



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Departamento de Comunicación Audiovisual y
Publicidad

*ESTRATEGIAS NARRATIVAS DE LA IMPROVISACIÓN
EN EL JAZZ MODAL*

Directora de la Tesis Doctoral:
Dr. D.^a M. Inmaculada Postigo Gómez

Doctorando:
Martín Luis Chamizo Moreno

Málaga, 2009



AUTOR: Martín Luis Chamizo Moreno

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga

ISBN: 978-84-9747-616-4



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:
Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):
[Http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es)

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta obra se encuentra depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad
de Málaga (RIUMA). <http://riuma.uma.es>



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
F. de Ciencias de la
Comunicación
Dpto. de Comunicación
Audiovisual
y Publicidad

Dra. M. INMACULADA POSTIGO GÓMEZ, PROFESORA DEL DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

INFORMA que durante varios años ha venido dirigiendo la Tesis Doctoral *Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal*, realizada por Martín Luis Chamizo Moreno.

Finalizada la investigación y conforme prescribe el artículo 8º del Real Decreto 778/1998 de 30 de abril (BOE nº 104 de 1 de mayo de 1998, **AUTORIZA** la presentación de la Tesis de referencia por considerar que reúne todos los requisitos formales y científicos para obtener el grado de Doctor.

Y para que así conste, firmo el presente informe y presto la conformidad a la presentación del trabajo, en Málaga, a 23 de Noviembre de 2009.



Fdo:

Dra. M. Inmaculada Postigo Gómez

*Ver lo que está delante de nuestros ojos requiere
un esfuerzo constante.*
George Orwell

*Todo importa en el arte,
menos el asunto.*
Oscar Wilde

*En el arte existen sencilleces más difíciles
que las complejidades más enrevesadas.*
Aldous Huxley

Índice general



SPICUM
servicio de publicaciones

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN: PARTE I

1. INTRODUCCIÓN	25
1.1. Propuesta y enunciado del tema	26
1.2. Aspectos centrales del tema elegido	26
1.3. Objeto de estudio	28
1.4. El análisis semiótico del jazz modal.....	28
1.5. Estructura de la tesis	30

PROCESO METODOLÓGICO: PARTE II

2. PROCESO METODOLÓGICO: DESCRIPCIÓN.....	35
2.1. Objeto de estudio: estrategias narrativo-descriptivas de la improvisación en el jazz modal	35
2.2. Marco teórico: status quaestionis	37
2.3. Diseño del trabajo	39
2.3.1. Hipótesis	39
2.3.2. Objetivos	40
2.3.3. Planteamiento metodológico.....	41
2.3.3.1. Análisis de la música modal en jazz: precisiones	42
2.3.3.2. Especificación del modo en que se encuentra la improvisación.....	42
2.3.3.3. Identificación de elementos semióticos en música: precisiones.....	43
2.3.3.4. Identificación de elementos semióticos en el jazz modal.....	45
2.3.3.5. Propuesta global de análisis.....	50
2.3.3.6. Categorías y variables	52
2.3.3.7. Corpus de estudio	53
2.3.3.8. Ubicación territorial	55
2.3.3.9. Recogida y tratamiento de los datos	56

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA: PARTE III

3. EL ANÁLISIS MUSICAL DESDE LA INVESTIGACIÓN CLÁSICA HASTA LA INVESTIGACIÓN SEMIÓTICA	59
3.1. El jazz: conceptos previos	59
3.1.1. Improvisación	63
3.1.2. Acorde.....	65
3.1.3. Escala	66
3.1.4. Escala diatónica	67
3.1.5. Tonalidad	68
3.1.6. Modalidad.....	70
3.1.7. Acordes por cuartas	72
3.2. Semiótica	75
3.2.1. Acción	79
3.2.2. Actante.....	80
3.2.3. Sincretismo	82
3.2.4. Esquema actancial.....	82
3.2.5. El programa narrativo.....	83
3.2.5.1. Introducción	83
3.2.5.2. Definiciones	83
3.2.5.3. El PN como “matriz”	86
3.2.5.4. Grupos fijos en el paradigma del programa narrativo	87
3.2.5.4.1. Miembros	87
3.2.5.4.2. Segmentos.....	88
3.2.5.4.3. Procesos	88
3.2.5.5. Definición operativa	89
3.2.5.6. Interacción.....	90
3.2.6. Sintaxis narrativa, concepto de narratividad.....	91
3.2.7. El Cuadrado semiótico.....	91
3.3. El análisis musical	93
4. MÚSICA Y SEMIÓTICA	115
4.1. Diferentes autores/antecedentes /otras escuelas y teorías	115
4.2. El camino de la semiótica musical	115

4.3. Jean-Jacques Nattiez	121
4.4. Nicolas Ruwet.....	128
4.5. David Lidov	129
4.6. Philip Tagg.....	130
4.7. Gino Stefani	132
4.8. Márta Grabócz	133
4.9. Rubén López Cano	134
4.10. Robert Hatten	134
4.11. Naomi Cumming	138
4.12. Eero Tarasti	142
4.13. Raymond Monelle	144
4.14. José Luiz Martínez.....	148
4.15. Ole Kühl.....	148
4.16. William Dougherty.....	150
4.17. Ingrid Monson	151
4.18. Vijay Iyer	151
4.19. Smith, Christopher	155
4.20. Byron Almén	155
4.21. Carolyn Abbate	156
4.22. François Delalande	157
4.23. Sanna Pederson	157
4.24. Fred Everett Maus	158
4.25. Ivanka Stoianova	159
4.26. Leonard B. Meyer	160
4.27. Luca Marconi	161
4.28. William Echard.....	162
4.29. Tablas resumen	162

INVESTIGACIÓN: PARTE IV

5. ANÁLISIS DE LAS PIEZAS MUSICALES DE KIND OF BLUE	169
5.1. Introducción	169
5.2. Análisis tipo de una vuelta de improvisación	171
5.3. So What.....	174

5.3.1. So What. Distribución de la narratividad en el tiempo por número de compases.....	175
5.3.2. So What. Distribución de la narratividad en el tiempo, por número de PNs	177
5.3.3. So What. Comparativa entre el bloque de improvisaciones y la Narrativa Clásica.....	183
5.3.4. So What. Hacia la construcción de un chorus ideal	185
5.4. Freddie Freeloader	186
5.4.1. Freddie Freeloader. Distribución de la narratividad en el tiempo por número de compases	187
5.4.2. Freddie Freeloader. Distribución de la narratividad en el tiempo, por número de PNs.....	188
5.4.3. Freddie Freeloader. Comparativa entre el bloque de improvisaciones y la Narrativa Clásica.....	197
5.4.4. Freddie Freeloader. Hacia la construcción de un chorus ideal...	199
5.5. Blue In Green.....	200
5.5.1. Blue in Green. Distribución de la narratividad en el tiempo, por número de compases.....	200
5.5.2. Blue in Green. Distribución de la narratividad en el tiempo, por número de PNs	202
5.5.3. Blue in Green. Comparativa entre el bloque de improvisaciones y la Narrativa Clásica	208
5.5.4. Blue in Green. Hacia la construcción de un chorus ideal	210
5.6. All Blues.....	211
5.6.1. All Blues. Distribución de la narratividad en el tiempo, por número de compases.....	211
5.6.2. All Blues. Distribución de la narratividad en el tiempo, por número de PNs	213
5.6.3. All Blues. Comparativa entre el bloque de improvisaciones y la Narrativa Clásica.....	219
5.6.4. All Blues. Hacia la construcción de un chorus ideal	220
5.7. Flamenco Sketches	222
5.7.1. Flamenco Sketches. Distribución de la narratividad en el tiempo, por número de compases	223

5.7.2. Flamenco Sketches. Distribución de la narratividad en el tiempo, por número de PNs	224
5.7.3. Flamenco Sketches. Comparativa entre el bloque de improvisaciones y la Narrativa Clásica.....	231
5.7.4. Flamenco Sketches. Hacia la construcción de un chorus ideal..	232
5.8. Resumen	234
6. NIVEL DISCURSIVO EN RELACIÓN CON EL NIVEL NARRATIVO ..	243
6. 1. Relación entre ideas melódicas y la historia	243
6.1.1. Miles Davis	244
6.1.2. John Coltrane	252
6.1.3. Julian “Cannonball” Adderley.....	260
6.1.4. Bill Evans.....	267
6.1.5. Wynton Kelly.....	273
6.1.6. Paul Chambers	276
6.1.8. Resumen	278
6.2. Relación entre ideas armónico-modales y la historia	288
6.2.1. Miles Davis	289
6.2.2. John Coltrane	296
6.2.3. Julian “Cannonball” Adderley.....	303
6.2.4. Bill Evans.....	309
6.2.5. Wynton Kelly.....	314
6.2.6. Paul Chambers.....	317
6.2.7. Resumen	319

CONCLUSIONES: PARTE V

7. CONCLUSIONES	333
BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA	347
ANEXO.....	365

Índice de gráficos

Índice de Gráficos

Figura	Título	Página
1	Ser, No Ser, Hacer, No Hacer	50
2	Acordes por cuartas	73
3	Cuadro resumen cronológico de análisis musical	113
4	Cuadro resumen de música y semiótica	165
5	So What. Proporción narrativo-descriptiva por número de compases	176
6	So What. Proporciones narrativo-descriptivas	177
7	So What. Porcentaje de PNs del total	177
8	So What. Resumen de PNs por improvisador	178
9	So What. PNs por improvisador y número medio de PNs por vuelta	178
10	So What. Porcentaje relativo de PNs por improvisador y chorus	179
11	So What. Distribución de la narratividad en el tiempo por chorus	180
12	So What. Distribución de la narratividad en el tiempo por chorus, línea	181
13	So What. Distribución de la narratividad en el tiempo por grupos de ocho compases	182
14	So What. Distribución de la narratividad en el tiempo por grupos de ocho compases, línea	183
15	So What. PNs por improvisador, chorus y compases	184
16	So What. Proporción PNs y compases de Hacer	185
17	So What. Número medio de compases por PN	186
18	Freddie Freeloader. Proporción narrativo-descriptiva por número de compases	187
19	Freddie Freeloader. Proporciones narrativo-descriptivas	188
20	Freddie Freeloader. Porcentaje de PNs del total	189
21	Freddie Freeloader. Reparto del total de PNs de Kelly en sus cuatro vueltas de improvisación	190
22	Freddie Freeloader. Reparto del total de PNs de Miles en sus seis vueltas de improvisación	190
23	Freddie Freeloader. Reparto del total de PNs de Coltrane en sus cinco vueltas de improvisación	191
24	Freddie Freeloader. Reparto del total de PNs de Adderley en sus	191

	cinco vueltas de improvisación	
25	Freddie Freeloader. Reparto del total de PNs de Chambers en sus dos vueltas de improvisación	192
26	Freddie Freeloader. Resumen de PNs por improvisador	192
27	Freddie Freeloader. PNs por improvisador y número medio de PNs por vuelta	193
28	Freddie Freeloader. Porcentaje relativo de PNs por improvisador y chorus	193
29	Freddie Freeloader. Distribución de la narratividad en el tiempo por chorus	194
30	Freddie Freeloader. Distribución de la narratividad en el tiempo por chorus, línea	195
31	Freddie Freeloader. Distribución de la narratividad en el tiempo por grupos de cuatro compases	196
32	Freddie Freeloader. Distribución de la narratividad en el tiempo por grupos de cuatro compases, línea	197
33	Freddie Freeloader. PNs por improvisador, chorus y compases	198
34	Freddie Freeloader. Proporción PNs y compases de Hacer	199
35	Freddie Freeloader. Número medio de compases por PN	200
36	Blue in Green. Proporción narrativo-descriptiva por número de compases	201
37	Blue in Green. Proporciones narrativo-descriptivas	202
38	Blue in Green. Porcentaje de PNs del total	202
39	Blue in Green. Resumen de PNs por improvisador	203
40	Blue in Green. PNs por improvisador y número medio de PNs por vuelta	203
41	Blue in Green. Porcentaje relativo de PNs por improvisador y chorus	204
42	Blue in Green. Distribución de la narratividad en el tiempo por chorus	205
43	Blue in Green. Distribución de la narratividad en el tiempo por chorus, línea	206
44	Blue in Green. Distribución de la narratividad en el tiempo por grupos de cinco compases	207
45	Blue in Green. Distribución de la narratividad en el tiempo por grupos de cinco compases, línea	208

46	Blue in Green. PNs por improvisador, chorus y compases	209
47	Blue in Green. Proporción PNs y compases de Hacer	210
48	Blue in Green. Número medio de compases por PN	211
49	All Blues. Proporción narrativo-descriptiva por número de compases	212
50	All Blues. Proporciones narrativo-descriptivas	213
51	All Blues. Porcentaje de PNs del total	214
52	All Blues. Resumen de PNs por improvisador	214
53	All Blues. PNs por improvisador y número medio de PNs por vuelta	215
54	All Blues. Porcentaje relativo de PNs por improvisador y chorus	215
55	All Blues. Distribución de la narratividad en el tiempo por chorus	216
56	All Blues. Distribución de la narratividad en el tiempo por chorus, línea	217
57	All Blues. Distribución de la narratividad en el tiempo por grupos de cuatro compases	218
58	All Blues. Distribución de la narratividad en el tiempo por grupos de cuatro compases, línea	219
59	All Blues. PNs por improvisador, chorus y compases	220
60	All Blues. Proporción PNs y compases de Hacer	221
61	All Blues. Número medio de compases por PN	222
62	Flamenco Sketches. Proporción narrativo-descriptiva por número de compases	223
63	Flamenco Sketches. Proporciones narrativo-descriptivas	224
64	Flamenco Sketches. Porcentaje de PNs del total	225
65	Flamenco Sketches. Resumen de PNs por improvisador	226
66	Flamenco Sketches. PNs por improvisador y número medio de PNs por vuelta	226
67	Flamenco Sketches. Porcentaje relativo de PNs por improvisador y chorus	227
68	Flamenco Sketches. Distribución de la narratividad en el tiempo por chorus	227
69	Flamenco Sketches. Distribución de la narratividad en el tiempo por chorus, línea	228
70	Flamenco Sketches. Distribución de la narratividad en el tiempo por grupos de cuatro compases	230
71	So What. Distribución de la narratividad en el tiempo por grupos de	231

	cuatro compases, línea	
72	Flamenco Sketches. PNs por improvisador, chorus y compases	232
73	Flamenco Sketches. Proporción PNs y compases de Hacer	233
74	Flamenco Sketches. Número medio de compases por PN	234
75	Resumen de compases de Ser y Hacer en los cinco temas, tabla	235
76	Resumen de compases de Ser y Hacer en los cinco temas, gráfica	235
77	Número medio de PNs por chorus	236
78	Resumen del número medio de PNs por chorus e improvisador	237
79	Puntos de giro en Kind of Blue	238
80	Resumen de los puntos de giro en Kind of Blue	238
81	Picos de narratividad en porcentajes	239
82	Resumen de las curvas de narratividad en Kind of Blue	240
83	Resumen del número medio de compases por PN	240
84	Resumen del número medio de compases por PN en Kind of Blue	241
85	Número de PNs en cada vuelta de improvisación	242
86	So What. Miles Davis. Ideas melódicas e historia	244
87	Freddie Freeloader. Miles Davis. Ideas melódicas e historia	245
88	Blue in Green. Miles Davis. Ideas melódicas e historia	246
89	All Blues. Miles Davis. Ideas melódicas e historia	247
90	Flamenco Sketches. Miles Davis. Ideas melódicas e historia	248
91	Miles. Recurso preferido por tema	249
92	Miles. Proporción de recursos en Ser	249
93	Miles. Proporción de recursos en No Ser	250
94	Miles. Proporción de recursos en Hacer	251
95	Miles. Proporción de recursos en No Hacer	252
96	So What. Coltrane. Ideas melódicas e historia.	253
97	Freddie Freeloader. Coltrane. Ideas melódicas e historia	254
98	Blue in Green. Coltrane. Ideas melódicas e historia	255
99	All Blues. Coltrane. Ideas melódicas e historia	256
100	Flamenco Sketches. Coltrane. Ideas melódicas e historia	257
101	Coltrane. Recurso preferido por tema	258
102	Coltrane. Proporción de recursos en Ser	258
103	Coltrane. Proporción de recursos en No Ser	259
104	Coltrane. Proporción de recursos en Hacer	259
105	Coltrane. Proporción de recursos en No Hacer	260
106	So What. Adderley. Ideas melódicas e historia	261

