fue el aplauso.

¿Es tan necesario el aplauso? A mi parecer, sí. El oyente va a un bar o restaurant con música en vivo a ver un espectáculo; quiere entretenese. Muchas veces el auditor va a escuchar jazz, luego de cenar. Y en el bar va a beber copas. Entonces, los músicos que están en ese momento saben que el auditor ha pagado su entrada para escuchar a la agrupación. Por consiguiente, la entrada es el dinero que reciben los músicos.

En el jazz de Santiago existen dos tipos de oyente: el que sigue a la agrupación y el que no la conoce. En el caso del primero, la banda quiere mantener a ese oyente y no estará experimentando tanto, puesto que si llega a estados de máxima búsqueda musical el auditor terminará aburrido o tal vez, confundido. Por tanto, si los músicos experimentan serán algunos cambios de groove, como el mencionado anteriormente. Este cambio de carácter no será algo desconocido para el oyente seguidor de la banda; así, cuando llegue a sus oídos lo aprobará, porque es parte de su entorno musical. O sea, por ejemplo, si una agrupación de jazz de Santiago que conecta con alguna idea de la música india, tal vez sea reconocida por algún oyente o tal vez no. Por lo demás, habría que ser

muy hábil para que una pieza con un carácter determinado sea interceptada con una representación de música india. Aunque esta idea nunca será desarrollada como la música india, puesto que no son indios los músicos que la quieren desarrollar. Lo músicos de Santiago la conectarán de acuerdo a sus vivencias musicales y lo que ha llegado de este tipo de música.

El oyente que no conoce a la agrupación irá al espectáculo por dos razones: porque le dijeron que hacía jazz un determinado grupo conocido y porque en Santiago, en estos tiempos, el jazz está de moda. El primero querrá observar y escuchar lo que para él es jazz, de acuerdo a lo que ha visto en otros lados y la información de los medios de comunicación. El segundo, irá porque está bien visto en su círculo de amigos: “amantes de jazz.”¹⁷⁹ Por su parte, la agrupación intentará desarrollar una música de la siguiente manera: (1) honesta con su idea; (2) enfocada a su público; y (3) intentando captar al público nuevo. A estas tres maneras sintetizadas que tienen algunas bandas para desarrollar sus performances, he observado, además, que colocan su (s) disco (s) a la entrada del bar.

Por tanto, y conocido este proceso de oyente y músicos, es muy importante que los solistas de bandas conecten con ideas acordes a la música que están desarrollando. Así, esta manera les otorgará más que una unidad en sus piezas; les dará un vínculo con el oyente; un auditor atento desde el principio hasta el fin de la performance. Porque si quiero que el oyente esté pendiente del concierto en un bar, mis estrategias de captación deben estar conectadas entre lo que –supuestamente creo por experiencia- trae el oyente en su background y lo que puedo presentarle;

¹⁷⁹ En la página www.purojazz.com existe una sección donde aficionados al jazz comentan discos y presentaciones de bandas nacionales y extranjeras.

que aunque mi música sea compleja, debe entregarse de manera simple. O como dijo alguna vez mi maestro de composición: sin que los árboles tapen la visión del bosque.

¿Qué traen en sus historias musicales el oyente de jazz y el que no lo conoce? El auditor de jazz, conoce los estilos y tiene ciertas preferencias, como jazz tradicional o moderno. En cambio el auditor común, que no conoce del jazz, es un problema importante a solucionar.

Es verdad que el gusto del auditor común es algo que a algunos músicos de jazz, tal vez, no les interese. Pero sí al investigador. El analista de jazz debiera indagar en los gustos de los aficionados no familiarizados con el jazz, sobre todo en las instancias en que ese oyente asiste a estas performances. Es ahí donde se puede percibir qué aspectos del jazz son preferibles para el oyente y cuáles no. Por ejemplo, si el grupo haga referencias musicales a piezas muy conocidas por todos, como lo popular, folklórico o clásico, o a frases de algún personaje emblemático del jazz. Encontraríamos opiniones de ambos lados. Pero me inclinaría a decir que el oyente común preferiría las referencias a músicas conocidas, debido a que el jazz, evidentemente, no es masivo. ¿Y por qué no lo es? ¿De quién es la responsabilidad, del oyente o del músico?¹⁸⁰ O, ¿por qué se dice constantemente que el jazz es elitista? Finalmente, ¿por qué algunos músicos que experimentan con ideas de alta complejidad, al final de sus performances encuentran que el público no entendió su mensaje?

El papel del investigador en estos últimos aspectos es comprender, en primer lugar, por qué el jazz es elitista. Debe indagar, además, en las

¹⁸⁰ Véase: “La importancia de la Performance para la Musicología”, sección dedicada a R. Middleton en el capítulo “El concepto de ‘Performance’ y su importancia para la Musicología.”

preferencias del auditor común y el de jazz, comparándolo con los análisis a bandas que realizan experimentaciones más allá del oyente, las que, sin embargo, se molestan cuando sus performances brillan por la ausencia de oyentes.

h.2) Si la banda se desconecta, ¿quién y cómo vuelve al carácter de la pieza?

En este ítem se ha observado que los únicos grupos que se desconectan en algunos momentos son LM, NX y PMLT. En LM, el que vuelve al groove de la pieza es el bajo; en NX, los que vuelven al groove son el saxofón alto y el vibráfono; y en PMLT, vuelven al groove la batería y el piano, pero pendientes de lo que lleva el contrabajo.

Observando a las bandas, me he dado cuenta que la mayoría se conecta con el que se “equivoca”. Si es un batería, contrabajo y piano buscan el tiempo 1 de la pieza o esperan a que comience una sección y conectan al músico extraviado.

Otra forma de desconexión es cuando uno de los solistas apura el tempo de la pieza o en una instancia de puntos culminantes –haciendo cambios métricos en su solo, por ejemplo-, se atraviesa en el pulso. Ambas situaciones generan inestabilidad e inseguridad. ¿Qué hace el solista? Busca el tiempo 1 con alguien que esté seguro del pulso, como el contrabajo, o espera la sección siguiente.

