

## Capítulo II

### **1.- Joe Pass**

#### **1.1 Biografía**

Si bien ya hemos hablado en la introducción acerca de una cadena de guitarristas imprescindibles dentro de la historia del jazz tradicional, conformada por Django Reinhardt, Charlie Christian y Wes Montgomery, debemos mencionar a Joe Pass tal vez como el cuarto y último eslabón en esta cadena de grandes intérpretes encargados de ensanchar los límites de su instrumento.

Joe Pass (Joseph Anthony Jacobi Passalacqua) nace el 13 de enero de 1929 en New Brunswick, New Jersey, EE.UU, en el seno de una familia italiana recién inmigrada a Norteamérica. A los nueve años recibe una guitarra de regalo y muy pronto se ve estudiando un promedio de siete horas diarias, no tanto por gusto, sino por la fuerte presión de su padre que lo incitaba todos los días a estudiar lecciones del método de Mateo Carcassi, a transcribir canciones que se escuchaban en la radio, y a memorizar y tocar melodías provenientes de discos.

A los dieciséis años empieza a tocar de manera profesional con pequeños ensambles. Para entonces ya asimilaba las influencias de guitarristas como Django Reinhardt, Charlie Christian, Barney Kessel y Tal Farlow, de pianistas como Bud Powell y Art Tatum, y por supuesto, del saxofonista alto padre del bebop: Charlie Parker.

Para la década de los años 50, como todos los *beboppers* de aquella época, Pass se muda a Nueva York. A pesar de la madurez musical que adquiere, no logra vencer su exacerbada adicción a las drogas, la cual lo lleva a permanecer casi diez años de su vida en cárceles y centros de rehabilitación.

Redimido de las drogas, Joe Pass se muda a Los Angeles, California, en 1960. Es ahí

donde realmente empieza su carrera artística; primero se destaca como músico de estudio, donde participa en álbumes de Frank Sinatra, y como miembro de muchos ensambles representantes del *West Coast Jazz* donde figuran los de Bud Shank, Clare Fischer y George Shearing. En 1962, bajo el sello discográfico Pacific Jazz, graba su primer disco como líder llamado *Sounds of Synnanon* -título alusivo al último centro de rehabilitación donde estuvo-. De lo grabado por Pass durante los años sesenta bajo el sello Pacific Jazz - hoy en día absorbido por Blue Note Records-, cabe destacar los álbumes: *Catch Me, Joy Spring* y *For Django* (frecuentemente citado como el mejor álbum de ese periodo).

En 1970, el productor ejecutivo de Pablo Records, Norman Granz -el gran impulsor de la carrera de Pass-, lo escucha en una presentación en vivo y le propone ir al estudio de grabación como *unaccompanied soloist*. Ese mismo año, Pass graba el álbum *Virtuoso* (primero de una serie de cuatro discos alusivos al mismo título que representan cabalmente su estilo interpretativo), con el cual da inicio a su famosa carrera como solista. Durante su estancia en Pablo Records realiza grandes grabaciones como solista y líder de tríos, cuartetos y dúos. Cabe destacar las siguientes: *Portraits of Duke Ellington, Virtuoso III, I Love You* y *I Remember Charlie Parker*. Para mediados de los años setenta, Joe Pass es el guitarrista de jazz más grabado, conocido y solicitado para festivales del género en Norteamérica y Europa. Paralelamente continúa haciendo colaboraciones con figuras legendarias del jazz como Oscar Peterson, Ray Brown, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughn, Duke Ellington y Count Basie.

En la década de los ochenta, Pass experimenta esporádicamente como solista en orquestas de jazz y continúa realizando grabaciones sin acompañamiento y en pequeños ensambles.

Víctima de cáncer, Joe Pass muere el 23 de mayo de 1994. Su contribución a la guitarra de jazz es enorme; cercana a la de Reinhardt, Christian o Montgomery (los

miembros del *big three*, como Joe Pass solía referirse a ellos). Él es una de las figuras más representativas en cuanto a la exploración de la guitarra como un instrumento armónico-melódico. El estudio y la escucha de sus bellas interpretaciones e improvisaciones son fundamentales en la formación de todo guitarrista de jazz actualmente.