107	Freddie Freeloader. Adderley. Ideas melódicas e historia.	262
108	All Blues. Adderley. Ideas melódicas e historia.	263
109	Flamenco Sketches. Adderley. Ideas melódicas e historia	263
110	Adderley. Recurso preferido por tema	264
111	Adderley. Proporción de recursos en Ser	265
112	Adderley. Proporción de recursos en No Ser	265
113	Adderley. Proporción de recursos en Hacer	266
114	Adderley. Proporción de recursos en No Hacer	267
115	So What. Evans. Ideas melódicas e historia	268
116	Blue in Green. Evans. Ideas melódicas e historia	268
117	All Blues. Evans. Ideas melódicas e historia	269
118	Flamenco Sketches. Evans. Ideas melódicas e historia.	270
119	Evans. Recurso preferido por tema	270
120	Evans. Proporción de recursos en Ser	271
121	Evans. Proporción de recursos en Hacer	272
122	Evans. Proporción de recursos en No Hacer	272
123	Freddie Freeloader. Kelly. Ideas melódicas e historia.	273
124	Kelly. Recurso preferido por tema	273
125	Kelly. Proporción de recursos en Ser	274
126	Kelly. Proporción de recursos en Hacer	274
127	Kelly. Proporción de recursos en No Hacer	275
128	Freddie Freeloader. Chambers. Ideas melódicas e historia.	276
129	Chambers. Recurso preferido por tema	276
130	Chambers. Proporción de recursos en Ser	277
131	Chambers. Proporción de recursos en Hacer	278
132	Miles Davis. Resumen de ideas melódicas e historia	279
133	Coltrane. Resumen de ideas melódicas e historia	280
134	Adderley. Resumen de ideas melódicas e historia	281
135	Evans. Resumen de ideas melódicas e historia	282
136	Kelly. Resumen de ideas melódicas e historia	283
137	Chambers. Resumen de ideas melódicas e historia	284
138	Recursos melódicos preferidos	284
139	Kind of Blue. Resumen de ideas melódicas e historia	285
140	Kind of Blue. Resumen de estructuras de Ser	286
141	Kind of Blue. Resumen de estructuras de No Ser	286
142	Kind of Blue. Resumen de estructuras de Hacer	287

143	Kind of Blue. Resumen de estructuras de No Hacer	288
144	So What. Miles. Ideas armónico-modales e historia	289
145	Freddie Freeloader. Miles. Ideas armónico-modales e historia	290
146	Blue in Green. Miles. Ideas armónico-modales e historia	290
147	All Blues. Miles. Ideas armónico-modales e historia.	291
148	Flamenco Sketches. Miles. Ideas armónico-modales e historia	292
149	Miles. Recurso armónico-modal preferido por tema	292
150	Miles. Proporción de recursos armónico-modales en Ser	293
151	Miles. Proporción de recursos armónico-modales en No Ser	293
152	Miles. Proporción de recursos armónico-modales en Hacer	294
153	Miles. Proporción de recursos armónico-modales en No Hacer	295
154	So What. Coltrane. Ideas armónico-modales e historia	296
155	Freddie Freeloader. Coltrane. Ideas armónico-modales e historia	297
156	Blue in Green. Coltrane. Ideas armónico-modales e historia	298
157	All Blues. Coltrane. Ideas armónico-modales e historia.	299
158	Flamenco Sketches. Coltrane. Ideas armónico-modales e historia	300
159	Coltrane. Recurso armónico-modal preferido por tema	300
160	Coltrane. Proporción de recursos armónico-modales en Ser	301
161	Coltrane. Proporción de recursos armónico-modales en No Ser	301
162	Coltrane. Proporción de recursos armónico-modales en Hacer	302
163	Coltrane. Proporción de recursos armónico-modales en No Hacer	302
164	So What. Adderley. Ideas armónico-modales e historia	303
165	Freddie Freeloader. Adderley. Ideas armónico-modales e historia	304
166	All Blues. Adderley. Ideas armónico-modales e historia.	305
167	Flamenco Sketches. Adderley. Ideas armónico-modales e historia	306
168	Adderley. Recurso armónico-modal preferido por tema	306
169	Adderley. Proporción de recursos armónico-modales en Ser	307
170	Adderley. Proporción de recursos armónico-modales en No Ser	307
171	Adderley. Proporción de recursos armónico-modales en Hacer	308
172	Adderley. Proporción de recursos armónico-modales en No Hacer	309
173	So What. Evans. Ideas armónico-modales e historia	309
174	Blue in Green. Evans. Ideas armónico-modales e historia	310
175	All Blues. Evans. Ideas armónico-modales e historia.	311
176	Flamenco Sketches. Evans. Ideas armónico-modales e historia	311
177	Evans. Recurso armónico-modal preferido por tema	312
178	Evans. Proporción de recursos armónico-modales en Ser	312

179	Evans. Proporción de recursos armónico-modales en Hacer	313
180	Evans. Proporción de recursos armónico-modales en No Hacer	313
181	Freddie Freeloader. Kelly. Ideas armónico-modales e historia	314
182	Kelly. Recurso armónico-modal preferido por tema	314
183	Kelly. Proporción de recursos armónico-modales en Ser	315
184	Kelly. Proporción de recursos armónico-modales en Hacer	316
185	Kelly. Proporción de recursos armónico-modales en No Hacer	316
186	Freddie Freeloader. Chambers. Ideas armónico-modales e historia	317
187	Chambers. Recurso armónico-modal preferido por tema	317
188	Chambers. Proporción de recursos armónico-modales en Ser	318
189	Chambers. Proporción de recursos armónico-modales en Hacer	319
190	Miles. Resumen de ideas armónico-modales e historia	320
191	Coltrane. Resumen de ideas armónico-modales e historia	321
192	Adderley. Resumen de ideas armónico-modales e historia	322
193	Evans. Resumen de ideas armónico-modales e historia	323
194	Kelly. Resumen de ideas armónico-modales e historia	324
195	Chambers. Resumen de ideas armónico-modales e historia	325
196	Recurso armónico-modal preferido	325
197	Kind of Blue. Resumen de recursos armónico-modales	326
198	Kind of Blue. Resumen de recursos armónico-modales en Ser	327
199	Kind of Blue. Resumen de recursos armónico-modales en No Ser	328
200	Kind of Blue. Resumen de recursos armónico-modales en Hacer	328
201	Kind of Blue. Resumen de recursos armónico-modales en No Hacer	329



SPICUM
servicio de publicaciones

Proyecto de investigación

Parte I



SPICUM
servicio de publicaciones

ESTRATEGIAS NARRATIVAS DE LA IMPROVISACIÓN EN EL JAZZ MODAL

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN: PARTE I

1. INTRODUCCIÓN

La música no tiene un nivel conceptual de significado en el mismo sentido que el lenguaje o las artes figurativas. Una nota o un patrón rítmico como tal, aunque puede utilizarse para ello, no tiene que referirse a algo externo a sí mismo. La música es una manera humana de expresarse y tiene significado.

Durante la improvisación el improvisador realiza frases de acuerdo con la armonía y métrica del chorus¹ en interacción con los miembros del grupo con el que está tocando, algo similar a lo que ocurre en una conversación o debate sobre un tema propuesto. El tema tratado es dado por la melodía y la armonía del standard objeto de la improvisación.

Se aborda el estudio de estos procesos de improvisación, las aportaciones que varios intérpretes han realizado a partir de sus conocimientos como músicos y una propuesta musical dada, música creada en el momento en un diálogo no escrito de antemano.

Lo novedoso de este trabajo y las posibles aplicaciones de éste tipo de investigación a otros ámbitos como la publicidad, la composición o la

¹ Chorus. *What musicians signify by the term **chorus** is one playing through a chord progression. The length of the solo is measured by the number of choruses that the soloist improvises.* A lo que los músicos se refieren con el término chorus es a lo que toca cada uno sobre una progresión de acordes. La longitud del solo es medida por el número de chorus que improvisa el solista. Gridley, Mark C. (2009). *Jazz Styles*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.

pedagogía musical son las principales causas por las que se ha decidido abordar un tema poco explorado.

1.1. Propuesta y enunciado del tema

En el acto de la improvisación el músico crea un discurso que dirige a sus compañeros músicos y al resto de oyentes. Se trata de una situación comunicativa comparable a la del lenguaje hablado y a la de otras representaciones artísticas en las que juega un papel importante tanto el nivel de la historia como el del discurso –en el sentido de Chatman²- como es el caso del teatro. Desde esta perspectiva, no existen apenas estudios que se hayan encargado de cuantificar, y evaluar estos procesos. Por este motivo, creemos necesario aproximarnos a la expresión de la improvisación en el jazz para observarla en los niveles narrativo y discursivo.

La propuesta que se presenta en este trabajo tiene como finalidad mostrar la manera de cuantificar la narratividad a través del conjunto de estrategias narrativo-descriptivas de la improvisación en el Jazz Modal. El Programa Narrativo (PN) tiene gran importancia en este estudio porque lo hemos tomado como base para medir la narratividad, entendiéndolo como una sucesión de estados y cambios que se encadenan a partir de una relación S-O y de su transformación³.

1.2. Aspectos centrales del tema elegido

Se trata de estudiar la improvisación en el jazz desde el punto de vista de la historia y del discurso. La denominada narratividad generalizada, liberada del sentido restringido que la vinculaba a las formas figurativas de los relatos,

² Chatman, Seymour. (1990). *Historia y discurso : la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid : Taurus, D.L.

³ Grupo de Entrevernes. (1981). *Análisis semiótico de los textos. Introducción-Teoría-Práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

considerada como el principio generador de todo discurso⁴. ¿Cómo funciona el programa narrativo en esta materia expresiva? ¿Son aplicables los conceptos narrativos de otros ámbitos a la música, y en concreto al jazz?

Asimismo se busca estudiar cuáles son las estrategias que varían en cada acto discursivo, así como establecer las relaciones entre el vehículo⁵ propuesto para la improvisación y los recursos narrativos utilizados.

Cuando en un grupo de jazz se está improvisando, se están produciendo una serie de intercambios de mensajes. El estudio de este tipo de comunicación no parece estar muy desarrollado, siendo pocos los trabajos que lo tratan. Se trata de un terreno en el que la creatividad es un factor importante, donde hay una serie de estrategias muy definidas de comunicación. Cada músico tiene una manera característica de contar las cosas.

Estos procesos tienen su base en la hoja que suele servir de punto de partida para interpretar un tema de jazz⁶, un “mapa” en el que constan la melodía y los acordes del tema, aparte de otras anotaciones como tempo, compás, armadura... A partir de estas indicaciones el intérprete sabe cómo realizar la partitura, igual que en el barroco se sabía cómo había que realizar el bajo cifrado.

Ejemplos de estos “mapas”, pueden ser encontrados a cientos en los llamados *Real Books*. Diferentes editoriales los publican y son colecciones de temas de jazz, con el formato anteriormente descrito, que en ocasiones traen algunas anotaciones y aclaraciones sobre los temas que aparecen en ellos. Este es el “argumento” del proceso de improvisación. Sobre este particular se ha escrito en diferentes ocasiones⁷, comparando el “juego” que se produce en

⁴ Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.

⁵ Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press.

⁶ Aunque a veces no se trata de una hoja, sino que al ser una estructura o un standard muy conocido, simplemente con aclararlo antes de empezar a tocar, ya se sabe sobre que cambios de acordes se va a trabajar.

⁷ Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press.

las improvisaciones de jazz, con contar una historia con sus personajes y su trama.

Se toman como base en el campo semiótico las teorías de A.J. Greimas, J.Courtés y Grupo Entrevernes, así como las de los grupos CADIR con autores como Jean-Claude Giroud y Louis Panier, autores como P. Stockinger, F. Bastide y otros del grupo de investigadores semio-lingüistas E.H.E.S.S./C.N.R.S. En el campo específico de la semiótica musical se toman como referencia a los autores Eero Tarasti y Ole Kühl.

1.3. Objeto de estudio

El objeto de estudio es el conjunto de estrategias narrativo-descriptivas de la improvisación en el Jazz Modal. Cómo cada improvisador distribuye, en el tiempo que tiene para improvisar, las partes descriptivas y las partes narrativas. Para realizar las anteriores aproximaciones utiliza un abanico de recursos musicales, entre los que se encuentran los arpeggios, las escalas, anticipaciones y cambios de modo.

1.4. El análisis semiótico del jazz modal

Desde que Nattiez y Ruwet en los años setenta saltaron a la escena del análisis semiótico de la música se han venido produciendo una serie de aproximaciones desde este punto de vista especialmente en el campo de la llamada música clásica. Autores como Hatten, Nattiez, Cumming, Tarasti y Monelle han realizado importantes aportaciones desde diferentes enfoques. Sin embargo, son pocos los autores que han centrado sus esfuerzos en el estudio semiótico de la música de jazz.

Los análisis semiótico-musicales, que empezaron con una fuerte influencia estructuralista, han ido recorriendo hasta la actualidad un camino en el que han ido recibiendo el influjo de otros enfoques como los estudios

cognitivos, el deconstruccionismo, el psicoanálisis, los estudios feministas, la hermenéutica, la corporeidad y la narratividad.

Autores como Saussure, Peirce o Greimas han ejercido una profunda influencia en estos estudios. La propuesta greimasiana⁸ ha sido especialmente atractiva para autores como Eero Tarasti y Márta Grabócz.

Sin embargo hasta hace poco no encontramos aproximaciones semióticas al jazz. En concreto destacan las efectuadas por: Ole Kühl, Ingrid Monson y Vijay Iyer.

Ya Echard apunta tímidamente la necesidad de un aumento de los estudios semióticos sobre las llamadas músicas populares, así como de las aproximaciones desde los estudios culturales a la llamada música clásica, para corregir el desequilibrio en la balanza que se ha producido al respecto⁹.

Existe un cierto vacío en el estudio desde el punto semiótico de la música de jazz, en concreto de su estilo llamado jazz modal. Es más, hay cierta carencia de estudios analíticos más convencionales de este estilo concreto, más aún desde el punto de vista semiótico.

Así, a causa de todo lo expuesto anteriormente, hacemos constar la necesidad de un estudio que ayude a paliar el déficit anteriormente señalado. Una aproximación diferente al más frecuente enfoque desde los estudios culturales, más interesados en cuestiones de ideología, nacionalidad, etnia, género y clase social, que en un análisis más técnico de la música de jazz y las conocidas como músicas populares. Aunque este último tipo de análisis no implica una descontextualización de la música analizada.

⁸ Greimas, A. J. (1973). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

⁹ Echard, William. (1999). "Musical Semiotics in the 1990's: the state of the art". *Semiotic Review of Books* 10 (3). <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musisem.html>. (Descargado el 29 de marzo de 2009).

Para realizar este estudio habrá que tener en cuenta diferentes puntos de vista y armonizarlos entre sí a la hora de aplicarlos. No podemos olvidar la tradición analítica de la música, que aunque más enfocada a la llamada música clásica también tiene sus antecedentes en el estudio de la música de jazz. Tampoco podemos dejar atrás el estudio de la semiótica en el sentido amplio y dentro de ella situarnos en el estudio de la narratividad. La conjunción de las dos disciplinas anteriormente citadas ha dado interesantes y jugosos frutos en el campo de la música clásica, pero no en el campo de las conocidas como músicas populares donde encontramos grandes extensiones de terreno inexplorado. El contexto en el que se produce la música es esencial y está estrechamente ligado a ésta.

El estudio de la narratividad en el jazz modal se centrará en cuantificar la narratividad y en cuáles son las estrategias discursivas empleadas por cada uno de los improvisadores para narrar y cómo distribuyen en sus solos los momentos de la narración.