En mi caso, cuando me ha tocado perderme en una pieza (en jam sessions), fijo mi atención en el contrabajo o el batería. Espero algún

cambio de sección y me inserto. Esta modalidad es la más usual en los músicos.

i) **¿Cómo termina su solo cada intérprete?**

Las bandas de jazz moderno concluyen sus solos alternando composición espontánea y pre-determinada. Las bandas de jazz tradicional lo hacen de manera pre-determinada.

En cuanto a las primeras, algunas lo hacen al final del tema y otras en cualquiera sección del mismo. Si es una forma canción (**A-A-B-A**), AP, PMLT, LM y NX (sólo Ramírez) pueden culminar en la sección B del tema o al principio de la primera sección **A**. Si es en un blues, lo hacen al principio de la sección o antes del final. Esta situación es muy interesante, puesto que los músicos no evidencian la forma de la canción. Y con respecto a EG, NX (los demás integrantes) y LABB lo hacen al final de las secciones; sea una canción o un blues.

Desde mi perspectiva, es mucho más interesante inestabilizar la forma, pero con cautela. Si se hace un blues, es importante que no se sienta la forma o las vueltas. Pero tampoco es recomendable llevar el blues a instancias de free-jazz, total. Lo que debe hacer un músico es cotejar ambas instancias y desarrollar en su estudio las posibles formas de desarrollar un solo que no sea evidente. De ese modo, cuando esté en el escenario hará jazz espontánea y predeterminadamente entre tres maneras: la melodía de la pieza, la intercomunicación y las respuestas que va generando el oyente con su atención. Por lo tanto, si la música quiere acercarse al “free”, por ejemplo, podría ser desde un ángulo controlado y

medido, es decir, el músico debiera realizar una dialéctica entre los motivos constitutivos de la pieza, lo necesario para improvisar y las instancias emocionales que genera el *interplay*. De lo contrario, ocurriría lo que actualmente está pasando con algunas bandas: sus conciertos están casi vacíos, por decir lo menos.

j) ¿Cómo responde la audiencia después de cada solo?

Con el aplauso.

Esta manera en que opera el oyente, ha sido frecuente en todas las performances que he asistido.

Históricamente, el aplauso es una forma de aprobación para los músicos solistas. Pero en algunos momentos no ha ocurrido esta conducta por parte del público. Las razones son dos:

- a) El músico hace un solo muy complejo para la capacidad auditiva frecuente del oyente, sumado a que sus improvisaciones pueden estar desconectadas de la banda, provocando inseguridades visuales en sus integrantes.

Esta circunstancia es percibida por el oyente, como por ejemplo, cuando un guitarrista actúa sentado e improvisa para sus músicos, preocupado de sus ideas y sus estereotipos. En este caso, los demás integrantes lo acompañan como si fuese una base de estudio y, por consiguiente, cuando termina su solo, el público no aplaude.

b) El músico hace un solo sin llegar en ningún momento a puntos culminantes, y tampoco apoyado por su banda. Esta situación es percibida por el oyente o, tal vez, desapercibida. Y cuando es desapercibida, el oyente comienza a conversar. ¿Aburrimiento?

k) ¿Realizan diálogos con la batería antes de recapitular?

Este punto es importante, puesto que de acuerdo a la tradición del jazz, al final de los solos los instrumentos de viento o piano o guitarra, hacen diálogos con la batería. Esta forma de operar ha sido trabajada desde RJB hasta EG, y puede escucharse, además, en los discos de la tradición del jazz¹⁸¹. Pero existe una cosa, RJB hace diálogos no sólo con la batería. A veces ha incluido a un intérprete de Washboard.¹⁸² Además, en las bandas tradicionales como la mencionada y SS, los diálogos son también con el banjo.

En muchas oportunidades he observado y participado como intérprete en estos “diálogos”. Por lo general, se hacen con la batería. Otras veces, entre los solistas y sin batería; u observado cómo los realizan contrabajo y batería. ¿Cuál es el sentido de estos diálogos? ¿Pueden no existir? Tradicionalmente, no; pero sí desde la composición y los arreglos de cada banda. PMLT realiza diálogos con la batería, muchas veces, en

¹⁸¹ Escúchese, por ejemplo, (1) la pieza “Royal Garden Blues” (M.C. Williams - S. Williams), interpretada por la agrupación de Chris Barber. Master, The Jazz, *Dixieland Classics*, Folio Collection, Mandarim Records Ltd. Ireland, JZE 063, 1997 (no se indica fecha de grabaciones originales); (2) Max Roach, en la pieza “Woody ‘n’ You”, disco citado; (3) Elvin Jones, en la pieza “What is this thing called love”, del disco de Sonny Rollins, disco citado; y (4) Jack DeJohnette en la pieza “Trigonometry”: Metheny, Pat & Coleman, Ornette, *Song X*, Geffen, GED 24096 y GEFID 24096, 1986. En este ultimo disco, los diálogos son casi en toda la pieza, es decir, no es evidente que después de un solista haga un solo la batería, sino que dentro del solo de la guitarra, por ejemplo, DeJohnette está constantemente interviniendo. Situación que “desestabiliza” la forma de la pieza.

¹⁸² El Washboard es un instrumento parecido a una tabla de lavar; se toca con dedales y su sonido es muy parecido a los pies de un bailarín de Tap.

una pieza de toda la presentación. NX, SS y SHC los realizan en casi todas las piezas. LABB, EG, RJB, CHBS y AP, en dos. LM a veces no lo hace, dejando al batería que haga un solo, solo.

En síntesis, los diálogos son algo presente en los músicos de jazz. Pero dadas las características de sus composiciones y sus performances, muchas veces no los hacen. Aunque talvez algunas bandas prefieran indagar en otras instancias menos evidentes. Pero si desean utilizar estos recursos más de una vez, serán necesitados por la música, para la música y para la performance.