## 1.2 Estilo

Más allá de haber sido un gran improvisador melódico cuando encabezó tríos o cuartetos, la genialidad de Joe Pass radica en su interpretación como solista sin acompañamiento.

His instrumental approach is signature -linear, textural, harmonically deep, orchestrally rich-. (Extractos de la información contenida en el folleto interior del disco *Joe Pass, Quartet Live at Yoshi's, Pablo Records*, 1992)

Joe Pass poseía una gran técnica y era capaz de tocar melodía, armonía y línea de bajo simultáneamente mientras improvisaba. Respecto a lo último, Joe Pass es sin duda el mayor exponente que ha tenido el instrumento.

The intrinsic values of Pass's trademarked solo style - his deft and unpredictable interweaving of single lines, bass runs, chordal comping, and rhythmic change ups -- (Extractos de la información contenida en el folleto interior del disco *Joe Pass, Portraits of Duke Ellington, Pablo Records*, 1975 )

Había dos aspectos que destacaban a Pass de los guitarristas que al igual que él tocaban *Chord melody*: el primero era su capacidad para rearmonizar cualquier melodía en el acto y hacer múltiples sustituciones a cualquier progresión armónica durante su improvisación.

El segundo, su notable técnica en los dedos de la mano derecha, que le permitía con facilidad interpretar melodía, acordes y bajo -cosa que sería imposible limitándose simplemente al uso de la plumilla-.

Es importante mencionar su destreza y gran *swing* como *sideman* (acompañante) y su virtuosismo -donde nunca sacrificó música por notas- cuando improvisaba una sola línea melódica utilizando plumilla.

Dentro de sus aportaciones al instrumento, cabe resaltar el desarrollo de sustituciones armónicas más elaboradas.

Ej: la progresión armónica em7-A7- dm7-G7, se convierte en:

bbm7- Eb7-am7-D7-abm7-Db7

El uso de extensiones armónicas -poco frecuentadas por los guitarristas de aquella época- en los acordes dominantes.

Ej: 1) G13 b9

2) G7 #9 b13

Y por último, el uso de poliacordes -también llamados quebrados- para lograr distintas sonoridades armónicas (práctica muy habitual en los pianistas que fue implementada en la guitarra de jazz por Joe Pass).

Ej: 1) D13 b9/G

2) EbMaj7#5 / Bb

3)Am9 / F#

## **2.- Song for Ellen**

### **2.1 Contexto del tema**

El tema fue compuesto por Joe Pass en memoria de su fallecida esposa, y da título justamente a su último álbum: *Song for Ellen* (1992). Cabe mencionar que no es un tema conocido dentro del repertorio de jazz; fuera de la grabación de Pass, no existe otra versión del tema.

Grabado solamente con una guitarra acústica, bajo un velo de nostalgia y con un *rubato* muy musical en casi toda la interpretación, *Song for Ellen* es fiel representante de

las bellas y variadas texturas armónicas, y de la gran flexibilidad rítmica con que Joe Pass interpretaba piezas a tempos lentos. Sobresale en la grabación la omisión de una sección específica de improvisación; Pass sólo repite el tema varias veces y en cada una hace sutiles y sencillas sustituciones armónicas, variaciones melódicas y distintas e intermitentes líneas de bajo. Resaltan también los constantes cambios -apenas perceptibles- en la métrica y las variaciones en el registro de la melodía.

## 2.2 Breve análisis

La grabación está en la tonalidad de C mayor, en una métrica de 4/4 que cambia constantemente a 3/4 y tiene una forma de **AABA**. Ahora doy paso a un breve análisis armónico.

La sección **A** va del compás 1 al 8 y está constituida en su mayoría por una sucesión de cadencias ii-V-I: en el compás 1 tenemos un movimiento de dm9 a G13, el compás 2 presenta el mismo movimiento armónico pero un tono arriba (em9 A13), el tercer compás presenta el mismo movimiento armónico que el primero, y el cuarto compás presenta un movimiento armónico de cm9 a d7b5, donde este último acorde es sólo una sustitución de E7b9, dominante de am9 (relativo menor de la tónica) que ocupa el quinto compás. El sexto compás presenta un acorde de D9; esto se puede interpretar como una dominante secundaria (V/V), o como una tonización de G (dominante de la tónica). El séptimo compás prepara con dm9 y G13 la cadencia a Cmaj6 en el octavo compás; cabe mencionar que dicha resolución no se da sino hasta la segunda mitad del compás 8, ya que la primera mitad presenta una suspensión 4-3. Después se repite literalmente **A**, completando así la mitad de la forma.