Por todo lo expuesto anteriormente consideramos necesaria una mirada diferente sobre el jazz, concretamente sobre el estilo conocido como jazz modal.

1.5. Estructura de la tesis

Esta investigación se basa sobre cinco apartados fundamentales.

El primero, llamado *Proyecto de Investigación*, aporta una introducción al trabajo realizado en la presente investigación. Se trata cuál es el tema elegido, sus aspectos centrales, y la necesidad de llevar a cabo esta investigación desde el enfoque bajo el que se ha efectuado.

El segundo apartado, *Proceso Metodológico*, detalla el diseño de investigación realizado y los elementos y métodos utilizados. Revisamos el estado de la cuestión, los métodos empleados y su adaptación y concreción a

nuestro objeto de estudio. Se concluye con la propuesta de análisis, con sus categorías y variables, el corpus analizado y su justificación, así como la forma de recogida y tratamiento de los datos.

Como tercer apartado encontramos el dedicado a la *Fundamentación Teórica*. En éste se exponen los pilares teóricos sobre los que se apoya el presente trabajo. Se subdivide en cuatro bloques, cada uno de ellos dedicado a una cuestión concreta:

1. El jazz y sus elementos musicales.
2. La semiótica en sí.
3. El análisis musical en general.
4. Música y semiótica.

El apartado número cuatro es en el que se produce el análisis a partir del método propuesto. Aquí se exponen de forma sistemática los resultados obtenidos a partir de los datos obtenidos de los cinco temas de jazz que constituyen el álbum *Kind of Blue* de Miles Davis de 1959. Como colofón del apartado se aporta un resumen de los resultados más importantes extraídos del análisis realizado.

Como quinto apartado, las conclusiones obtenidas desde la investigación realizada, la confirmación o no de las hipótesis y subhipótesis, y de las regularidades constatadas después de proceder al tratamiento de los datos.

Para concluir, se aportan las referencias bibliográficas utilizadas en esta tesis.

Además se incluye un anexo, con las fichas de análisis de los temas investigados.

Proceso metodológico

Parte II

PROCESO METODOLÓGICO: PARTE II

2. PROCESO METODOLÓGICO: DESCRIPCIÓN

2.1. Objeto de estudio: estrategias narrativo-descriptivas de la improvisación en el Jazz Modal

El objeto de estudio son las estrategias narrativas y descriptivas que utilizan los diferentes improvisadores en el llamado jazz modal.

Previo al análisis concreto del texto musical seleccionado, se trabajará sobre los dos campos de conocimiento elegidos, la semiótica y el jazz, para ponerlos en contacto de la forma más efectiva posible.

El análisis semiótico de la música se encuadra dentro las aproximaciones formales al análisis musical. Nicholas Cook¹ distingue estos métodos de los tradicionales análisis de la forma. En ellos la aproximación formal va más allá, pues se codifica la música en símbolos a un nivel mucho más detallado.

El análisis narrativo se presenta como una herramienta que además de clasificar los enunciados de un texto en enunciados de estados (ser) y enunciados de operaciones (hacer) permite descubrir las relaciones entre los enunciados².

Podemos entender el programa narrativo como:

¹ Cook, Nicholas. *A guide to musical analysis*. Publicado por primera vez por J.M. Dent & Sons Ltd, 1987, paperback 1989. Publicado por primera vez por Oxford University Press, 1994.

² Giroud, Jean-Claude y Panier, Louis y CADIR – LYON. (1991) *Semiótica. Una Práctica de lectura y análisis de los textos bíblicos*. Estella (Navarra): Editorial Verbo Divino.

*un sintagma simple de longitud variable que da cuenta de hechos sencillos que implique un cambio y/o transformación.*³

En cuanto al jazz, nos situamos con la siguiente definición:

*Jazz is a form of music which has evolved in the 20th Century, mainly in America, and uses rich, sophisticated harmonies (chords), much improvisation, and often, but not always, interesting and exciting rhythms.*⁴

En cuanto al jazz modal, recogemos la definición de M. Levine⁵, *few chords, lots of space*, (pocos acordes, mucho espacio). El término se empieza a usar tras el álbum de Miles Davis, *Kind Of Blue*, de 1959.

El análisis semiótico de la improvisación en el jazz modal tiene como finalidad cuantificar la narratividad en la música. Se plantea la dificultad de ver cómo funciona el programa narrativo en un ámbito, el musical, fuera de otros lugares en los que su aplicación es más habitual como los textos literarios, las obras audiovisuales, publicidad, etc. Así, observaremos si es posible aplicar estos elementos al análisis de un tipo de piezas musicales concretas.

El discurso se organiza gracias a los improvisadores, narradores a través de sus improvisaciones de diferentes puntos de vista de una misma historia.

³ Peña Timón, Vicente. *El programa narrativo como expresión del valor constitutivo del relato en el spot publicitario audiovisual*. Tesis doctoral, Madrid, 1994, p. 26.

⁴ El Jazz es una forma de música que ha evolucionado en el S. XX, principalmente en América, y que usa ricas y sofisticadas armonías (acordes), mucha improvisación, y a menudo, pero no siempre, interesantes y excitantes ritmos. Greene, Ted. (1978). *Jazz Guitar Single Note Soloing – Vol. 1*, Copyright 1978 by Dale F. Zdenek. Copyright assigned 1981 to Belwin-Mills Publishing Corp. Miami, Florida, p. 3.

⁵ Levine, Mark. (1995). *The Jazz Theory Book*. E.E.U.U.: Sher Music, p. 29.

En el análisis podemos apreciar una dualidad entre lo estático, una instantánea de un proceso en movimiento, y el desarrollo de lo que se está produciendo. Resulta difícil hablar de la semiosis como recorrido y desarrollo, y a la vez de la situación estructural cerrada de un sistema. En el jazz se utilizan unas guías como referencias sobre las que moverse, amplias, con márgenes y conociendo esos espacios posibles de movimiento, el solista realiza sus acrobacias. Vamos a analizar cómo dentro de la historia, cada improvisador articula el discurso en un momento dado y qué recursos discursivos utiliza para ello.

La razón que justifica el porqué de la elección del tema, se encuentra en la necesidad de observar de manera analítica el modo en que las estructuras discursivas de las improvisaciones, llevadas a cabo por las distintas voces de la enunciación, se manifiestan y sirven para localizar las articulaciones del programa narrativo en un texto musical.

2.2. Marco Teórico: status quaestionis

El estudio de la semiótica musical ha recorrido un muy variado camino desde sus inicios estructuralistas hasta la actualidad, enriqueciéndose de los diferentes influjos que sobre ella se han vertido.

Desde que Propp propusiera sus treinta y una funciones, hasta llegar a Greimas y su enfoque relativo a los actantes, se puede constatar una notable evolución del modelo estructuralista. Con fuerte influencia de esta corriente encontramos a autores como Nattiez. Para éste, la semiótica musical se pregunta cuestiones tales como: de qué está hecha una obra, cuál es su forma, su tema principal, cómo se desarrolla desde una célula que la genera, sus rasgos estilísticos. Al estar influido su pensamiento por la lingüística, Nattiez siempre se cuestiona sus propios métodos de análisis musical. También se interroga a sí mismo acerca de cómo definir los fenómenos que se consideran relevantes en el trabajo o qué modelos explican la organización de los

fenómenos, teniendo en cuenta que la semiología intenta responder estas cuestiones con control y rigor pero no definitivamente.

Hay dos enfoques principales en cuanto al estudio de la semiótica musical, uno basándose en Peirce y otro basándose en Greimas.⁶ También hay autores que toman elementos de ambos puntos de vista. En este trabajo nos centraremos en las teorías de Greimas pues es en los trabajos de este autor y su escuela donde hemos encontrado unas herramientas más acordes con el estudio de la narratividad en el jazz.

Las investigaciones que en concreto se han hecho de semiótica musical, apuntan especialmente a dos autores que toman bastantes elementos de esta escuela: Eero Tarasti y Ole Kühl.

El primero desarrolla sus trabajos principalmente sobre la llamada música “clásica”. Ha analizado numerosas obras de este tipo de repertorio, desde distintos niveles de la semiótica. Ha tratado el problema de la narratividad en la música, las modalidades, estudios sobre la semiosis del estilo clásico, la narratividad en Chopin, la semiosis del sinfonismo, el impresionismo, el minimalismo, la antinarratividad, y la improvisación, dejando así una referencia sobre la que trabajar.

A partir de los estudios de Tarasti es posible tratar la dimensión espacial (tonalidad, modalidad), temporal (la forma musical y la relación de lo que oímos con lo que ya hemos oído anteriormente en la obra) y actorial⁷ (en este caso como figuras melódicas, sin entrar en recorridos o concretar los actores).

El segundo, estudia y analiza la improvisación de jazz, aunque combinando la semiótica con otros elementos como el cognitivismo.

⁶ Tarasti, Eero. (2002). *Signs of Music*. Berlín: Mouton de Gruyter.

⁷ Los temas o motivos pueden funcionar como actores o actantes capaces de asumir actitudes distintivas y seguir un curso narrativo similar al encontrado en la literatura. El tratamiento de este punto en profundidad requeriría un trabajo específico.

En este trabajo se busca observar el carácter narrativo de la improvisación en el jazz modal porque no se ha llevado a cabo todavía. Para ello se aplica la semiótica, en concreto el programa narrativo, al estudio de este estilo de música.

El análisis semiótico de la música es un campo en el que todavía queda mucho por explorar, concretamente en la música de jazz y más aún en el jazz modal sobre el que versa el presente trabajo.

Al realizar un análisis es necesario determinar qué analizar: la partitura, la experiencia temporal del oyente, la interpretación... En el caso que nos ocupa nos centraremos en la narratividad y en las estrategias relacionadas con ella desde el punto de vista del discurso. La comparación será una de nuestras herramientas, ya que ayuda a determinar los elementos estructurales y a descubrir las funciones de esos elementos.

2.3. Diseño del trabajo:

2.3.1. Hipótesis

La narratividad en una improvisación es cuantificable.

La cuantificación de la narratividad de una improvisación se realiza en base al programa narrativo.

La unidad conocida como programa narrativo es la que da densidad narrativa a los relatos improvisatorios musicales, tal y como ocurre en los relatos literarios. Cuantos más programas narrativos hay en una improvisación más claro se presenta el fenómeno narratividad.

Tanto si lo consideramos como un mero sintagma simple o como un segmento de duración variable sometido a varias fases, el programa narrativo

es una unidad de cuyo análisis se desprenden las características expresivas que constituyen un relato⁸.

Cada improvisador utiliza recursos y estrategias narrativas diferentes, sitúa los puntos de mayor interés narrativo en lugares concretos, en función de su propia improvisación y su posición en las vueltas de improvisaciones.

Cada improvisador utiliza recursos y estrategias discursivas, melódicas y armónico-modales, diferentes, según se aproxime a situaciones de Ser, No Ser, Hacer, No Hacer.

2.3.2. Objetivos

El objetivo general de la presente investigación es estudiar la improvisación en el jazz modal en sus aspectos narrativo y discursivo, las diversas formas y posibilidades que se presentan.

A partir de él, se marcan los siguientes objetivos específicos:

Cuantificar la narratividad en las improvisaciones del jazz modal.

Observar la estrategia y distribución narrativa de cada improvisador.

Observar los recursos discursivos utilizados por cada uno de los improvisadores.

Observar la relación entre la situación narrativa y el recurso discursivo utilizado. Comprobar qué recursos son los más utilizados en las diferentes improvisaciones.

⁸ Peña Timón, Vicente. (1994). *El programa narrativo como expresión del valor constitutivo del relato en el spot publicitario audiovisual*. Madrid: Tesis doctoral.

Establecer modelos de perfiles narrativos y discursivos, tanto genéricos como concretos.

Caracterizar cómo se organizan los temas de jazz modal desde los puntos de vista narrativo y discursivo.

Observar la narratividad en una música de la llamada pura, no programática.

Establecer la repercusión que tiene la situación del improvisador en el conjunto de vueltas de improvisación.

Establecer las similitudes y diferencias entre los improvisadores y caracterizarlos a partir de las estrategias narrativo-descriptivas utilizadas.

Comprobar si la distribución de la narratividad está relacionada con la situación en el conjunto de las vueltas y de la vuelta concreta.

2.3.3. Planteamiento metodológico

Al realizar un análisis semiótico de la música hemos de tener presente el límite que supone el propio texto, sin olvidar la relación que se establece con el contexto en el que se produce. El análisis de este contexto es difícil, pues debe venir guiado por las 'huellas' presentes en el propio texto.

Así sin salirnos del texto musical analizado, pretendemos llegar a conclusiones válidas sobre las diferentes estrategias narrativas y discursivas de unos improvisadores concretos en el jazz modal.

En este trabajo acometemos la tarea del análisis narrativo del jazz modal y su relación con las diferentes estrategias improvisatorias características de cada músico implicado.

2.3.3.1. Análisis de la música modal en jazz: precisiones

De cara al análisis musical del tema elegido, es muy importante tener en cuenta lo siguiente:

2.3.3.2. Especificación del modo en que se encuentra la improvisación

Al analizar la música de jazz modal, puede surgirnos la pregunta de cómo establecer una clasificación de los sonidos y los acordes pertenecientes a un modo, de tal forma que se diferencie de otro.

We have a mode and its matching chord, but all 7 modes contain the same notes. So how do we create a major sound as opposed to Dorian or Phrygian? The answer is “chord tones” (the notes of the chord). A C Major sounding line will focus strongly on the notes of C Major.⁹

We are now faced with the same question as before: If all the modes contain the same 4 note structures, how do we create modal sounds?¹⁰

El autor hace las siguientes consideraciones. Las estructuras formadas sobre los grados 1º, 3º, 5º y 7º, tocadas sobre la nota en el bajo que da nombre al modo, producen una fuerte sonoridad del modo correspondiente, siendo los grados 1º y 3º los más fuertes. Los otros grados del modo no

⁹ Tenemos un modo y el acorde que le corresponde, pero los 7 modos tienen las mismas notas. ¿Cómo creamos entonces un sonido mayor como opuesto a uno dórico o frigio? La respuesta está en las notas del acorde. Una línea que suene en Do Mayor se centrará con fuerza en las notas de Do Mayor. Bredice, V. & Floyd, T. (1994). *Contemporary Modal Improvisation For Guitar*. Mel Bay. p. 42.

¹⁰ Ahora nos encontramos con la misma pregunta que antes. Si todos los modos contienen las mismas estructuras de cuatro notas, ¿cómo creamos sonidos modales? Bredice, V. & Floyd, T. (1994). *Contemporary Modal Improvisation For Guitar*. Mel Bay. pp. 48 y ss.

producen una fuerte sonoridad del modo, pero son importantes porque se utilizan como nota de paso.

2.3.3.3. *Identificación de elementos semióticos en música: precisiones*

Se usarán como base los conceptos semióticos de A. J. Greimas, J. Courtés, Grupo Entrevernes, E. Tarasti y O. Kühl. Se buscará enumerar los modelos y fuerzas que guían la formación del discurso musical y presentarlo de tal forma que permita describir la naturaleza dinámica de este proceso. Se localizarán los conceptos de Greimas en el texto musical y se establecerán las relaciones existentes entre el nivel de la historia y del discurso.

De E. Tarasti se tomarán las equivalencias que ha investigado entre elementos musicales y semióticos. Aunque este autor ha centrado sus esfuerzos en la música llamada clásica, no en el jazz, muchos de sus conceptos son aplicables a éste. En concreto la identificación del 'Ser' y el 'Hacer', como la tensión y el reposo pueden tener interpretaciones modales, el estudio de lo que puede ser considerado el Objeto musical, la isotopía musical, su división en tres categorías (espacial, temporal y actorial) y su uso como criterio de segmentación para el análisis.

De O. Kühl, tomaremos elementos relacionados con cómo segmentar y dividir lo estudiado, y el tomar la partitura que aparece en cualquier Real Book como un "mapa" con el cual guiarnos a través de las improvisaciones sobre el tema.