7.3. Reexposición del “Head”: Características

Cuando me refiero a las características de la reexposición, tiene relación la recapitulación idéntica o similar con respecto al “head” de la Exposición.

CHBS, EG, LABB, RJB, SHC y SS realizan reexposiciones idénticas con respecto al head de la Exposición. Tal vez, lo de idéntico sea una manera de clasificar una reexposición que cumple con todas las propiedades esenciales del head: instrumento que hace el head, acompañamiento, dinámica. Pero lo que ya no es ni idéntico ni similar es el final de la pieza. Eso lo destaco como una sorpresa antes del fin.

Las otras bandas reexponen de manera similar, debido a la intensidad que vienen realizando los solistas en sus improvisaciones. Por ejemplo, en mi caso, cuando reexpongo después de un solo, busco maneras diferentes de enfrentar la pieza. La intensidad a la que he llegado

en el transcurso de mi solo y la interacción con la banda, me hace imposible recapitular idénticamente.

a) Relación con los otros integrantes

Este último punto ha sido un poco complejo, puesto que los entrevistados al momento de ser consultados sobre su relación de *interplay* en las performances, generalmente respondieron, en un principio, considerando la relación afectiva que los une con sus bandas. No obstante cuando les comenté que este ítem perseguía indagar en las relaciones musicales en el escenario, sus opiniones fueron de la siguiente manera:

- 1) Para Lindl (AP), la relación debe ser completa. O sea, escuchar a todos los músicos involucrados en la escena y para dónde se dirigen sus solos.
- 2) Para García (EG), el interés radica en que todo suene como una banda y que cada músico sea lo menos estereotipado posible.
- 3) Para Greene (LM), el interés se centra en la relación que él tiene con los solistas y la base en cuanto a la concentración y las propuestas musicales.
- 4) Para Cerdá (LABB), la relación tiene que ver entre lo que está estipulado en la partitura y los solos. El arreglo es interpretado siempre de la misma manera. En cambio los solos dependerán de cada intérprete. Por ejemplo, si un pianista está haciendo un

ostinato, el director o el jefe de fila de una de las secciones de viento lo refuerza indicando a dicha sección que responda a ese mecanismo musical con la repetición de la idea.

- 5) Para Ramírez (NX), la base debe saber acompañarlo en sus ideas y propuestas musicales. Eso le dará la confianza para que él pueda recibir con claridad las ideas de los músicos.
- 6) Para Molina (PMLT), todos son improvisadores. Pero recalca que se siente identificado con ciertas ideas del jazz tradicional, como la relación batería-contrabajo. Ellos cumplen el papel de llevar el pulso de la pieza. Y bajo esa relación los solistas improvisan.
- 7) Para Santa Cruz (RJB), la base es la que sostiene al solista. Pero recalca que las relaciones entre los músicos dependerán de los estados de ánimo de cada músico.
- 8) Para Aldunate (SHC), la intención de su banda es realizar un jazz simple, con el propósito de difundir el jazz europeo (Hot Club de Francia).
- 9) Y para Roa (SS), las relaciones son con la base. Ellas dan el pie para que los solistas improvisen con tranquilidad.

Para mí, la relación entre los músicos debiera ser profesional y siempre sonar como banda. A la base le correspondería permanecer concentrada y unida para que el solista pueda hacer sus solos de la

manera más simple. El solista podrá conectar con ideas y la banda las comprenderá rescatando algunas y convirtiéndolas en nuevas propuestas. En síntesis, si esta intercomunicación se logra en su gran mayoría, las performances de jazz de Santiago podrán prescindir de la clásica norma de que un solista debe ser solamente acompañado como un método.¹⁸³

b) ¿Para quiénes hacen jazz los músicos?

Lindl, Greene, Ramírez, Molina y Santa Cruz coinciden en el orden de preferencias: hacen jazz, en primer lugar, para ellos; segundo, para sus músicos; y tercero, para el público. El único que cambia este orden es Aldunate (SHC): músicos, público y él. Los restantes, resaltan a la banda y luego el público.

A mi parecer, es notoria la necesidad que tiene el 50% de los músicos entrevistados por hacer bien su papel individual antes que el grupal. El músico de Santiago necesita conocer completamente lo que hará con los códigos cuando se interrelacione con la banda. Y considero que el conocimiento personal acabado de lo que uno quiere expresar como músico es la herramienta indispensable para realizar cualquier proyecto musical con alguna agrupación.¹⁸⁴

¹⁸³ Esta situación se genera a partir de métodos que traen la base grabada, y con la cual los músicos trabajan sus improvisaciones.

¹⁸⁴ Por ejemplo: el segundo disco de Pancho Molina y Los Titulares fue grabado luego de una serie de ensayos, en los cuales las composiciones fueron desarrollándose en orden creciente. Cada músico traía un background de preferencias musicales, sumado a su conocimiento en el jazz. Esta situación fue madurando con el transcurso de los ensayos. Posteriormente, las piezas fueron trabajadas desde la perspectiva grupal, con el propósito de que cada músico se sintiera - aunque esa pieza no fuese de alguno de ellos- como parte imprescindible del resultado musical, y no como un instrumento más. Pues, cuando se realizó el disco en vivo cada músico interpretó desde su visión y conectado con las visiones de los otros. El resultado fue el sonido de una banda que sabía cómo debía sonar una pieza en grupo. Las consecuencias: el oyente comprendió el mensaje y lo aceptó mediante el aplauso y la compra del disco.

III. CONCLUSIONES DE LA TESIS

El trabajo que pretendo concluir a continuación no es una tarea fácil. La experiencia que he ido adquiriendo en el transcurso de esta investigación me ha otorgado la posibilidad de conocer el jazz de Santiago de Chile desde otros ángulos. Me refiero a la conjunción entre la mirada externa y la interna frente a esta música.