La sección **B** (o puente) va del compás 9 al 12 y básicamente utiliza los mismos desplazamientos armónicos que la primera mitad de A: compás 9 (dm9 G13), compás 10 (em9 A13), compás 11 (dm9 G13), compás 12 (em9 A13). La única diferencia, pues, es

que la melodía es distinta; por eso se la considera una nueva sección.

Finalmente, se presenta la última **A**, siendo ésta idéntica a la primera **A**; es decir, mantiene la misma estructura armónica y línea melódica escuchadas en un principio. (La transcripción del tema está localizada en la página 48)

### **3.-Hacia la obra musical**

He decidido elegir para realizar el arreglo de *Song for Ellen* un cuarteto de cuerdas, ensamble que a diferencia del utilizado en el primer capítulo (donde decidí utilizar dos guitarras acústicas, instrumento que conozco bien) me resultaba ajeno en cuanto a la escritura.

Antes de intentar escribir cualquier cosa, me avoqué cerca de dos semanas a la escucha (cosa que no me era ajena como la escritura) de diversos cuartetos de cuerda.

Más allá de la inmensa variedad de música existente para esta dotación instrumental, después de escuchar obras de compositores representativos, me limité sólo al estudio de las escritas por Claude Debussy y Silvestre Revueltas. La escucha de algunos de sus cuartetos, me ayudó a concebir un sonido determinado y cierta dirección para la música. Creo que de alguna manera la influencia de estos dos compositores está presente en toda la pieza.

En términos generales, lo que busco reflejar del estilo de Joe Pass en este arreglo es el uso de una textura armónica densa.

#### **3.1 Breve descripción de la obra musical**

El arreglo hecho de *Song for Ellen* dista mucho de la versión original. En cuanto a la sonoridad y atmósfera, decidí alejarme de la balada de jazz y voltear más hacia la música clásica. En cuanto a la textura armónica, alteré la progresión de acordes y la distribución de voces en los mismos. Por último, alteré las cadencias y no respeté la forma original.

Para su análisis, creo que el arreglo se puede dividir en tres secciones claramente

identificables:

La primera sección va del compás 1 al 44. En ella es donde hay más reminiscencia de la versión original; de hecho los temas de la sección **A** y **B** no han sido alterados y pueden escucharse claramente. No así la progresión armónica, que ha sido modificada de tal manera que omite todo acorde dominante y sólo utiliza acordes menores; esto fue hecho para evitar toda sonoridad cadencial ii-V. De igual manera, esta sección es la que más guarda relación con la forma original -aunque ésta haya sido considerablemente extendida-. Podemos también hablar de un incremento constante en la carga armónica y rítmica del acompañamiento, que crea una tensión gradual y un aumento en la densidad de la textura musical.

Del compás 45 al 53, tenemos un puente donde se echa mano de pizzicatos y nuevas figuras rítmicas para conectar con la segunda sección. Ésta va del compás 54 al 63 y básicamente es una *cadenza* para chelo con ligero e intermitente acompañamiento. Con respecto a la primera sección, la segunda es más ligera en cuanto a textura y presenta un plano armónico distinto, ya que el chelo comienza a delinear acordes mayores y dominantes no escuchados anteriormente.

Del compás 64 al 68, tenemos otro puente que a manera de pregunta y respuesta entre los instrumentos hace alusión a motivos rítmicos escuchados con anterioridad en la *cadenza* para chelo. Por último, tenemos la tercera sección que está dividida en dos partes: la primera va del compás 69 al 72: ésta presenta un aumento en el tempo y el uso de pequeñas figuras rítmicas interpretadas con pizzicatos. La segunda parte va del compás 73 al 88 y es el clímax de la pieza: está conformada por un largo contrapunto hecho en capas donde cada instrumento toca una línea melódica distinta hasta la cadencia final ubicada en el compás 85. Ahí se rompe la independencia melódica y rítmica, y los cuatro instrumentos tocan la misma figura rítmica para dar fin al arreglo.