De A. J. Greimas, J. Courtés y Grupo Entrevernes usaremos su constructo semiótico como referencia, especialmente los conceptos referidos a acción, actante, tipología actancial, sincretismo, Sujeto, Objeto, enunciado de estado, enunciado de hacer, interacción, transformación, y Programa Narrativo. Todo esto lo aplicamos sobre el corpus de estudio.

Para realizar el estudio de la narratividad en la música, se ha elegido el programa narrativo como medio de estudiar la acción que tiene lugar en la historia.

El modelo de referencia para la construcción de la forma o la coordinación general de la acción, es el programa narrativo entendido como modelo de cambio de estado.¹¹

Los trabajos de los semiolingüistas citados anteriormente servirán para diseñar una matriz operativa que se utilizará de instrumento para ver el tipo y número de programas narrativos o su ausencia en las diferentes vueltas de improvisación estudiadas.

De M. Levine¹² tomamos ideas directamente relacionados con nuestro estudio, en concreto las referidas a los acordes por cuartas y los acordes llamados *So What*, que toman su nombre del tema analizado.

De J. Valerio¹³, lo referente al uso de clusters, acordes por cuartas y acordes *So What*. También sus reflexiones sobre modalidad, y su estudio del estilo de Bill Evans, las cuales se han utilizado como referencia a la hora de analizar los solos de este pianista.

De V. Bredice & T. Floyd utilizamos los conceptos referidos a definir en qué modo estamos y qué es más característico, definitorio o propio de un modo y qué no lo es tanto.

¹¹ Stockinger, Peter., voz: "Acción" en Greimas, A. J. y Courtés, J., con la colaboración de los miembros del Groupe de Recherches Sémiolinguistiques (EHSS/CNRS), (1989). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, París: Librairie Hachette. Versión española (1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., Madrid: Editorial Gredos, p. 15.

¹² Levine, Mark. (1989): *The Jazz Piano Book*. E.E.U.U.: Sher Music.

¹³ Valerio, John. (2005). *Post-Bop Jazz Piano*. Milwaukee: Hal Leonard.

A partir de T. Pease y K. Pullig, encontramos ejemplos de construcción y conducción de voces con diferente número de éstas.

Respecto a D. Sebastian hemos de señalar que entre sus ideas hay una explicación de cómo se elaboran las armonías modales, no sólo en el modo dórico, sino en otros modos (lidio, mixolidio y frigio) lo cual nos ha ayudado a tener una visión más amplia del tema.

2.3.3.4. Identificación de elementos semióticos en el jazz modal

Para este análisis hacemos una identificación de elementos semióticos en la música de jazz modal. Así obtenemos una serie de relaciones y correspondencias sobre las que trabajar.

Definición operativa del PN.

Un programa narrativo es un paradigma, una matriz, donde un SUJETO de estado mantiene una relación con un OBJETO y donde un SUJETO AGENTE transforma la relación del sujeto de estado con el objeto. Es un PN porque se ha manifestado un cambio, una transformación.¹⁴

Relacionemos elementos:

SUJETO de estado: la vuelta de improvisación, que busca la modalidad que corresponde con lo expuesto en la presentación del tema.

OBJETO (la modalidad, en sentido musical, no semiótico).

SUJETO AGENTE (sujeto de hacer o sujeto operador) (el improvisador).

¹⁴ Peña Timón, Vicente. (1994). El programa narrativo como expresión del valor constitutivo del relato en el spot publicitario audiovisual. Madrid: Tesis doctoral. p. 263.

Aunque virtualmente en la cabeza del oyente esté la base (definida en la presentación del tema), o incluso esté realizada por el acompañamiento, el solista decide si la vuelta disjunta o no de la modalidad. Lo normal en la escucha es centrarse en el solista, así se considera que si el solista no está en el modo que corresponde en ese momento, según la exposición inicial, la vuelta en conjunto tampoco lo está, produciéndose así una disjunción de la vuelta de improvisación (Sujeto) con la modalidad musical (Objeto).

En esencia, un PN es una sucesión de cambios sufridos o manifestados por dos sujetos en relación a un objeto. A esta sucesión se le llama “CAMBIO PRINCIPAL”.

Se debe entender por “SUCESIÓN DE CAMBIOS”, el paso manifestado por un SUJETO 1 de posesión de un objeto (CONJUNCIÓN) a no poseerlo (DISJUNCIÓN) o viceversa, provocado por un SUJETO 2 o sujeto agente.¹⁵

La vuelta de improvisación, SUJETO 1, puede perder o no la conjunción con la modalidad que le corresponde gracias al SUJETO 2. La base realizada¹⁶, es el nivel discursivo de la base, el lienzo sobre el que pintar¹⁷, la referencia sobre la que el solista desarrolla su improvisación. Si el acompañamiento no es bueno, por muy bueno que sea el solista, el tema no funciona y viceversa.

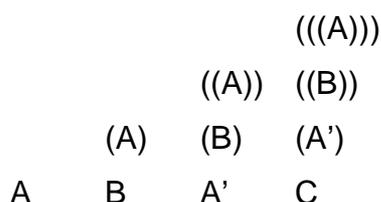
El trabajo sobre el standard aparece como un sujeto que conjunta con una modalidad, cómo la tiene al principio y al final, cómo la gana y pierde a lo largo de su evolución. Al entrar la memoria en juego no percibimos igual la

¹⁵ *Ibíd.* p. 263.

¹⁶ La base que se ha tocado, no se utiliza aquí la palabra realizada en el sentido semiótico sino en el musical. Casualmente en música se llama realizar un cifrado (historia) al explicitar este cifrado en notas concretas (discurso).

¹⁷ Aunque en ocasiones puede tener entidad de agente (se puede dar el caso de que la realización de la base disjunta con la modalidad musical que correspondería según el “mapa” del tema).

presentación que la reexposición, aunque consideradas acrónicamente parezcan prácticamente idénticas. Aquí es donde entra en juego el concepto de devenir¹⁸, según el cual la música debe ser considerada como un proceso acumulativo, los acontecimientos musicales se almacenan en la memoria del entonatorio e influyen sobre la manera en que se escucha un acontecimiento determinado en la música. Más que como una cadena lineal de acontecimientos, éstos se van acumulando en la memoria. Es decir la forma musical A B A' C, se debería concebir como:



Contra esto se puede argumentar que la memoria humana no llega muy lejos y que es difícil determinar cuándo estos elementos empiezan a desaparecer. A establecer estas diferencias nos ayuda el concepto de isotopía musical. Al aparecer una nueva isotopía la acumulación de los elementos de la memoria recomienza. El concepto de isotopía¹⁹ en música es complejo y puede hacer referencia al menos a cinco cosas diferentes.

Primero como una estructura profunda más o menos acrónica y abstracta a la manera del cuadrado semiótico. Segundo, la <<tematicidad>>, es decir, segmentación, fraseo.... Tercero, la característica de género o forma tipo: polonesa, sonata, fuga...Cuarto, el tipo de textura musical: polifónica, melodía acompañada...Y por último la estrategia narrativa como isotopía, en

¹⁸ Tarasti, Eero., voz: "Devenir" en: Greimas, A. J. y Courtés, J., con la colaboración de los miembros del Groupe de Recherches Sémiolinguistiques (EHSS/CNRS), (1989). Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage II, París: Libraire Hachette. Versión española (1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., Madrid: Editorial Gredos.

¹⁹ Tarasti, Eero., voz: "Isotopía musical" en: Greimas, A. J. y Courtés, J., con la colaboración de los miembros del Groupe de Recherches Sémiolinguistiques (EHSS/CNRS), (1989). Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage II, París: Libraire Hachette. Versión española (1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., Madrid: Editorial Gredos.

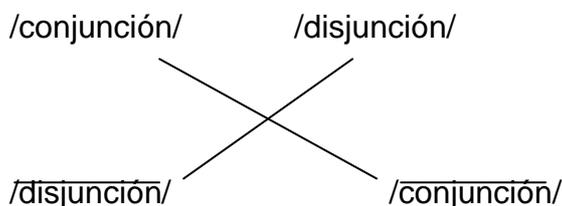
música el mismo tema puede ser presentado bajo diferentes perspectivas: como cumplimiento o no cumplimiento de la acción.

Al ser la música una actividad con *memoria*²⁰, seguimos a Greimas cuando nos habla de los recorridos narrativos. El enfoque de Greimas sobre la transformación para observar tal como hace él, cuáles son los recorridos narrativos, ya que la música la relacionamos con lo ya estudiado en el campo semiótico. Al ir evolucionando la música en el tiempo, percibimos lo del momento presente en relación a lo que ha sonado anteriormente. Lo encuadramos en relación a lo que ya hemos escuchado.

La transformación aparece como una actividad con memoria,

*que si no es una simple aserción, sino un lexema cargado de “memoria” y que presupone un enunciado de negación que le es anterior.*²¹

Respecto a la junción, tomada como eje semántico:



Distingue entre

*/disjunción/, que caracteriza al objeto que nunca ha sido poseído, y /no conjunción/, estado del objeto al que se ha renunciado.*²²

²⁰ Courtés, J., voz: “Memoria” en: Greimas, A. J. y Courtés, J., con la colaboración de los miembros del Groupe de Recherches Sémiolinguistiques (EHSS/CNRS), (1989). Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage II, Paris: Librairie Hachette. Versión española (1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., Madrid: Editorial Gredos.

²¹ Greimas, A. J. (1989). *Del Sentido II, Ensayos Semióticos*. Madrid: Gredos, pp. 81 y 82.

Llegados a este punto, necesitamos una correlación entre los conceptos musicales y semióticos, es por lo que nos basamos en Tarasti, tomando la siguiente idea que es esencial en nuestro planteamiento.

Según Greimas las situaciones básicas de cualquier narración son $S \vee O$ y $S \wedge O$, es decir, un sujeto está disjunto de o conjunto con un objeto, cuyos estados, hablando de una manera simple, aparecen en el nivel tímico como disfórico o eufórico. En música, la disjunción equivaldría al 'hacer', ya que la falta de algún objeto se experimenta como tensional y cataliza la acción. La conjunción produce una resolución de la tensión y por ende 'ser' musical. Cuando estos términos se sitúan en un cuadrado semiótico, surgen otros dos casos: $S \bar{\vee} O$, en el que un sujeto va a ser conjuntado nuevamente con un objeto; y $S \bar{\wedge} O$, en el que un sujeto todavía está o ha conjuntado con un objeto pero está a punto de perderlo o estar en disjunción con él (ver Fig 6.6.). Los dos últimos casos están en la categoría de 'No Hacer' y 'No.Ser'.²³

²² *Ibíd.*

²³ According to Greimas the basic situations of any narration are $S \vee O$ and $S \wedge O$, that is, a subject is disjuncted from or conjuncted with an object, which states, roughly speaking, appear on the thymic level as either dysphoric or euphoric. In music, disjunction would equal the musical 'doing', since the lack of some object is experienced as tensional and catalyzes the action. Correspondingly, conjunction produces a resolution of tension and thus musical 'being'. When these terms are placed onto a semiotic square, two other cases arise: $S \bar{\vee} O$, in which a subject is going to be re-conjuncted with an object; and $S \bar{\wedge} O$, in which a subject still is or has conjuncted with an object but is about to lose or become disjuncted from it (see Fig. 6.6). The latter two cases fall under the categories of 'not-doing' and 'not-being'. Tarasti, Eero. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press, p.178.

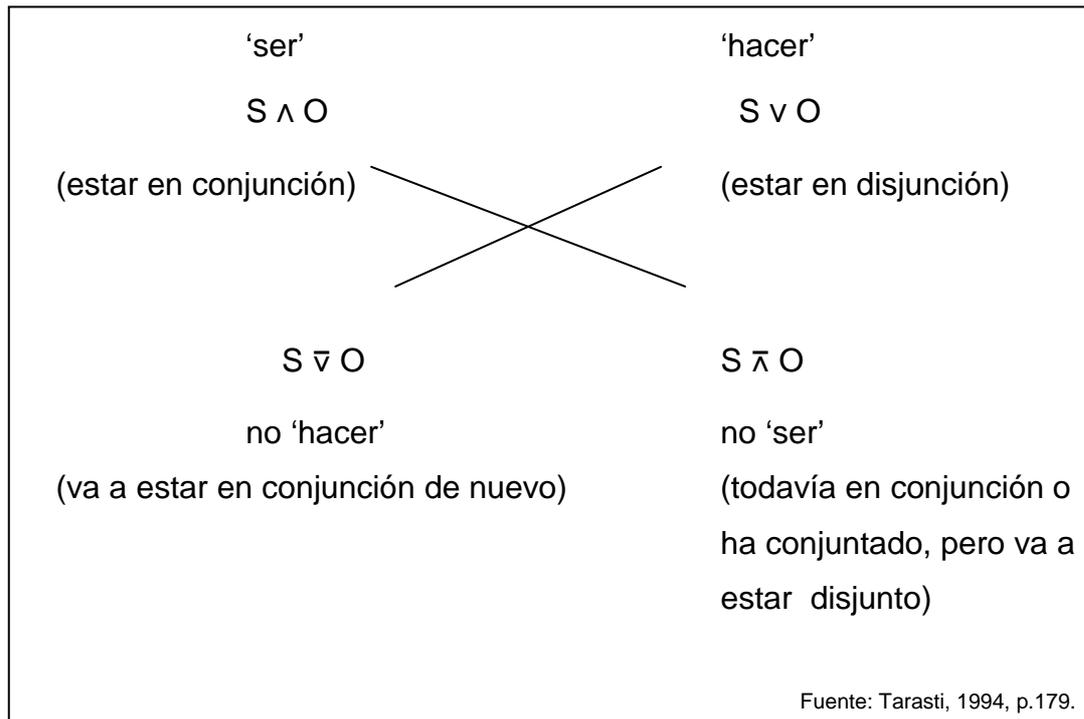


Fig. 1

Consideramos una situación de Ser en la música analizada, cuando se está en el modo correspondiente a ese momento concreto. Esta situación puede ser reforzada por el improvisador gracias a tocar las notas características del modo o las del arpeggio del acorde asociado o bien puede alejarse del modo con notas extrañas a éste. Los pasajes de No Ser y No Hacer son situaciones intermedias, de paso entre Ser y Hacer.

2.3.3.5. Propuesta global de análisis

El proceso más habitual de improvisación en el jazz consiste en una vez expuesta la melodía con su armonía, improvisar sobre la serie de acordes presentada. A partir de lo expuesto anteriormente, nuestro análisis se formalizará de la siguiente manera:

- Se dividen las improvisaciones correspondientes a cada uno de los temas de jazz que forman el álbum *Kind of Blue* de Miles Davis de 1959, a continuación dentro de cada tema, en improvisadores, después en vueltas de improvisación y en zonas musicales correspondientes a las frases que los estructuran, de cuatro compases en el caso de Flamenco Sketches, All Blues y Freddie Freeloader, de ocho compases en el caso de So What, y dada la estructura irregular de Kind of Blue en grupos de cinco compases²⁴.
- Localizamos mecanismos propios de una improvisación, tales como cambios de modo, aproximaciones cromáticas, arpeggios, escalas y motivos. Consideramos la posibilidad de analizar la narratividad de una improvisación a partir del análisis de elementos propios de la misma.
- El improvisador se sitúa como la figura correspondiente al sujeto agente, encargado de hacer que la música en conjunto, conjunte o disjunte de la modalidad musical propia del momento.
- Observamos en que situaciones el sujeto agente separa la sonoridad del tema del modo correspondiente o no.
- Observamos cómo y en qué momento cada improvisador mantiene o separa la sonoridad del tema conjunta o disjunta con la del modo correspondiente a ese momento.
- Observamos qué recursos musicales utiliza para mantener o separar la sonoridad del tema conjunta o disjunta con la del modo correspondiente a ese momento.

²⁴ Los temas de jazz se estructuran por frases. Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press.

Basándonos en los puntos anteriores podremos llegar a conclusiones válidas sobre cómo los improvisadores narran sobre un tema de jazz, qué recursos musicales utilizan y cómo se organiza la narratividad en las improvisaciones sobre jazz modal.