La mirada externa, la del analista, me ha permitido comprender los nexos emocionales que unen un sistema cultural con un lenguaje foráneo; aquellos lazos que se crean sin imposiciones, sino con base en el común denominador de algunos miembros de nuestra sociedad: preservar la institución del jazz.

La Institución de jazz de Santiago se crea como una necesidad de albergar a grupos de músicos y aficionados que escuchan e imitan sus códigos.¹⁸⁵ Con el propósito de adquirir un lenguaje probado en su raíz, aprenden de las grabaciones e interpretan partituras. Pero una vez aprehendido, el músico de Santiago comienza a dividir su expresión en dos vertientes: (1) mantener la imitación como un arquetipo y desarrollarlo mediante la especialización de él, y (2) la creación basada en elementos estereotipados.

El primero responde a aquellos grupos que privilegian algunos subgéneros del jazz, como el New Orleans, el Dixieland o el BeBop, entre otros, haciendo un jazz probado, por el lado del estereotipo, y nuevo, por el lado de su versión. En cuanto al jazz clasificado, aparecen bandas que

¹⁸⁵ Véase, Menanteau, A., Op. Cit.

prefieren reproducir casi textualmente una idea, un formato o una expresión. En cuanto al otro, algunas privilegian el desarrollo en torno al subgénero. Entre ellas tenemos a bandas llamadas tradicionales y modernas.¹⁸⁶

En el punto (2) también se privilegian subgéneros, pero como “inspiración.” Son aquellos músicos y bandas que una vez aprehendido el lenguaje como vehículo de expresión, componen obras que oscilan entre lo conocido y lo nuevo. Mezclan el jazz con otros estilos musicales, como el rock, el folklore, la música de raíz indígena y las músicas “clásica” y popular, consiguiendo desmitificar al jazz como único elemento de expresión. Entre ellas tenemos solamente a algunas bandas modernas.

Entre las bandas que prefieren el estereotipo como elemento unificador, tenemos, por ejemplo, a Retaguardia Jazz Band y Santiago Hot Club (tradicionales), y Nexus (moderna). Entre las que se inspiran en el estereotipo, La Marraqueta o Ángel Parra Trío (modernas).

Desde mi punto de vista como músico y analista, la comparación y sistematización de Cuestionario y Entrevista con Observación –de acuerdo a los antecedentes sobre lo que es y ha sido la Performance como corpus musicológico enfocada hacia la de Jazz- ha jugado un rol importante. Una vez analizado el Plan Metodológico y el capítulo dedicado a las Agrupaciones Actuales de Jazz en Santiago de Chile, todas las conclusiones fluctúan entre lo que se designaría como alcances objetivos y subjetivamente medibles. Lo objetivo tiene relación con la

¹⁸⁶ Las bandas tradicionales de Santiago las he separado de las otras gracias a la ayuda de los propios músicos involucrados. Cuando los entrevisté, ellos ya se hacían denominar como tradicionales o modernos, y las respectivas variantes de ambos.

sistematización de las herramientas mencionadas al principio del párrafo, dándome la posibilidad de regular mis perspectivas subjetivas. No obstante, estas regulaciones son confrontadas en la sección dedicada a los conciertos. Aquí he podido constatar que la experiencia del músico que participa en el “circuito” haciendo jazz es una de las condiciones básicas para comprender esta música; más allá de la visión estereotipada que se tiene sobre ella.

Hacer jazz es para mí hacer un tipo de música que permite todos los elementos históricos de otras músicas. El jazz es, en primer lugar, un código, y, segundo, una relación cara a cara. Lo primero, puede generar ciertas dudas si se utiliza la palabra código. Es un código establecido y exportado de Estados Unidos, pero con una salvedad: la posibilidad de que otras culturas que lo han adquirido tengan la contingencia de utilizar otras fuentes de inspiración para componer con esos códigos. Y en cuanto a lo segundo, es interactivo entre dos o más –o si es solo, también, con el instrumento. Toda música es interactiva, pero en el jazz la intercomunicación que se vive, tanto musical como gestual, es casi como ingresar en un estado de trance colectivo.

No es fácil detallar, por ejemplo, los instantes climáticos cuando se está improvisando sobre un Standard de la tradición del jazz afro-estadounidense. Si bien aquellos “clásicos” son parte de otra tradición, nosotros los hemos incorporado y desarrollado a través de la instancia compositiva instantánea. ¿Cómo explicar objetivamente los momentos de improvisación, aunque la banda haya ensayado una pieza y “sabe” todos los comportamientos que tendrá en el transcurso de su realización?

Una banda de jazz moderno como Pancho Molina y Los Titulares ensaya las exposiciones de las piezas, dejando los espacios para la improvisación en los conciertos en vivo. Esta particularidad es fundamentalmente óptima, puesto que nunca se sabe hacia dónde se dirigirá el solo de cada músico. Cristián Cuturrufo, trompeta de la banda, conoce cada pieza, pero sus solos tienen historias musicales personales más la idea compositiva de cada canción o blues y los momentos de interacción con la banda. Por ejemplo, “Caravan”, de Duke Ellington, ha sido realizada por innumerables músicos de muchos países. No obstante, la versión que puede exponer Cuturrufo es siempre nueva, aunque sus improvisaciones tengan elementos estereotipados. Él puede citar frases conocidas, sean de algunas improvisaciones históricas de esa pieza o de otras músicas, pero la organización compositiva que decide es individual y grupal. Por lo tanto, cuando se habla de estereotipos es fácil caer en compararlo semejantemente con imitación. No es tan así. Tal vez en las bandas tradicionales existe esta imitación, pero en las modernas el desarrollo compositivo instantáneo de cada solo es la propuesta de un Standard.¹⁸⁷

Por lo tanto, y de acuerdo a lo expuesto en el capítulo 4: “Aproximaciones a una Propuesta Metodológica para Analizar las Performances de Jazz”, la Ocación, el Evento y el Contexto tienen relación con las bandas analizadas, su diferenciación en cuanto a estilos y los lugares en los cuales se realizan sus performances. Preguntar qué es una banda de jazz, cuál es esta banda y dónde hacen jazz ya ha sido explicado en el capítulo dedicado a las agrupaciones de jazz de Santiago.

¹⁸⁷ También puede considerarse como propuesta que la banda realice una versión de la exposición de un Standard totalmente diferente a otras versiones. Pero, ¿se conocen todos los arreglos que se han hecho de algún Standard?

Así que, comenzaré por el Sonido Musical, expuesto en la figura 2 del capítulo 4.

Finalmente separaré las bandas tradicionales de las modernas; y posteriormente las compararé:

1. Bandas Tradicionales

A. Aspectos Principales

El Sonido Musical de las bandas tradicionales, relacionado íntimamente con la Intercomunicación, conduce a la Improvisación mediante los siguientes códigos:

1. Composición Instantánea-Predeterminada, y desarrollada, preferentemente, a través de la re-creación de melodías de sus respectivos estilos. Santiago Hot Club utiliza, además, la Composición Instantánea-Espontánea.
 - 1.1. En cuanto a Mecanismos Musicales para Llamar la Atención de la Audiencia, he observado que estos mecanismos tienen relación con hacer jazz estereotipado, utilizando clichés y citas textuales en algunas oportunidades.
 - 1.2. En cuanto a Mecanismos Extra-Musicales, utilizan los siguientes Emblemas:

- a) Exposición: solamente CONTAR. PRIMER SOLO, ¿SORTEADO? (SS)
- b) Solos: MOMENTO CULMINANTE, CHEICIN, IR AL HEAD Y BRAZO ROTATORIO. REFUERZO DINÁMICO (SHC y SS), ¡BUEN SOLO! (CHBS, SHC y SS), PIANISSIMO (RJB, SHC y SS).
- c) Reexposición: BRAZO ROTATORIO II (CHBS, SHC y SS) y CORTE FINAL (SHC y SS).

B. Aspectos Secundarios

- 1. No se desconectan en sus realizaciones, puesto que trabajan sobre un estereotipo claro y definido.
- 2. No realizan propuestas dentro del concierto, salvo SHC.
- 3. Reexponen idénticamente a la Exposición.

2. Bandas Modernas

A. Aspectos Principales

El Sonido Musical de las bandas modernas, relacionado íntimamente con la Intercomunicación, conduce a la Improvisación mediante los siguientes códigos:

1. Composición Instantánea-Espontánea e Instantánea-Predeterminada, desarrollada, preferentemente, a través de la re-creación y creación de melodías de sus respectivos estilos.
 - 1.1. En cuanto a Mecanismos Musicales para Llamar la Atención de la Audiencia, Nexus y Ángel Parra Trío son las únicas bandas que los efectúan, mediante citas textuales a otras músicas; sean de la tradición del jazz o de otros estilos.
 - 1.2. En cuanto a Mecanismos Extra-Musicales, utilizan los siguientes Emblemas:
 - a) Exposición: CONTAR y PRIMER SOLO, ¿SORTEADO? (menos LABB).
 - b) Solos: TIMBREAR, REFUERZO DINÁMICO (menos LABB), MOMENTO CULMINANTE, CHEICIN, ¡BUEN SOLO! (menos AP y EG), PIANISSIMO (menos LABB), IR AL HEAD Y BRAZO ROTATORIO.
 - c) Reexposición: BRAZO ROTATORIO II y CORTE FINAL (menos LABB).

B. Aspectos Secundarios

1. En general no se desconectan verdaderamente en sus realizaciones, puesto que trabajan sobre sus estilos.

2. Realizan propuestas hacia la banda en sus solos (menos LABB).
3. Reexponen de manera similar a la Exposición (menos EG y LABB; ellos realizan reexpresiones idénticas).

Como se puede observar, he destacado la Composición Instantánea como el aspecto principal, puesto que la considero como el elemento más gravitante en nuestras performances de jazz. Todas las ideas, sean de los Standard o de las composiciones, dirigen su objetivo a la Improvisación. Un comportamiento recurrente en las bandas analizadas, pero dentro de los códigos, apelando a recursos estereotipados por el lado de la imitación o de la creación.

En el punto (1), las Bandas Tradicionales privilegian desarrollar su música dentro de los estereotipos de sus estilos. Ello se debe, al parecer, a su instrucción informal –lo que no significa que un músico con estas características deba ser así-, sumada a que no pretenden vivir del jazz ni de ningún estilo de música. Han aprendido los códigos que llegaron a Santiago en la década de los 30-40, mediante audiciones y algunas partituras, consiguiendo preservarlos hasta hoy. ¿Por qué? Es una pregunta que me gustaría dejarla sin responder por el momento. Tal vez en una próxima investigación podamos saber por qué los músicos llamados tradicionales no quisieron seguir avanzando en cuanto a sub-géneros del jazz.

Dentro de la Composición Instantánea se destacan los Mecanismos Musicales para Llamar la Atención de la Audiencia. Los grupos tradicionales acuden a estereotipos claros y definidos, citando músicas

que son parte del jazz afro-estadounidense de los años 30 ó 40. En algunas oportunidades, por ejemplo, SHC ha citado frases de canciones chilenas de los 40. Pero ésto ha sido un elemento aislado.

A pesar de conocer los Emblemas expuestos en esta Tesis, las Bandas Tradicionales no los utilizan todos como Mecanismos Extra-Musicales para Llamar la Atención de la Audiencia. Algunos de ellos se utilizan sin que los perciba el espectador o simplemente quedan como un dato anecdótico.

A mi juicio, la no utilización de todos los Emblemas no se debe a que ellos no sean parte de la tradición del jazz o necesarios para expresar un punto culminante o una reexposición de la pieza. Ellos quieren reproducir un estilo acercándose lo mejor posible a cumplir con las necesidades estereotipadas, pero mayormente musicales más que gestuales. O sea, no veremos a Abdón Somoza haciendo jazz como Bix Beiderbecke porque es Somoza; con su personalidad. O tampoco a Panchito Cabrera imitando los gestos de Django Reinhardt. Creo que se debe a que estos músicos emblemáticos están muertos; y el músico de Santiago tiene como únicas referencias algunos videos o lo que le contaron de cómo expresaban su música gestualmente.