2.3.3.6. *Categorías y Variables*

Entendemos por categoría aquel elemento observable sobre el que se apoya esta investigación. Son dos las categorías utilizadas:

- La sonoridad total del tema, es decir si la improvisación está dentro del modo correspondiente a ese momento o no lo está.
- Los recursos musicales que va a emplear el improvisador (para producir bien la conjunción, bien la disjunción).

Entendemos el término variable como la característica observable de cada categoría. Las variables utilizadas son las siguientes:

- Variables de la categoría sonoridad total del tema:
 - Estado del PN. La situación de los distintos programas narrativos que vamos a encontrar en el análisis: en conjunción, en disjunción, en no conjunción, en no disjunción.
 - Distribución temporal del PN en las vueltas de improvisación, su número y su número medio.
 - Situaciones creadas por el improvisador-narrador: Ser, No ser, Hacer, No Hacer.
 - Unidad temporal estudiada. De menor a mayor: compases, frases, vueltas de improvisación.

- Situación del PN según su distribución temporal. Su concentración en: compases, frases y vueltas de improvisación.
- Variables de la estrategia del improvisador:
 - Melódicas. Arpegio, escala, desarrollo motivico, motivo aislado, nota aislada.
 - Armónico-modales. Grado n , intercambio modal, anticipación, aproximación cromática.
 - Proporción entre PNs y compases de Hacer.

2.3.3.7. *Corpus de estudio*

El corpus elegido pertenece a un tipo concreto de jazz, el conocido como modal. Se trata de un tipo de jazz que aunque tiene precedentes aislados, como con el tema Milestones de Miles Davis, eclosiona en el panorama de la música de jazz como un estilo a seguir a partir de la publicación del álbum *Kind of Blue* de Miles Davis, influyendo hasta la actualidad en la manera de hacer determinada música en el jazz, y continúa siendo un punto de referencia en la historia de esta música.

Kind of Blue. Reúne una serie de improvisaciones por diferentes solistas en un conjunto de temas musicales de importancia histórica y representativos por excelencia del llamado jazz modal. En concreto los temas que componen el álbum de 1959 son: So What, Freddie Freeloader, Blue in Green, All Blues y Flamenco Sketches.

Se elige *Kind of Blue*, por su importancia histórica como punto de inflexión en la historia del jazz y porque al ofrecer unos vehículos de improvisación con menos acordes, ofrece la posibilidad de una base con

menos elementos con la que contrastar la improvisación sobre la que esta se realiza.

Al igual que Hatten, en su *Musical Meaning in Beethoven*²⁵, se centra en el estilo de un sólo compositor, nosotros nos centramos en sólo un LP, realizado bajo la dirección del músico Miles Davis, buscando que haya en el corpus analizado la coherencia necesaria para ser sometido a nuestro análisis. En este trabajo es vital tener en cuenta la obra analizada concreta y el estilo en que se encuadra, ya que este LP da el pistoletazo de salida de la música conocida como Jazz Modal.

El álbum *Kind of Blue* (1959) marcó una época, influyendo notablemente en la música posterior, especialmente en las dos décadas siguientes. Aunque se ha buscado relacionarlo con las concepciones tradicionales o étnicas de los modos, el aspecto más revolucionario de este álbum no es el uso de escalas no convencionales, sino el hacer más lento el ritmo armónico, lo que contrastaba con el bebop²⁶.

En la creación de *Kind of Blues* intervienen los siguientes músicos: Miles Davis, trompeta, John Coltrane, saxo tenor, Julian Cannonball Adderley, saxo alto, Bill Evans, piano, Wynton Kelly, piano, Paul Chambers, contrabajo y Jimmy Cobb, batería.

El álbum se grabó en dos sesiones en 1959, una el 2 de marzo, de la que surgen los registros de *So What*, *Freddie Freeloader*, y *Blue in Green*, y otra el 22 de abril de la que salieron las pistas que formarían el segundo lado del LP, *Flamenco Sketches*, y *All Blues*. Se trataba de un proyecto artístico completo, no de una colección de canciones, llegando su influencia a otros géneros musicales como el rock.

²⁵ Hatten, Robert S. (1994). *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

²⁶ Collier, James Lincoln. (2002). *Voz: Jazz en The New Grove Dictionary of Jazz, Second edition*, Volumen 2. New York: Oxford University Press.

Como explica M. Levine, en este tipo de jazz los músicos se centran más en la escala o modo de cada acorde más que en el acorde en sí. Más que pensar en el acorde de D-7, se piensa en el modo dórico de Re. Históricamente esto tuvo gran importancia, pues hasta el momento la práctica habitual era la contraria, más acordes y pensamiento vertical.

Además ocurre otra particularidad, en ocasiones, la armonía se presenta por cuartas desde la presentación de la melodía, en vez de por terceras que es lo tradicional. Incluso hay quien llama a los acordes que aparecen en la exposición del tema *So What*, “acordes de *So What*”²⁷.

Este contraste es posible gracias a la memoranda, la memoria colectiva de entonaciones²⁸ y sus funcionamientos, en la cual entran formas que son percibidas como nuevas entonaciones y de otro lado se va produciendo el olvido de formas anteriores. A partir de estas reservas de entonación es de donde se puede establecer lo permitido, lo prohibido o lo que es facultativo en la producción musical. Gracias a la referencia a estas reservas de entonación se puede producir la diferencia.

2.3.3.8. *Ubicación territorial*

La semiótica greimasiana y el jazz modal. De un lado se toman elementos del enfoque semiótico de Greimas, como el cuadrado semiótico, de otro nos ceñimos al estudio de un tipo muy concreto de jazz, el conocido como jazz modal.

²⁷ Levine, Mark. (1989). *The Jazz Piano Book*. E.E.U.U.: Sher Music.

²⁸ Podría aproximarse el concepto de entonación al de enunciación y por analogía, a sus actantes (enunciador / enunciatario) y hablarse del entonador y del entonatorio, dando cuenta así de los sujetos humanos de la comunicación musical. Tarasti, Eero., voz: “Entonación” en: Greimas, A. J. y Courtés, J., con la colaboración de los miembros del Groupe de Recherches Sémiolinguistiques (EHSS/CNRS), (1989). *Sémiothique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage II*, París: Librairie Hachette. Versión española (1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., Madrid: Editorial Gredos.

2.3.3.9. *Recogida y tratamiento de los datos*

Se ha efectuado un registro de cada una de las vueltas de improvisación completando la siguiente tabla de análisis:

CAMPOS PROPUESTOS

División y nomenclatura

1. Nombre del solista.
2. Vuelta de improvisación número *n*.
3. Recurso discursivo utilizado.

Naturaleza predominante en el segmento

Naturaleza Narrativa.

4. 'Hacer'
5. 'No Hacer'

Naturaleza Descriptiva.

6. 'Ser'
7. 'No Ser'

Fundamentación teórica

Parte III



SPICUM
servicio de publicaciones

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA: PARTE III

3. EL ANÁLISIS MUSICAL DESDE LA INVESTIGACIÓN CLÁSICA HASTA LA INVESTIGACIÓN SEMIÓTICA

3.1. El jazz: conceptos previos

En este apartado se hará un recorrido por una serie de conceptos encaminados a definir el tipo de música tratado.

Cuando se trata de encontrar una definición del jazz, nos podemos encontrar con una cierta reticencia por parte de algunos autores a marcar los límites a este tipo de música. No son raros los comentarios indicando que si necesitamos preguntar qué es el jazz nunca llegaremos a entenderlo.

Autores como Gunther Schuller han preferido acercarse a este problema de manera indirecta y otros como Mark C. Gridley han reforzado lo que podría llamarse una visión esencialista, destacando aquellos elementos sin los cuales una música no puede ser llamada jazz¹. En *The Oxford Companion to Jazz* a la hora de definir el jazz, también recuerdan la dificultad de esta tarea, y citan entre otros, al pianista Bill Evans y su definición:

Jazz is not a “what”, it’s a “how”, and if you do things according to the “how” of jazz, it’s jazz².

Esto nos da una idea de cómo entienden los músicos de jazz el proceso creativo alrededor de esta música, aunque se hace necesario, para poder trabajar en nuestro análisis, tener claras las características específicas de esta

¹ Kenney, William Holland. (1995). Historical Context and the Definition of Jazz: Putting More of the History in “Jazz History”, en *Jazz Among the Discourses*. Krin Gabbard, ed. Durham y London: Duke University Press.

² *The Oxford Companion to Jazz*. (2000). Bill Kirchner, ed. New York: Oxford University Press. p. 3. *El jazz no es un “qué,” es un “cómo,” y si haces las cosas de acuerdo al “cómo” del jazz, es jazz.*

manifestación artística. Con las dos definiciones siguientes se consigue reunir los puntos esenciales que caracterizan a esta música.

De un lado en el *The New Grove Dictionary of Jazz*, encontramos la siguiente definición:

A music created mainly by Africans-Americans in the early 20th century through an amalgamation of elements drawn from European-American and tribal African musics. A unique type, it cannot safely be categorized as folk, popular, or art music, though it shares aspects of all three. It has had a profound effect on international culture, not only through its considerably popularity, but through the important role it has played in shaping the many forms of popular music that developed around and out of it³.

De otro en Coker encontramos una definición similar pero con énfasis en la improvisación:

A musical style that evolved in the United States around 1900, chiefly played by Afro-Americans, though the music has since been produced and consumed interracially and internationally. Jazz was, in the earliest stages, a brewing of many stylistic influences –African rhythms and “blue tones,” all played with an exaggerated, emotional pulse (or beat). The twelve-bar blues form originated in jazz and has always been prevalent in jazz performance. The most important characteristic of jazz,

³ Collier, James Lincoln. (2002). Voz: Jazz en *The New Grove Dictionary of Jazz, Second edition*, Volumen 2. New York: Oxford University Press. Una música creada principalmente por Afroamericanos a principios del S. XX a través de una amalgama de elementos sacados de las músicas Europeo-Americanas y tribales Africanas. Única en su especie, no puede ser categorizada con seguridad como folk, popular o la llamada música culta, aunque comparte elementos de las tres. Ha tenido un profundo efecto en la cultura internacional, no sólo a través de su considerable popularidad, sino a través del importante papel que ha jugado en dar forma a las muchos tipos de música popular que se han desarrollado alrededor y fuera de ella.

however, is improvisation. Virtually every jazz selection will focus on improvisation, even when many other characteristics remain optional. Jazz continues to develop, absorb new styles and techniques, and change with great rapidity, but improvisation, the blues, and the vigorous pulse remain reasonably constant throughout its history of development from folk music to art music⁴.

Después de establecer un marco en el que situar la música conocida como jazz, hemos de afinar aún más en que contexto nos vamos a mover. Como nuestro trabajo se centra en el llamado jazz modal, también necesitamos definir este tipo de jazz. En *The New Grove Dictionary of Jazz* encontramos una definición que refleja sus cualidades.

A style of jazz, developed in the late 1950s, in which harmonic rhythm (i.e., the speed at which chords change) moves at much slower rate than is usually heard in bop, swing, and early jazz styles (where chords routinely change every bar or two, if not faster); many modal jazz performances are based on an oscillation between two chords, or on a drone. Because it is free of frequent harmonic interruption, rhythm section players can create an unhurried and meditative feeling; soloists may

⁴ Coker, Jerry. (1978) *Listening to Jazz*. Englewood Cliffs, New Jersey 07632, E.E.U.U.: Prentice Hall, Inc. pp. 3-4. *Un estilo musical que se desarrolló en los Estados Unidos alrededor de 1900, principalmente tocado por Afroamericanos, aunque la música desde entonces se ha producido y consumido interracialmente e internacionalmente. El jazz era, en las primeras fases, una elaboración de muchas influencias estilísticas –ritmos africanos y “notas blue,” todas tocadas con un exagerado pulso emocional (o ritmo). La forma de blues de doce compases se originó en el jazz y siempre ha sido prevalente en las actuaciones de jazz. La característica más importante del jazz, sin embargo, es la improvisación. Prácticamente cada selección de jazz se centrará en la improvisación, incluso cuando muchas otras características permanezcan como opcionales. El jazz se continúa desarrollando, absorbe nuevos estilos y técnicas, y cambia con gran rapidez, pero la improvisación, el blues y el pulso vigoroso permanecen razonablemente constantes a través de su historia de desarrollo desde la música folk a la música culta.*

*enhance this mood further, or work against it, layering dissonances against a modal background*⁵.

Esta definición es lo suficientemente amplia para no dejar fuera ninguna de las características principales asociadas al jazz modal y es especialmente pertinente para nuestro trabajo, pues refleja la posibilidad del solista de trabajar reforzando la relación de su música o el contraste de ésta con el fondo.

Se trata de una música preocupada más con la manera de acompañar que por el concepto musicológico tradicional de modo, además las escalas modales en este estilo contribuyen a que la funcionalidad esté debilitada y la tonalidad resulte ambigua. Raramente se atiene a los modos clásicos de forma estricta, pero puede evocar su sabor o el de escalas no diatónicas, como la flamenca.

Aunque el jazz modal puede ser atractivo para los principiantes, pues exige menos técnicamente, requiere una mayor parte artística, el improvisador debe ser más melódico, ya que no está tan condicionado por la progresión de acordes como en el bop, a pasar por los cambios.

La primera pieza de jazz ampliamente conocida fue *Milestones* de Miles Davis (1958). Después vino *Kind of Blue* (1959), con piezas como *So What* y *Flamenco Sketches*.

⁵ Kernfeld, Barry. (2002). Voz: Modal Jazz en *The New Grove Dictionary of Jazz*, Second edition, Volumen 2. New York: Oxford University Press. *Un estilo de jazz, desarrollado al final de los cincuenta, en el que el ritmo armónico (es decir, la velocidad a que los acordes cambian) se mueve a una velocidad mucho más lenta de la que normalmente se escucha en el bop, el swing, y los primeros estilos de jazz (donde los acordes rutinariamente cambian cada compás o dos, si no más rápido); muchas interpretaciones de jazz modal están basadas en una oscilación entre dos acordes, o en un acorde o nota, mantenida o repetida, que suena en toda o casi toda la pieza. Porque está libre de frecuentes interrupciones armónicas, los músicos de la sección rítmica pueden crear un sentimiento meditativo y tranquilo; los solistas pueden realzar más esta atmósfera, o trabajar contra ella, situando disonancias contra un fondo modal.*

3.1.1. Improvisación

Distintas son las aproximaciones desde las que se puede realizar una improvisación en la música conocida como jazz. Han ido evolucionando y cambiando a lo largo del tiempo y este proceso sigue en nuestros días. En nuestro trabajo es esencial el estudio de la improvisación, pues la mayor parte de la música del álbum analizado es creada de esta forma, es más, nuestro trabajo se centra en ésta parte de la música tratada.

De las definiciones encontradas al respecto, hemos seleccionado la de C. Smith,⁶ pues ayuda a comprender de una manera directa, clara y concisa este concepto, con un vocabulario preciso y asequible. Además de señalar la importancia del momento y la situación, aclara el mito de que todo en el jazz se improvisa en el momento.

... la <<improvisación>> denota procedimientos musicales que dependen de la elección, secuenciación y yuxtaposición de elementos musicales, seleccionados en el momento por los intérpretes. No significa necesariamente la composición espontánea de un material completamente nuevo, un proceso que en el jazz se conoce más bien como <<improvisación libre>>. El material preexistente puede incluir secuencias de acordes, ideas melódicas o motivos preferidos, citas, convenios habituales de acompañamiento o arreglo (introducciones, finales y patrones de acompañamiento conocidos), además de materiales nuevos. Sin embargo, la selección y combinación específica se improvisa en el momento y es una respuesta a las circunstancias de la interpretación.

⁶ Smith, Chris. (2004). Un sentido de lo posible: Miles Davis y la semiótica de la interpretación improvisada, en *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, ed. Bruno Nettle y Melinda Russell, Madrid: Akal. p.249.