Es decir, el músico de jazz tradicional de Santiago hace un jazz estereotipado desde la referencia. Su única fuente de inspiración son los elementos ya probados y catalogados por el medio. Por tanto, reproduce esos elementos acercándose lo mejor posible a rescatar una memoria que el tiempo y los músicos modernos van sepultando. Pero no porque ellos

lo quieran así, sino porque en estos días no se observan bandas emergentes, sobre todo jóvenes, que quieran mantener estos estilos.

Por otro lado, las Bandas Modernas, con educación formal e informal, también hacen jazz de acuerdo a los estilos que privilegian; pero han avanzado en los sub-géneros. Ellos creen que el jazz no es solamente un código cerrado, sino una instancia de apertura para mezclarlo con otros estilos; y con eso ampliar sus horizontes musicales.

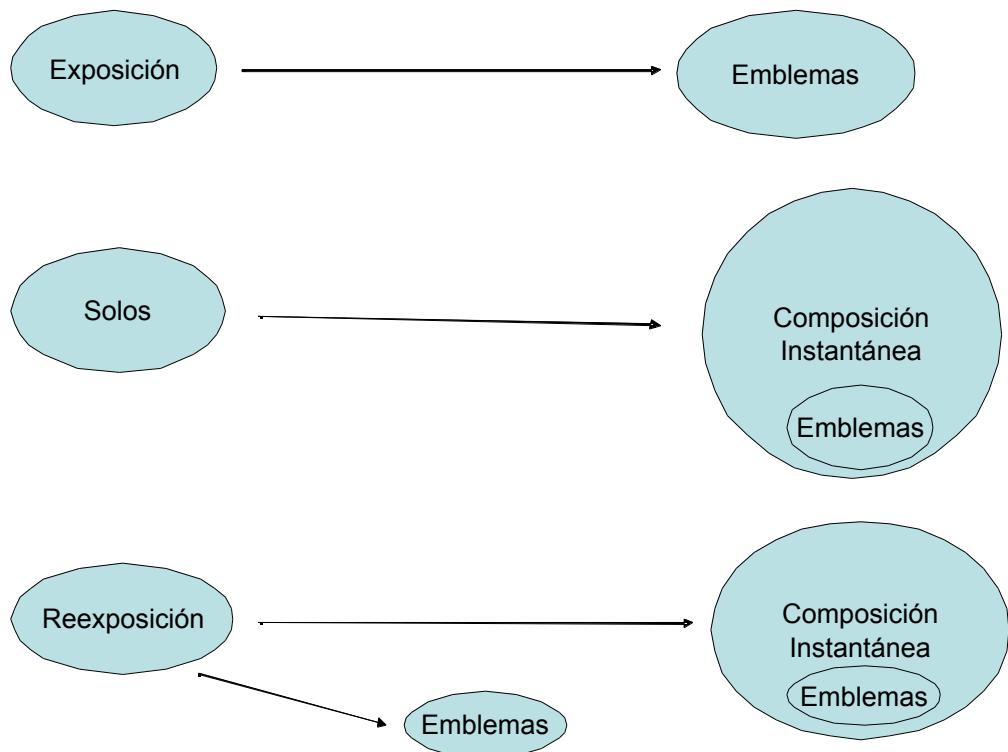
El punto (1.2) es un poco más amplio. Los grupos tradicionales coinciden en su totalidad con los modernos a través de los siguientes Emblemas: CONTAR, MOMENTO CULMINANTE, CHEICIN y BRAZO ROTATORIO.

¿Por qué las Bandas Modernas realizan más Emblemas? A mi parecer, porque la libertad de desarrollar una música interactiva los lleva a expresar con mayor amplitud sus comportamientos gestuales. Los músicos necesitan ser entendidos por sus pares. Y para eso recurren a Emblemas que sean evidentes para toda la agrupación y otras agrupaciones. Cuando me refiero a otras agrupaciones lo hago para considerar que aunque los músicos trabajen en sus bandas, están constantemente trabajando con otras; ya sea como músicos invitados o partes de otro grupo. Por tanto, los Emblemas van transmitiéndose no sólo por tratarse de señales No Verbales establecidas, sino porque los solos de cada individuo llevan en sí una carga emocional; y que para ser entendida por los demás integrantes deben formularlo mediante sus expresiones corporales. Pero muchas veces estas señas no se efectúan concientemente. Por ejemplo, el músico que está llegando a un punto culminante de su solo no piensa que en ese

momento debe timbrear o cerrar los ojos o hacer una señal virtual de despegar del suelo. El músico de jazz –sobre todo el moderno- expresa corporalmente un Emblema solamente cuando la necesidad de la música lo requiere.

Podemos afirmar, entonces, que aunque los Emblemas estén separados de los elementos musicales en la Exposición y Reexposición, ellos están insertados en el conjunto de la Composición Instantánea.

Por lo tanto se puede concluir lo siguiente para Bandas Tradicionales y Modernas.



En este gráfico, la Exposición solamente utiliza Emblemas porque los músicos prefieren hacer correctamente la melodía de la canción, y lejos de cualquier composición instantánea. Ellos solamente se ayudan de los signos No Verbales.

En los Solos es donde los Emblemas están insertados en el conjunto de la Composición Instantánea. Ellos se utilizan solamente si la necesidad musical lo requiere.

En la Reexposición se puede observar que los Emblemas están dentro y fuera de la Composición Instantánea, debido a que algunas bandas recapitulan de manera similar a la Exposición. Esto quiere decir que dentro de la melodía reexpuesta algunos grupos utilizan los Emblemas de dos maneras: (1) solamente para ayudarse en el final de la pieza; y/o (2) para reforzar un final con improvisaciones agregadas a la melodía de la canción.