Para acabar de afinar la definición, utilizamos la contenida en The New Grove Dictionary of Jazz⁷, ya que completa la anterior en cuanto a la participación de los músicos. Detalle muy importante para entender tanto el proceso como el resultado.

The spontaneous creation of music as it is performed. It may involve the immediate composition of an entire work by its performers, or the elaboration or other variation of an existing framework, or anything in between. All the performers in a group, or a soloist, or any intermediate combination of players may improvise.

Para este mismo autor encontramos una serie de técnicas sobre las que se construyen las improvisaciones en el jazz. Esta reflexión es crucial a la hora tanto de improvisar, como de analizar una improvisación, pues permite poner de manifiesto los recursos empleados por cada uno de los músicos. Son las siguientes:

1. Improvisación por paráfrasis. Se ornamenta la melodía del tema o parte de ésta.
2. Uso de motivos. Fragmentos de música que se emplean de diferentes formas para construir el solo. Pueden recibir varios nombres a menudo intercambiables entre sí: ideas, figuras, gestos, fórmulas, motivos, y otros. Aunque en jazz son generalmente conocidos como licks. El autor distingue entre motivos y fórmulas para lograr una mayor claridad, lo cual resulta muy útil a la hora de realizar los análisis.

⁷ Kernfeld, Barry. (2002). Voz: Improvisation en *The New Grove Dictionary of Jazz*, Second edition, Volumen 2. New York: Oxford University Press. *La creación espontánea de música al ser interpretada. Puede implicar la composición inmediata de un trabajo entero por sus intérpretes, o la elaboración u otra variación de un marco existente, o cualquier cosa entre ambas. Todos los intérpretes en un grupo, o un solista, o cualquier combinación intermedia de intérpretes puede improvisar.*

3. Improvisación por fórmulas. Se distingue de la improvisación por motivos, en que se trata de fórmulas ya preparadas que se adaptan a la situación del momento y que deben ser camufladas y no atraer la atención sobre sí mismas. Se combinan con pericia para construir los solos.
4. Improvisación por motivos. Uno o más motivos forman la base para una parte de una pieza o una pieza entera o un grupo de piezas relacionadas. El motivo se desarrolla o varía según diferentes técnicas: ornamentación, transposición, desplazamiento rítmico, disminución, aumentación e inversión. A diferencia de lo que ocurre con la improvisación por fórmulas, las ideas musicales en este tipo de improvisación sí llaman la atención sobre sí mismas.
5. Técnicas interrelacionadas. Es posible combinar las anteriores.
6. Improvisación modal. Se exploran las posibilidades melódicas y armónicas de una colección de notas que a menudo corresponden a uno de los modos eclesiásticos o a escalas no diatónicas tradicionales o de la música étnica. Más que en el llamado jazz modal, en el que los improvisadores pueden establecer relaciones cromáticas complejas en relación a los modos subyacentes, se suele encontrar esta aproximación en el jazz-rock y otros estilos de fusión.

3.1.2. Acorde

El acorde es otro elemento que necesitamos definir para poder realizar los análisis de este tipo de música. La siguiente forma de exponer el concepto de acorde ha sido seleccionada por ser la más operativa para nuestro trabajo. Es lo bastante abierta como para incluir el acorde por cuartas y permite comprender como se organiza esta estructura musical.

Es el resultado sonoro producido por la simultaneidad de varios sonidos distintos. Aunque cualquier ordenación es posible, la tradición clásica los organiza a base de superponer terceras (1-3-5-7-9-11...etc.).

Si el conjunto de sonidos que lo constituye es de dos se denomina dúo, si es de tres tríada, si es de cuatro cuatría (o de séptima), si es de cinco quintía (o de novena), etc.⁸

Esta definición queda completada con la siguiente que hace referencia a las notas extrañas al acorde, las cuales hemos de tener en cuenta al realizar nuestros análisis.

Conjunto de tres o más NOTAS que forman una entidad al superponerse verticalmente (aunque en un contexto musical dado puedan aparecer en ARPEGIOS, o adornados por NOTAS EXTRAÑAS). Un acorde también puede ser percibido sin que suenen todas sus notas; a veces es suficiente con una o dos notas para suponer el resto del acorde⁹.

3.1.3. Escala

Resulta imprescindible conocer este término para poder entender los diferentes recursos utilizados por los improvisadores, los cuales usan las escalas como un elemento más de su paleta de colores musicales.

⁸ Rubio Jorcano, I.: (2004) *Mi libro de consulta musical: conceptos teóricos del lenguaje musical*. Madrid: Rubio Jorcano. p. 5.

⁹ Roca, Daniel y Molina, Emilio. (2006). *Vademécum musical 2.0*. Madrid: Enclave Creativa Ediciones S.L. <http://www.enclavecreativa.com/vademecum/vademecum.htm> (Descargado el 10 de julio de 2009).

Una escala constituye la materia prima de los sistemas de organización, en orden de altura, de los sonidos; está formada por una serie de notas consecutivas que se suceden (ascendente o descendentemente) de forma regular y que se repiten a partir de la octava.¹⁰

Una vez enunciado lo anterior y para tener en cuenta otros matices importantes en la música tratada, añadimos la siguiente definición para dar cabida al concepto de escala acorde que se tiene en jazz.

A sequence of tones played in steps (major, minor, and/or augmented seconds). Any scale can be viewed as its chord arranged in steps (see CHORD¹¹).

3.1.4. Escala diatónica

Un caso concreto del concepto anterior, que nos permite acercarnos con mayor perspectiva a otros conceptos un poco más complejos, como tonalidad, modalidad y los acordes por cuartas.

Cuando el nombre de cada una de las siete notas de la escala básica aparece como máximo una sola vez, con o sin alteraciones. Cuando se trata de una escala de siete notas, si está en el ámbito tonal, recibe el nombre de escala diatónica.¹²

Aunque en jazz este concepto se trata de una forma más amplia, se tienen muy presentes otras posibilidades, por lo que incluimos esta otra

¹⁰ Jofré i Fradera, J. (2005). *El lenguaje musical II: la jerarquía de los sonidos*. Barcelona: Manontropo, p. 25.

¹¹ Keller, Gary. (2002). *The Jazz Chord / Scale Handbook*. Advance Music. *Una secuencia de notas tocada en intervalos (mayor, menor, y/o de segunda aumentada). Cualquier escala puede ser vista como su acorde dispuesto en intervalos (véase ACORDE)*. p. 10.

¹² Jofré i Fradera, J. (2005). *El lenguaje musical II: la jerarquía de los sonidos*. Barcelona: Manontropo, p.27.

definición que complementa la anterior. El uso frecuente en el jazz de otras escalas que no sean la mayor y la menor, justifica el tenerlas muy en cuenta en nuestro trabajo.

In traditional theory the major scale is referred to as the diatonic scale and it's modes as the diatonic modes. Therefore "diatonic" refers to notes or chords within the confines of the major scale. However, use of the adjective "diatonic" has been broadened; the term is often used to categorize notes within the confines of any given scale or tonality, not strictly major. Music could be described as "diatonic to the diminished scale," or "diatonic to harmonic minor," etc¹³.

3.1.5. Tonalidad

Concepto que aunque pueda parecer opuesto al de modalidad, sirve de referente para las improvisaciones modales, pues en ocasiones es tomada la tonalidad como punto de referencia contrastante con la modalidad. Veamos una definición que tiene en cuenta la función de reposo de la tónica, sin dejar clara esta función, la música puede sugerir una atmósfera 'flotante'.

...da su nombre a la escala fundamental sobre la que está compuesta una pieza musical. La tónica de dicha escala se convierte en el centro tonal en el que la obra musical encuentra el reposo.¹⁴

¹³Keller, Gary. (2002). The Jazz Chord / Scale Handbook. Advance Music. *En la teoría tradicional la escala mayor es citada como la escala diatónica y sus modos como los modos diatónicos. Por lo tanto "diatónico" se refiere a las notas o acordes dentro de los límites de la escala mayor. Sin embargo, el uso del adjetivo "diatónico" se ha ampliado; el término se usa a menudo para categorizar notas dentro de los límites de cualquier escala dada o tonalidad, no estrictamente mayor. La música podría ser descrita como "diatónica a la escala disminuida," o "diatónica a la armónica menor," etc.*

¹⁴Mirecki, G. y García Reviejo, L. (2004). *Música fácil para la E.S.O.* Madrid: Espasa-Calpe, Colección chuletas, p. 39.

La tonalidad también es una forma de enfocar la música con multitud de ramificaciones y una amplia tradición histórica. En la música occidental, a lo largo del tiempo, se ha pasado de la música modal a la tonal, y ya en el S. XX se ha vuelto a mirar con nuevos ojos la música modal. Es por ello que necesitamos una enfoque que tenga en cuenta esta situación.

En el Vademécum de Emilio Molina¹⁵, encontramos otra definición que sumada a la anterior completa lo que normalmente se entiende por tonalidad:

SISTEMA TONAL: Sistema musical basado en las ESCALAS DIATÓNICAS MAYORES Y MENORES, que consiste básicamente en la ordenación de los elementos melódicos y armónicos alrededor de un eje llamado TÓNICA, y con unas características melódico-armónicas bien definidas. Los pilares básicos de la tonalidad son las ESCALAS DIATÓNICAS, desde el punto de vista melódico, y las FUNCIONES de TÓNICA, DOMINANTE y SUBDOMINANTE desde el punto de vista armónico. Este Sistema se desarrolla en la música culta occidental a partir del siglo XVII y, a pesar de que durante el s. XX ha perdido su hegemonía y de que llegó a ser cuestionada su viabilidad, sigue estando en pleno vigor en diversos ESTILOS, sobre todo en las músicas comerciales (ver GRADOS DEL SISTEMA TONAL).

¹⁵ Roca, Daniel y Molina, Emilio. (2006). *Vademécum musical 2.0*. Madrid: Enclave Creativa Ediciones S.L. <http://www.enclavecreativa.com/vademecum/vademecum.htm> (Descargado 10 julio 2009).

3.1.6. Modalidad

Una vez situados en el concepto de tonalidad pasamos a otro concepto útil en el trabajo que nos ocupa, en concreto el de modalidad. Se trata de otra forma de ver la música, alternativa pero no excluyente a la tonalidad. Podemos encontrar piezas con partes más tonales y partes más modales. Son conceptos que en el jazz se entrelazan, aumentando la riqueza expresiva de este tipo de música. Las diferentes aproximaciones crean un mosaico sonoro sobre el que evolucionan los solos de los improvisadores.

Podemos considerar modalidad, a la diversa distribución de los intervalos que constituyen los sonidos de una escala diatónica, es decir, a la forma con la que se suceden tonos y semitonos dentro de una escala determinada y dependiendo de esta distribución toman un carácter Mayor o Menor.¹⁶

En el jazz esto se lleva a la práctica de la siguiente forma. A partir de la escala mayor se obtienen siete modos distintos, según la nota por la que empezemos y acabemos el modo. Veamos un ejemplo en Do mayor.

Escala de Do mayor, modos relacionados:

Jónico: Do Re Mi Fa Sol La Si Do

Dórico: Re Mi Fa Sol La Si Do Re

Frigio: Mi Fa Sol La Si Do Re Mi

Lidio: Fa Sol La Si Do Re Mi Fa

Mixolidio: Sol La Si Do Re Mi Fa Sol

¹⁶ Rubio Jorcano, I.: (2004) *Mi libro de consulta musical: conceptos teóricos del lenguaje musical*. Madrid: Rubio Jorcano. p. 38.

Eólico: La Si Do Re Mi Fa Sol La

Locrio: Si Do Re Mi Fa Sol La Si

Los mismos elementos, las mismas notas, según su ordenación, tienen un “sabor” a nuestro oído totalmente distinto. Así el modo dórico es muy empleado en el jazz y la música celta, mientras que el frigio encuentra su lugar principalmente en el flamenco.

En el jazz modal hay menos acordes que en el Bebop y más libertad de notas y escalas sobre un acompañamiento más estable.¹⁷ En este tipo de música tampoco hay notas que se deban evitar, sino notas características que se pueden usar libremente, en el caso del modo Dórico de Re m, la nota característica es Si.¹⁸ Esta nota, también llamada nota modal, da su coloración característica al modo elegido.

La tensión y relajación se consigue por otros medios que la relación tónica dominante, generalmente utilizando las cualidades de los modos que se consideran más brillantes o más oscuros¹⁹.

¿Cómo reconocer una pieza de jazz modal de una tonal? Grosso modo, si la pieza presenta pocos acordes, en principio podemos pensar que se trata de un tema modal. Si la armonía contiene quintas ascendentes o cuartas ascendentes en las fundamentales de los acordes, podemos pensar que se trata de música tonal.²⁰

¹⁷ Monson, I. (1996): *Saying Something. Jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press.

¹⁸ Pease, T. & Pullig, K. (2001). *Modern Jazz Voicings*. E.E.U.U.: Berklee Press.

¹⁹ Keller, Gary. (2002). *The Jazz Chord / Scale Handbook*. Advance Music.

²⁰ Sebastian, Derek. (2004). *Los voicings de la guitarra*. PDG Music Publishing.

3.1.7. Acordes por cuartas

Para acompañar en el jazz modal se usan habitualmente acordes contruidos por cuartas en vez de acordes contruidos por terceras. Esto también puede reflejarse en los solos como muestra Bill Evans en su improvisación. Todo lo anterior contribuye a darle un sabor característico a la música modal. Es por ello que damos a continuación un breve repaso a esta manera de formar acordes.

Ejemplos de acordes por cuartas en Re m Dórico²¹:

1^{er} Grado: D G C F

2^o Grado: E A D G

3^{er} Grado: F B E A

4^o Grado: G C F B

5^o Grado: A D G C

6^o Grado: B E A D

7^o Grado: C F B E

Estos acordes pueden tabularse de la siguiente forma para ver qué notas de la escala contiene cada grado.²²

²¹ Elegimos Re menor dórico pues no tiene alteraciones y además es el modo en el que está casi todo el emblemático tema *So What* de *Kind of Blue*, objeto de nuestro estudio.

²² Bredice, V. & Floyd, T. (1994). *Contemporary Modal Improvisation For Guitar*. Mel Bay, p. 26.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1 ^{er} Grado	1		3	4			7		
2 ^o Grado	1			4	5				9
3 ^{er} Grado		2	3			6			9
4 ^o Grado			3	4		6	7		
5 ^o Grado	1			4	5		7		
6 ^o Grado	1				5	6			9
7 ^o Grado			3			6	7		9

Fig. 2

Como se puede observar cualquiera de las siete estructuras construidas sobre los siete grados de la escala contiene la 1^a, la 3^a o la 5^a de Re m, y en muchos casos combinaciones de 1^a, 3^a, 5^a o 7^a de Re m. Cualquiera de las siete estructuras surgidas por la armonización de la escala en cuartas puede funcionar como armonía de Re m, pero algunos grados (1^o, 3^o, 5^o y 7^o) lo hacen con más fuerza que otros.

Bredice y Floyd, llegan a las siguientes cuatro conclusiones sobre el pensamiento modal:²³

- Cualquier escala puede ser armonizada en cuartas.
- Los acordes surgidos se pueden denominar con la nomenclatura tradicional.

²³ Ibíd.

- Los acordes también pueden ser vistos en un contexto modal. En este caso son referidos como estructuras y funcionan como acordes que contienen 6^{as}, 7^{as}, 9^{as} y 3^{as}.
- En un contexto modal las estructuras se identifican por el grado de la escala: la estructura del primer grado, del segundo grado, etc.

Además de los acordes por cuartas que acabamos de ver, no podemos olvidar los llamados acordes de So What, en referencia al tema que estamos analizando y del cual toman su nombre.

Este acorde es una estructura híbrida entre armonía por terceras y cuartas, que desde que Bill Evans los usara en el tema So What, en el álbum de Miles Davis de 1959 Kind of Blue, reciben este nombre. La estructura sobre Re m es la siguiente (del grave al agudo):

D G C F A, es decir, cuartas y una tercera en el agudo.

Todos estos acordes por cuartas y So What pueden ser también dispuestos en clusters para formar segundas. Así un acorde como D G C F pasaría a ser C D F G.

Estos conceptos expuestos serán utilizados para el análisis del standard elegido.

3.2. Semiótica

*Para entender la cultura contemporánea tienes que entender semiótica*¹.

Antes de llegar al establecimiento de esta disciplina como tal, hay una serie de elementos precursores que van preparando el camino para su aparición. A continuación haremos un recorrido desde sus orígenes hasta emplazarnos en el lugar en el que se sitúa la presente investigación: la narratividad en el jazz modal.

Ya en la Antigua Grecia, se producen reflexiones que apuntan en la dirección de la semiótica. En *Crátilo*, uno de sus diálogos, Platón reflexiona sobre el origen del lenguaje, más tarde Aristóteles analiza los sustantivos en la *Poética* y en *Sobre la interpretación*².

Unos años después, los estoicos y los epicúreos debatían sobre los llamados signos naturales, los que se dan libremente en la naturaleza, y los signos convencionales, diseñados específicamente para la comunicación. Para los estoicos el signo por excelencia era el síntoma médico.

Más adelante, en la Edad Media, las enseñanzas de S. Agustín, sientan las bases para la reflexión sobre los signos. Este autor considera que los signos convencionales son objetos adecuados para la reflexión filosófica y ayudó a:

*delimitar el estudio de los signos, al expresar que las palabras parecen ser los correlatos de “palabras mentales”*³.

Los pensamientos de S. Agustín, influyeron a su vez en Guillermo de Occam, que categoriza los signos en mentales y privados de un lado, y los que

¹ Cobley, P. y Janz, L. (2001). *Semiótica para principiantes*. Buenos Aires: Era naciente. p. 3.

² Ibid.

³ Ibid. p. 6.

se hablan/escriben con el fin de hacerlos públicos de otro. Estas reflexiones, a su vez, sirvieron de base a John Locke para su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690), donde examina los procesos de significación.

Ya en el S. XX encontramos a los dos autores que se consideran fundadores de la disciplina: Ferdinand de Saussure (1857-1913) y Charles Sanders Peirce (1839-1914).

Saussure utilizó el término semiología, impulsando un estudio sistemático del lenguaje basado en la observación de contrastes binarios como constitutivos del significado. Concibió el signo lingüístico como una entidad de dos caras, de un lado el significante, el aspecto totalmente material de un signo y de otro el significado. El significante y el significado están unidos en el signo por un lazo de naturaleza arbitraria.

En cuanto a la terminología, llamó *semiología* a la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social. Este término pasó a asociarse con la escuela europea del estudio de los signos, frente al término semiótica que se asoció a los teóricos estadounidenses. Más adelante el término *semiótica* se utilizará para designar en general el análisis de los sistemas de signos⁴. Aunque oficialmente los dos términos significan lo mismo, hay ciertas matizaciones en su uso, pero no hay un acuerdo en cuanto al empleo de éstas⁵.

Para Saussure el signo funciona en función de la diferencia con otros signos, estando el fenómeno general del lenguaje constituido por dos factores. El primero, asumir que hay un sistema sincrónico interiorizado por los hablantes, *langue*, y que se refleja en el segundo factor, llamado *parole*⁶, es decir los actos de habla individuales.

⁴ Cobley, P. y Janz, L. (2001). *Semiótica para principiantes*. Buenos Aires: Era naciente.

⁵ López Cano, Rubén. 2007. "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario". Texto didáctico. www.lopezcano.net (Descargado el 16 de septiembre de 2008).

⁶ Cumming, Naomi. (2001) *Voz: Semiotics* en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 23. London: Macmillan Publishers Limited.

Destaca su obra póstuma *Curso de lingüística general*, publicada por sus alumnos en 1916, pues marcó un hito en la lingüística del S. XX al ser el primer científico que delimitó el objeto de estudio de la lingüística, la lengua, considerada ésta desde el punto de vista de su organización interna, como un sistema de signos.

La otra gran figura de los inicios de la semiótica es Charles S. Peirce, considerado el principal filósofo estadounidense en relación con la semiótica.

Desarrolló su pensamiento sobre los signos de forma independiente a Saussure, como parte de un amplio proyecto sobre lógica y epistemología. Para Peirce los signos no están limitados a los elementos del lenguaje, sino que pueden incluir *cualquier cosa que signifique algo para alguien*⁷.

Peirce concibe el signo como formado por una relación triple, a diferencia de la díada autosuficiente de Saussure. Esta estructura tiene las siguientes partes: el representamen (el signo mismo), el objeto y el interpretante. Así,

*el signo o representamen es algo que está en lugar
de alguna otra cosa para alguien en ciertos aspectos*⁸.

El objeto es lo representado por el signo/representamen y el interpretante es aquello por lo que el signo y el objeto están unidos, el signo mental resultado de un encuentro con un signo. Un interpretante también puede cumplir la función de otro signo/representamen, esto lo sitúa en relación con otro objeto, que al implicar un interpretante, que se transforma en un signo/representamen en relación con otro objeto, que da lugar a otra interpretante, constituyendo así lo que Umberto Eco, Jean-Jacques Nattiez y otros llaman una semiosis infinita.

⁷ Cumming, Naomi. (2001) Voz: *Semiotics* en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 23. London: Macmillan Publishers Limited.

⁸ Cobley, P. y Janz, L. (2001). *Semiótica para principiantes*. Buenos Aires: Era naciente. p. 22.

En cuanto a su amplia obra, destaca con respecto a la semiótica, una selección de sus escritos recogida por sus editores entre 1931 y 1958, que se publicó en ocho volúmenes con el nombre de *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*.

Un aspecto destacable de la semiótica es que más que denotar una disciplina unificada, hace referencia a una colección de proyectos relacionados de alguna forma con la semiosis, la actividad de los signos en diversos campos como la bio-semiosis, lo cultural o lo social. La semiótica ayuda a obtener un conocimiento cualitativamente distinto de los fenómenos de significación.

Otros autores destacados en el campo de la semiótica son Louis Hjelmslev, que estudió la vida de los signos en el seno de la vida social y sus connotaciones, Roland Barthes con su estudio de las mitologías y las connotaciones, Thomas Sebeok que trabajó sobre la división de los signos de Peirce, y Umberto Eco que además de realizar una síntesis de prácticamente todas las escuelas de semiótica, buscó establecer los límites de esta disciplina.

Además hay una serie de pensadores que han influido en el estudio y desarrollo de la ciencia de los signos. Lévi-Strauss aportó un enfoque relacionado con el estructuralismo y la antropología, en concreto, fusionó elementos de la obra de Jakobson, de la lingüística saussureana y del inconsciente freudiano⁹.

Desde el estructuralismo y la filosofía vienen los aportes de Michel Foucault, relacionados con el estudio del poder y en relación con el estructuralismo y el psicoanálisis los de Lacan, que toma nociones lingüísticas de Saussure para realizar una relectura de Freud.

Autores como Derrida y sus conceptos de diferencia y cómo el valor del signo se difiere hasta que el próximo sintagma lo modifica, Benveniste y sus dudas sobre la arbitrariedad de las relaciones en el signo saussureano, Morris

⁹ Cobley, Paul y Janz, Litza. (2001). *Semiótica para principiantes*. Buenos Aires: Era naciente.

y su división de la semiótica en tres áreas, sintaxis, semántica y pragmática, han ido realizando contribuciones a la semiótica.

Al poner en situación de diálogo a la semiótica con el pensamiento deconstructivo y el posmoderno, la noción de metodología unificada queda cuestionada por estas dos últimas corrientes. Además piden una constante revisión de lo que entraña el estudio semiótico y de las fronteras que presenta con otras disciplinas¹⁰.

Los siguientes conceptos son claves para el desarrollo del trabajo que nos ocupa.

3.2.1. Acción

Antes de entrar en otras consideraciones, necesitamos definir lo que entendemos por acción, pues nos va a permitir acceder a otros conceptos esenciales en este estudio.

El término acción es básico en narratología, se inscribe dentro de la forma del contenido junto con el personaje, el espacio y el tiempo. Desde la semiótica se entiende la acción como:

*una organización sintagmática de actos, sin necesidad de pronunciarse por adelantado sobre la naturaleza de dicha organización: serie ordenada, estereotipada o programada por un sujeto competente.*¹¹

En el *Glosario de narratología* de Darío Villanueva, encontramos la siguiente definición que completa a la anterior y nos permite tener una idea más clara del término.

¹⁰ Cumming, Naomi. (2001) Voz: *Semiotics* en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 23. London: Macmillan Publishers Limited.

¹¹ Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, p. 21.

ACCIÓN NARRATIVA. Cadena coherente de acontecimientos, regida por las leyes de la sucesividad y causalidad, y dotada de un significado unitario. Junto con el MODELO ACTANCIAL refleja la estructura de la HISTORIA que la novela cuenta¹².

La acción y los actos están en relación directa con el programa narrativo.

3.2.2. Actante

Se trata de otro término necesario a la hora de perfilar el terreno sobre el que se va a situar nuestro enfoque analítico. Recurrimos a dos fuentes diferentes para establecer el concepto. De un lado el *Glosario de narratología* de Darío Villanueva, en el que encontramos la siguiente definición¹³:

ACTANTE. Función básica en la sintaxis de la acción narrativa que articula la historia contada en la novela, y que puede ser desempeñada por uno o varios personajes o por fuerzas objetivas -por ejemplo, el dinero-, subjetivas-la ambición-, trascendentales - la Divinidad- o simbólicas -el Bien o el Mal-. El modelo actancial de A.J. Greimas comprende las seis instancias siguientes: sujeto, o fuerza fundamental generadora de la acción; objeto, aquello que el sujeto pretende o desea alcanzar; destinador (o emisor), quien promueve la acción del sujeto y sanciona su actuación; destinatario, la entidad en beneficio de la cual actúa el sujeto; adyuvante (o auxiliar), papel actancial ocupado por todos lo que ayudan al sujeto; y oponente, los contrarios a él. Este modelo actancial sirve para diseñar la estructura de la historia narrada.

¹² Villanueva, Darío. (1989). El comentario de textos narrativos: la novela. Gijón: Ediciones Júcar. pp. 181-201.

¹³ Ibid. pp. 181-201.

De otro lado, en cuanto a este término, el diccionario de Greimas¹⁴ apunta la siguiente definición:

El término <<actante>> alude a cierta concepción de la sintaxis que articula el enunciado elemental en una serie de funciones (tales como las de sujeto, objeto, predicado), independientemente de su realización en las unidades sintagmáticas (por ejemplo, los sintagmas nominal y verbal), y que considera al predicado como núcleo del enunciado. Es decir, los actantes deben ser considerados como términos-resultantes de esa relación que es la función.

Además se distingue entre actantes:

Dentro del discurso enunciado:

De la comunicación (o de la enunciación): narrador y narratario, interlocutor e interlocutario.

De la narración (o del enunciado): sujeto/objeto, destinador/destinatario.

Desde el punto de vista gramatical, se oponen:

Actantes sintácticos (inscritos en un PN dado), como el sujeto de estado y el sujeto de hacer.

Actantes funcionales (o sintagmáticos), que comprenden los roles actanciales de un recorrido narrativo determinado.

¹⁴ Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, pp. 23 y 24.

Con lo enunciado anteriormente, vamos aproximándonos a disponer de una serie de definiciones pertinentes para realizar nuestro trabajo.

3.2.3. Sincretismo

En este concepto, que será necesario tener presente a la hora de realizar el análisis de la música estudiada, tomamos por su concisión y exactitud la definición de Vicente Peña¹⁵:

A título general, sincretismo es un fenómeno por el que un elemento, una forma, una parte, un miembro...en definitiva, una unidad, segmento u ocurrencia, característica del fenómeno, cumple, adopta, asume...más de una función.

Ejemplo de ello es el PN de la adquisición, en el que el sujeto de un enunciado de hacer es el mismo que el de un enunciado de estado.

3.2.4. Esquema actancial

Para centrarnos en la exploración de la música estudiada, necesitamos un mapa donde ir situando los diferentes elementos que lo componen. El esquema actancial es una ayuda para lograr una posterior visión de conjunto de lo analizado.

Para Greimas, el término sujeto alude a *un <<principio activo>>, capaz no sólo de poseer cualidades, sino también de efectuar actos.*¹⁶ Hay además dos tipos de sujetos, de estado (caracterizados por la relación de junción con

¹⁵ Peña Timón, Vicente. (1994). *El programa narrativo como expresión del valor constitutivo del relato en el spot publicitario audiovisual*. Madrid: Tesis doctoral, p. 73.

¹⁶ Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.

los objetos de valor) y sujetos de hacer (definidos por la relación de transformación).

3.2.5. El programa narrativo

3.2.5.1. Introducción

La escasez de obras y artículos alrededor del programa narrativo en textos musicales puros¹⁷, exige trabajar este concepto.

Se tomarán como base principalmente los trabajos de A. J. Greimas, Grupo de Entrevernes, Eero Tarasti y Ole Kühl para este trabajo. Sus términos y conceptos servirán elementos básicos en su construcción y desarrollo.

Es importante distinguir entre el programa narrativo de base y los programas narrativos de uso constitutivos del primero. Las formas de acción pueden ser interpretadas como portadoras de organizaciones sintagmáticas más o menos complejas (acción propiamente dicha) o como sintagmas simples (actos que forman una acción). Esto permite la construcción de un diagrama arborescente donde se refleje lo anterior.

3.2.5.2. Definiciones

El programa narrativo resulta atractivo y esencial para nuestro trabajo gracias a su capacidad para objetivar y cuantificar la narratividad de los textos. Se trata de un concepto medular en la metodología empleada.

Diferentes autores realizan sus aportaciones al respecto:

¹⁷ Nos referimos a la oposición entre música pura y música programática.

Algirdas Julius Greimas, inspirado en su semiótica por las ideas de Saussure y Hjelmselv y estudioso de la narratología propone la siguiente definición de programa narrativo.

...es un sintagma elemental de la sintaxis narrativa de superficie, constituido por un enunciado de hacer que rige un enunciado de estado.¹⁸

El Grupo de Entrevernes, es un grupo de exégetas y especialistas en semiótica que se reúnen periódicamente en la aldea de Entrevernes. Entre ellos están J. Delorme, J.-C. Giroud y L. Panier, su definición de programa narrativo es la siguiente:

Llamamos programa narrativo (PN) a la sucesión de estados y cambios que se encadenan a partir de una relación S-O y de su transformación.¹⁹

El encadenamiento de los estados y de los cambios que constituyen un PN obedece a una regulación lógica – por eso se habla de programa – y el análisis narrativo tiene por objeto describir la organización del PN y dar cuenta de ese encadenamiento regulado.²⁰

Eero Tarasti, musicólogo y semiotista finlandés, ha realizado numerosas publicaciones en el campo de la semiótica musical. Su definición de programa narrativo es la siguiente:

¹⁸ Greimas, A. J. y Courtés, J., con la colaboración de los miembros del Groupe de Recherches Sémiolinguistiques (EHSS/CNRS), (1989). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, París: Librairie Hachette. Versión española (1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., Madrid: Editorial Gredos, p. 320.

¹⁹ Grupo de Entrevernes. (1982). *Análisis semiótico de los textos. Introducción-Teoría-Práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad, p. 26.