A modo de evaluación, y considerando lo expuesto anteriormente, puedo concluir que tanto bandas tradicionales como modernas **Realizan un Jazz Estereotipado en su Gran Mayoría, Privilegiando la Composición Instantánea y los Emblemas como Recurso de Acercamiento a la Institución**.

La creatividad, como el factor distintivo, es abordado en algunas bandas, y modernas.

Finalmente, y antes de concluir esta Tesis, quiero destacar dos asuntos.

En primer lugar, una de mis preocupaciones es que las bandas tradicionales desaparecerán. La razón radica en la edad de sus integrantes. CHBS tiene músicos de 70 años como promedio. RJB, 60 años. SHC, 60; y SS, 60. Este dato es importante, ya que no he observado que los aspirantes a jazzistas y los músicos llamados modernos quieran mantener estos estilos. Por lo tanto, si alguna de estas bandas comienza a dejar de hacer jazz, su estilo sucumbirá; pero no en el olvido. Si no aparece un nuevo Panchito Cabrera, un Domingo Santa Cruz, un Abdón Somoza o un Jorge Espíndola, quienes han mantenido su proyecto, el jazz en Santiago de Chile comenzará a cotejarse con la creatividad y los estereotipos por igual medida.

En segundo lugar, quiero destacar algunas tareas que se pueden realizar en futuras investigaciones sobre las performances de jazz en Santiago.

- 1.** Analizar y clasificar detalladamente la llamada Composición Instantánea en todas las agrupaciones estudiadas, a través de la trascipción de performances audio y/o audio-visuales. Una vez trascritas se deben comparar con versiones de personajes emblemáticos de la tradición del jazz afro-estadounidense; siempre y cuando las agrupaciones privilegien un estereotipo claro y definido. En el caso de ser agrupaciones con propuestas menos estereotipadas, el analista debe estudiarlas solamente en su contexto.

2. Analizar y clasificar los Emblemas característicos en todas las bandas estudiadas, a través de la trascipción visual. Una vez trascritos los Emblemas, el analista debe compararlos con las expresiones No Verbales de la tradición del jazz afro-estadounidense. Así, encontraría Emblemas comunes y particulares; esto último relacionado con los comportamientos gestuales propios de cada cultura.
3. Una vez desarrollados los puntos (1) y (2), el analista debiera analizar y catalogar a otras agrupaciones e individualidades no consideradas en esta Tesis, como aquellos músicos que están emergiendo y el jazz de otras ciudades de Chile.

Estas tareas son de suma importancia, puesto que una vez finalizadas podríamos comprender en gran medida qué es eso que llamamos jazz chileno o hecho en Santiago de Chile.

En definitiva, espero que con esta investigación podamos avanzar en un terreno simultáneamente familiar y desconocido. Familiar, porque todos sabemos que existe el jazz en Santiago, o en cualquier lugar. Asistimos a sus performances como auditores y músicos; sintonizamos con sus comportamientos gestuales, su intercomunicación y su contexto; pero poco sabemos de ellas. Es desconocido, por tanto, porque cuando asistimos a un concierto nuestra expectativa se centra en encontrar elementos afines a la tradición. Y cuando no los hallamos perdemos nuestra visión de que ese grupo hace jazz. Si llegamos a esa conclusión, estamos perdiendo de vista una parte importante de nuestra cultura: hacer jazz desde nosotros –con nuestros elementos urbanos y rurales, con el

folklore, la música étnica, la música clásica o popular-, pero determinados, hasta cierto punto, por la Institución del Jazz. Un organismo que puede ser observado desde otros ángulos si pensamos y practicamos que el jazz es un inicio para la creación artística musical.

IV. BIBLIOGRAFÍA

Alperson, Philip, "On Musical Improvisation", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43, pp. 17-29, 1984

Baumann, Max Peter, "The Musical Performing Group: Musical Norms, Tradition, and Identity", *World of Music*, 31 (2), 1989, pp. 80-113

Bäuml, Betty J. and Franz H. Bäuml, *A Dictionary of Worldwide Gestures* 2nd ed. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1997

Berliner, Paul, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994

Briggs, Charles L., Competence in Performance: The Creativity of Tradition in Mexicano Verbal Art, Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1998

Carner, Gary (ed.), *Miles Davis Companion. Four Decades of Commentary* London: Omnibus Press, 1996

Givens, David B., *The Nonverbal Dictionary of Gestures, Signs & Body Language Cues*,
<http://members.aol.com/nonverbal2/diction1.htm#The%20NONVERBAL%20DICTIONARY> [Stand: 22 de mayo de 2001]

González, Juan Pablo, *Música popular escuchada en Chile durante la década de 1930*, Tesis, Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1982.

Jackson, Roland, “Invoking a Past or Imposing a Present? Two Views of Performance Practice”, *Performance Practice*, 9 (1), 1996, pp. 1-15

Jones, LeRoi, *Blues People. Música Negra en la América Blanca*, Barcelona: Lumen, 1969

Klammer, Armin, “Webern’s *Piano Variations*, Op. 27, 3rd Movement”, *die Reihe*, v. 2, 1959 (versión en inglés), pp. 81-92

Langer, Suzanne, *Feeling and Form: a Theory of Art* New York: Charles Scriber’s Sons, 1953

Menanteau, Álvaro, *Jazz en Chile: su Tránsito de la Imitación a la Integración*, Tesis de Magíster, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2002

Middleton, Richard, “Change gonna come? Popular music and musicology”, *Studying Popular Music*, Philadelphia: Open University Press, 1990, pp. 103-126

Payrató, Lluís, “Emblema: Quan el gest ho és tot”, *Revista d’etnologia de Catalunya*, 4, 1994, pp. 20-31

Perlman, Alan M. and Greenblatt, Daniel, "Miles Davis Meets Noam Chomsky: Some Observations on Jazz Improvisation and Language Structure", *The Sign in Music and Literature*, Austin, TX: University of Texas Press, 1981

Qureshi, Regula B., "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model For Musical Analysis", *Ethnomusicology*, 31 (1), 1987, pp. 56-86

Reinholdsson, Peter, *Making Music Together. An Interactionist Perspective on Small-Group Jazz Performance*, Sweden: Uppsala, 1998

Revista: *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 14, 2001

Sawyer, R. Keith, "The Semiotics of Improvisation: The Pragmatics of Musical and Verbal Performance", *Semiotica* 108 3/4, 1996, pp. 269-306

Schechner, Richard y Appel Willa, "Introduction", *By Means of Performance*, en Schechner R. y Appel, W. (ed), Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pp. 1-7

Shumway David R., "Performance", *Key Terms in Popular Music and Culture*, en Horner, Bruce y Swiss, Thomas (ed.), Oxford: Blackwell Publishers Inc., 1999, pp. 188-198

Singer, Sean, "Velocity of Celebration: Jazz and Semiotics", *All About Jazz, Articles & Essays* web: www.visionx.com/Jazz/articles/ae029703.htm, [Stand: 12 de enero de 2001]

Smith, Gregory E., In Quest of a New Perspective on Improvised Jazz: A View from the Balkans”, *World of Music*, 33 (3), 1991, pp. 29-52

Vinton, John (ed.), *Dictionary of Contemporary Music*, New York: E.P. DUTTON & CO., INC, 1974

Wolterstorff, Nicholas, “What Is It to Perform a Musical Work?”, *Works and Worlds of Art* Oxford: Clarendon Series of Oxford University Press, 1980, pp. 74-84

V. PARTITURAS

Hill, Steve (arreglador), *Thelonious Monk. Straight No Chaser* London: Wise Publications, 1993

Liebman, David, *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, Alemania: Advance Music, 1991

The New Real Book, v.1, Petaluma, CA: Sher Music Co., 1988

Webern, Anton, *Variationen für Klavier op. 27*, Universal Edition, U E 10.881, 1937

VI. DISCOGRAFÍA

Boulez, Pierre, *Webern. Das Gesamtwerk Opp. 1-31. Boulez* Sony Classical, S3K 45845, 1991 (Obras grabadas entre 1967-72. La última pieza del disco fue grabada en 1932).

Coleman, Ornette, *Change of the Century*, Atlantic, A2 81341, 1992
(grabación original, 1960)

Davis, Art, *A Time Remembered* Jazz Planet, JPCD-5001-2, 1996

Davis, Miles, *Miles Smiles* Columbia/Legacy, CK 65682, 1998 (grabación original, 1966)

_____, *The Complete Live at the Plugged Nickel* disco 3, Columbia/Legacy, CXK 66955 (grabación original, 1965)

Gordon, Dexter, *Our Man in Paris*, Blue Note, CDP 0777 7 46394 2 2, 1987 (grabación original, 1963)

Hancock, Herbie, *Trio Live In New York* Jazz Door, JD 1274, 1993

La Marraqueta, *La Marraqueta*, Caleta, C 00-001 A, 1995

_____, *Sayhueque*, Caleta, C 00-002 A, 1999

Marsalis, Branford, *Crazy People Music*, Columbia, 466870 2, 1990

Marsalis, Wynton, *Black Codes* (from the underground), Columbia, 468711 2, 1985

Master, The Jazz, *Dixeland Classics*, Folio Collection, Mandarim Records Ltd. Ireland, JZE 063, 1997 (no se indica fecha de las grabaciones originales)

Metheny, Pat & Coleman, Ornette, *Song X* Geffen, GED 24096 y GEFID 24096, 1986

Molina, Pancho, *Los Titulares*, Colón Records (sello independiente), 1998

_____, *Perseguidor*, Colón Records, 2001

Monk, Thelonious, Institute of Jazz, *For Monk—A Tribute to the Music of Thelonious Monk* BMG Jazz Fundations, D116733, 1997 (grabaciones originales entre 1947-96)

Monk, Thelonious, *Misterioso*, Riverside, OJCCD-206-2, 1989 (grabación original, 1958)

Parker, Charlie, *The Collection*, Music Brokers, MBB 5150, 2000 (no indica fecha de las grabaciones originales)

Parra, Ángel, *Tequila, Ángel Parra + Rabanito*, Alerce, CDAE 0341, 1998

Powell, Bud, *Play His Own Compositions* Blue Moon, BMCD 3027, 1995 (no indica fecha de las grabaciones originales)

Roach, Max, *Max Roach Plus Four*, Emarcy, 822 673-2 , 1990 (grabación original: entre 1956-57)

Rollins, Sonny, *A Night at the Village Vanguard*, vol. 2, Blue Note, CDP 7 46518 2, 1987 (grabación original, 1957)

Smith, Jimmy, *bashin'*, *The Unpredictable Jimmy Smith* sello Verve, 314 539 061-2, 1997 (grabación original, 1962)

Taylor, Cecil, *Crossing*, Movie Play Jazz, Stereo JHR 73505 AAD, no indica fecha (grabaciones originales: entre 1966-74)

Anexo

1. Ángel Parra Trío. **Así pasa cuando sucede** (Roberto Lindl).
2. Chicago Blues Star. **I ain't gonna give nobody none of this Jelly Roll** (Spencer & Clarence Williams).
3. Emilio García Trío. **Twist de la Marmota** (Emilio García).
4. La Marraqueta. **Entonada** (Pablo Lecaros).
5. Los Andes Big Band. **Primero lo Primero** (Santiago Cerdá).
6. Nexus. **Soul Eyes** (Mal Waldron).
7. Pancho Molina y Los Titulares. **P.M.P.** (Francisco Molina / Carlos Silva)
8. Retaguardia Jazz Band. **East Saint Louis Toddle-oo** (Duke Ellington).
9. Santiago Hot Club. **Honey Suckle Rose** (Thomas Waller).
10. Santiago Stompers. **That's a plenty** (Ray Gilbert / Lew Pollack)