²⁰ *Ibid.*

According to Greimas the basic situations of any narration are $S \vee O$ and $S \wedge O$, that is, a subject is disjuncted from or conjuncted with an object, which states, roughly speaking, appear on the thymic level as either dysphoric or euphoric. In music, disjunction would equal the musical 'doing', since the lack of some object is experienced as tensional and catalyzes the action. Correspondingly, conjunction produces a resolution of tension and thus musical 'being'. When these terms are placed onto a semiotic square, two other cases arise: $\overline{S} \vee O$, in which a subject is going to be re-conjuncted with an object; and $S \wedge \overline{O}$, in which a subject still is or has conjuncted with an object but is about to lose or become disjuncted from it (see Fig. 6.6). The latter two cases fall under the categories of 'not-doing' and 'not-being'.²¹

Ole Kühl, músico danés, compositor, musicólogo y semiotista, estudioso de la musicología cognitiva, da la siguiente definición:

A narrative program (NP) is the basic unit of the articulated story, which unfolds in time through the linking together of NPs. An NP consists of two elements: an enunciation of doing, which controls an enunciation of state, or in other words an event related utterance and a state related utterance.²²

²¹ Según Greimas las situaciones básicas de cualquier narración son $S \vee O$ y $S \wedge O$, es decir, un sujeto está en disjunción o conjunción con un objeto, lo cual plantea, hablando toscamente, que aparezca en el nivel tímico bien como disfórico o eufórico. En música la disjunción equivaldría al 'hacer' musical, ya que la falta de algún objeto es experimentada como tensional y cataliza la acción. Correspondientemente, la conjunción produce una resolución de la tensión y por ende un 'ser' musical. Cuando estos términos son situados en un cuadrado semiótico, surgen otros dos casos: $\overline{S} \vee O$, en el que un sujeto va a ser re-conjuntado con un objeto, y $S \wedge \overline{O}$, en el que un sujeto todavía está o ha conjuntado con un objeto, pero está a punto de perderlo o estar disjuncto con él. Los dos últimos casos caen bajo las categorías de 'no-hacer' y 'no-ser'. Tarasti, Eero. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press, p.178.

²² Un programa narrativo (PN) es la unidad básica de la historia articulada, que se despliega en el tiempo a través de la conexión de PNs. Un PN consiste en dos elementos: un enunciado de hacer, el cual controla un enunciado de estado, o en otras palabras un enunciado relacionado con un evento y un enunciado relacionado con un estado. Kühl, Ole. (Noviembre de 2004). A

Greimas, Tarasti y Kühl inciden en la idea del PN como un sintagma compuesto de otros PNs. El Grupo Entrevernes hace hincapié en las transformaciones respecto a un objeto de valor. Estos dos enfoques combinados nos permiten acercarnos al estudio de la narratividad de la música sobre la que vamos a trabajar.

3.2.5.3. El PN como “matriz”

Tomamos de Vicente Peña²³ el concepto de PN como “matriz”. Se considera un PN como compuesto de

una serie de grupos de elementos que se reconocen y repiten en distintos procesos, entendiendo proceso como texto (texto cualquiera) objeto de análisis.

Se considera como paradigma el Programa Narrativo

en tanto en cuanto es una matriz, un sintagma o una estructura con su forma estructural. El PN es un paradigma donde se interactúan grupos fijos de elementos.” Entendiendo por estructura los “rasgos genéricos invariables que configuran un proceso” y como forma “los rasgos variables que diferencian un proceso de otro y al mismo tiempo lo identifica como proceso. A ésta segunda se le puede llamar: forma estructural.

semiotic approach to jazz improvisation. Aarhus, Dinamarca: Center for Semiotics, University of Aarhus and The Royal Academy of Music.

http://www.musicandmeaning.net/issues/pdf/JMMart_4_4.pdf. (Descargado el 27 de enero de 2005). p. 22.

²³ Peña Timón, Vicente. (1994). *El programa narrativo como expresión del valor constitutivo del relato en el spot publicitario audiovisual.* Madrid: Tesis doctoral, 1994, p. 108.

3.2.5.4. Grupos fijos en el paradigma del programa narrativo

A continuación definimos los conceptos que nos permitirán identificar las diferentes partes implicadas en los programas narrativos.

3.2.5.4.1. Miembros

Los elementos o componentes del PN:

Sujeto de Estado. Definido por la relación entre un sujeto y un objeto. El sujeto y el objeto no se definen en tanto que elementos materiales o físicos sino que la definición deriva del rol que ejercen dentro del programa narrativo, son papeles, nociones correlativas (actantes o papeles actanciales) que no existen nunca la una sin la otra. Se definen por la relación que los une, no hay sujeto sin objeto, ni objeto sin sujeto²⁴.

Sujeto Agente, el que realiza la performance, el acto de hacer. También llamado sujeto de acción, su relación con la acción define el enunciado de acción.

Objeto de Valor, el lugar de vertimiento de valores o determinaciones con las que el sujeto está conjunto o disjunto.

Objeto Modal.²⁵ La competencia como objeto de cuya conjunción necesita el sujeto para convertirse en sujeto agente, se define como objeto modal u objeto calificante. El objeto del programa narrativo modal es la obtención de dicha competencia. La realización del cambio por el sujeto agente presupone que tiene la capacidad de efectuar la realización.

²⁴ Grupo de Entrevernes. (1982). *Análisis semiótico de los textos. Introducción-Teoría-Práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

²⁵ Peña Timón, Vicente. (1998). *El programa narrativo en el relato audiovisual*. Málaga: Textos mínimos, Universidad de Málaga.

3.2.5.4.2. Segmentos

Al realizar el análisis narrativo, sólo se tiene en cuenta una parte de los elementos que constituyen el texto, el componente narrativo. Para ello se utiliza el metalenguaje de la gramática narrativa, señalando las diferencias, responsables del sentido percibido en la lectura, en la sucesión de los estados y los cambios, es decir, la narratividad. De cara a realizar el trabajo, se desmonta el texto en enunciados de estado y enunciados de acción. Los definimos a continuación²⁶:

Enunciado de Estado. Se refiere a estados, a la relación de junción entre el sujeto y el objeto.

Enunciado de Hacer. Explican el paso de un estado a otro de un sujeto.

3.2.5.4.3. Procesos

Además de definir los segmentos, necesitamos conocer los procesos que laten en el programa narrativo.

De Junción. Es la relación que une el sujeto al objeto. Cuando hay un enunciado de estado conjunto, hay unión entre el sujeto y el objeto. En un enunciado de estado disjunto, hay desunión entre el sujeto y el objeto.

De transformación. Es el hacer de un sujeto operador. Puede ser una transformación de conjunción (sujeto y objeto pasan de un estado disjunto a un estado conjunto) o una transformación de disjunción (sujeto y objeto pasan de un estado conjunto a un estado disjunto).

²⁶ Grupo de Entrevernes. (1982). *Análisis semiótico de los textos. Introducción-Teoría-Práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

3.2.5.5. Definición operativa

Al consultar la literatura al respecto, podemos encontrar diferentes aproximaciones al concepto de programa narrativo. Se trata de un concepto clave en nuestro trabajo, pues es el elemento sobre el cual, el concepto narratividad se apoya para su cuantificación²⁷.

El grupo de Entrevernes aporta la siguiente definición:

Llamamos *programa narrativo* (PN) a la sucesión de estados y cambios que se encadenan a partir de una relación S-O y de su transformación. EL PN comporta, por tanto, varios cambios articulados y jerarquizados²⁸.

En el diccionario de semiótica²⁹ encontramos esta aproximación, que amplía la anterior:

El programa narrativo (abreviado PN) es un sintagma elemental de la sintaxis* narrativa de superficie, constituido por un enunciado de hacer* que rige un enunciado de estado*. Puede representarse* de las dos formas siguientes:*

$$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cap Ov)]$$

$$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cup Ov)]$$

donde:

F = función

S_1 = sujeto de hacer

S_2 = sujeto de estado

²⁷ Peña Timón, Vicente. (1998). *El programa narrativo en el relato audiovisual*. Málaga: Textos mínimos, Universidad de Málaga.

²⁸ Grupo de Entrevernes. (1982). *Análisis semiótico de los textos. Introducción-Teoría-Práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

²⁹ Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos. p. 320.

O = objeto (susceptible de sufrir un vertimiento semántico en forma de v : valor)

[] = enunciado de hacer

() = enunciado de estado

\rightarrow = función de hacer (resultante de la conversión* de la transformación)

$U \cap \rightarrow$ = junción (conjunción o disjunción) que indica el estado final, la consecuencia del hacer.

Observación: para mayor claridad, la función «hacer» está representada pleonásticamente por los dos símbolos: F y \rightarrow .

Tras estudiar las diferentes definiciones que se han dado sobre el programa narrativo, tomamos la que nos ha parecido más completa y acorde con el tema estudiado.

Tomamos esta de Vicente Peña³⁰:

un programa narrativo es un paradigma, una matriz, donde un sujeto de estado mantienen una relación con un objeto y donde un sujeto agente (sujeto de hacer o sujeto operador) transforma la relación del sujeto de estado con el objeto. Es un PN porque se ha manifestado un cambio, una transformación.

3.2.5.6. Interacción

Se entiende por interacción *la confrontación del obrar de dos sujetos distintos*³¹. Puede darse entre dos sujetos autónomos o independientes pero

³⁰ Peña Timón, Vicente. (1998). *El programa narrativo en el relato audiovisual*. Málaga: Textos mínimos, Universidad de Málaga, p. 50.

³¹ Stockinger, Peter., voz: "Interacción" en Greimas, A. J. y Courtés, J., con la colaboración de los miembros del Groupe de Recherches Sémiolinguistiques (EHSS/CNRS), (1989).

interdependientes en sus intencionalidades, también puede designar una relación jerárquica entre dos sujetos.

3.2.6. Sintaxis narrativa, concepto de narratividad

El concepto de narratividad es difícil y comprometido de precisar, la búsqueda de modelos de la organización del discurso es una cuestión que atrae el interés de diferentes autores y escuelas.

Respecto a la narratividad, Greimas y Courtés la señalan como la propiedad típica que permite distinguir los discursos narrativos de los no narrativos.³²

Para el Grupo de Entrevernes, el sentido se funda en la diferencia. Si en un relato se sigue la evolución de un personaje, la diferencia aparece como la sucesión de estados diversos de dicho personaje. A nivel narrativo un texto se presenta como una sucesión de estados y de cambios. Su definición es:

*Se llama narratividad al fenómeno de sucesión de estados y de cambios, manifestado en el discurso y responsable de la producción del sentido.*³³

3.2.7. El Cuadrado semiótico

El nivel de significación más abstracto y lógico es el llamado nivel profundo. En éste se intenta dar una representación ordenada y lógica de la forma del contenido. Hay unas formas lógico semánticas que subyacen a las

Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage II, París: Libraire Hachette. Versión española (1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., Madrid: Editorial Gredos.

³² Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.

³³ Grupo de Entrevernes. (1982). *Análisis semiótico de los textos. Introducción-Teoría-Práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad, pp. 23 y 24.

organizaciones narrativas y discursivas manipuladas por el discurso.³⁴ Los términos del cuadrado dan cuenta de unos valores elementales de sentido, cuya articulación condiciona a los efectos de sentido que se dan a leer en el texto. De ahí la importancia del cuadrado semiótico, ya que:

*El **cuadrado semiótico** ofrece así una representación de la forma del contenido, es decir, del dispositivo lógico que articula unos **valores elementales** de significación³⁵.*

En este instrumento que es el cuadrado semiótico se intenta representar:

Relaciones de: contrariedad, contradicción y complementariedad.

Operaciones de: negación y afirmación.

³⁴ Giroud, Jean-Claude y Panier, Louis y CADIR – LYON. (1991) *Semiótica. Una Práctica de lectura y análisis de los textos bíblicos*. Estella (Navarra): Editorial Verbo Divino.

³⁵ *Ibíd.*

3.3. El análisis musical

Hay diferentes formas de clasificar los métodos de análisis. En unas prevalece el sentido estético, en otras el teórico, o bien una visión más práctica para el intérprete que utiliza el análisis como otra herramienta de trabajo, incluso una mezcla de los distintos tipos. Además el análisis musical se ha abordado históricamente desde varios puntos de vista. Desde los modelos de Schenker y anteriores a él hasta los modelos semióticos, los enfoques han ido variando junto a la propia evolución de la música.

En este capítulo haremos un repaso de los diferentes modelos analíticos para situar la presente investigación en el cuadro de los distintos tipos de análisis musicales.

El análisis musical está relacionado por un lado con la estética musical y por otro con la composición. Vive entre los esquemas filosóficos y la técnica compositiva. Al necesitar una definición con la que trabajar nos remitimos a The New Grove Dictionary of Music & Musicians¹, ya que ofrece una definición concisa pero abierta a los posibles diferentes enfoques.

The resolution of a musical structure into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the functions of those elements within that structure. In such a process the 'structure' may be part of a work, a work in its entirety, a group or even a repertory of works, in a written or oral tradition.

¹ Bent, Ian D. (1995). *Voz: Analysis* en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 1. London: Macmillan Publishers Limited., p. 340. La resolución de una estructura musical en elementos constituyentes relativamente más simples, y la investigación de las funciones de esos elementos dentro de esa estructura. En tal proceso la 'estructura' puede ser parte de una obra, una obra en su totalidad, un grupo o incluso un repertorio de obras, de tradición oral o escrita.

Esta definición parece actualizable para autores como Nagore², que la sitúan

...en una concepción estructuralista hoy en parte superada.

Aunque reconoce como Bent se esfuerza por aclarar este concepto, a esta estudiosa le resulta insuficiente o parcial la definición anterior, ya que invoca un tipo de análisis basado en determinar los elementos de un todo y sus relaciones y funciones, respondiendo a la pregunta, ¿cómo funciona esto? De hecho, en el año 2001, la definición es revisada por Anthony Pople³, concibiéndose el objeto de análisis como algo cambiante y fluido, susceptible de muy variadas aproximaciones en su estudio.

No single method or approach reveals the truth about music above all others. (Ningún método o aproximación revela por sí solo la verdad de la música por encima de los otros).

Por abarcar de manera no excluyente muchas formas de clasificar y ser de posible aplicación a diferentes tipos de análisis recordamos la división en categorías que realiza Bent, Ian D.⁴

² Nagore, María (2004): *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*, en *Músicas al Sur* – Número 1 – Enero 2004. www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html (Descargado el 26 de febrero de 2009)

³ Bent, Ian D. / Pople Anthony (2001) Voz: *Analysis* en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 1. London: Macmillan Publishers Limited.

⁴ Bent, Ian D. (1995). Voz: *Analysis* en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 1. London: Macmillan Publishers Limited, p. 370. *Under approaches to the substance of music would be categories such as that a piece of music is (a) a 'structure', a closed network of relationships, more than the sum of its parts; (b) a concatenation of structural units; (c) a field of data in which patterns may be sought; (d) a linear process; and (e) a string of symbols or emotional values. These five categories embrace the approaches of formal analysts such as Leichtentritt and Tovey, structuralists and semiologists, Schenker, Kurth and Westphal, Riemann, hermeneutics, stylistic analysis and computational analysis, information theory analysis, proportion theory, Réti and functional analysis, and much else. The categories are still not exclusive.*

Bajo las aproximaciones a la sustancia de la música habría categorías tales como que una pieza musical es (a) una 'estructura', una red cerrada de relaciones, más que la suma de sus partes; (b) una concatenación de unidades estructurales; (c) un campo de datos en el que se pueden buscar patrones; (d) un proceso lineal; y (e) una cadena de símbolos o valores emocionales. Estas cinco categorías abarcan las aproximaciones de analistas formales tales como Leichtentritt y Tovey, estructuralistas y semiólogos, Schenker, Kurth y Westphal, Riemann, los hermenéuticos, análisis estilístico y computacional, análisis de la teoría de la información, teoría de la proporción, Réti y el análisis funcional y mucho más. Aún así las categorías no son excluyentes.

Tras estas necesarias e importantes matizaciones, podemos empezar a trabajar con una perspectiva amplia sobre el campo del análisis musical, teniendo en cuenta que la música no es algo autónomo y cerrado sino que se trata de un proceso. Siendo el análisis una herramienta interdisciplinar que nos permite acercarnos a una obra que está encuadrada en una estética, historia o lugar determinado. Buscamos al igual que Cook que nuestro análisis de lugar a unas conclusiones, sobre la música analizada, sostenidas por los detalles musicales y ver cómo estas conclusiones clarifican estos detalles⁵.

Entendemos las aproximaciones formales al análisis en el sentido de Cook⁶, no sólo como cualquier tipo de análisis que implica la codificación de la música en símbolos y deducir la estructura de la música a partir de esos símbolos sino que son aproximaciones que van más allá de la preocupación por la forma en el sentido tradicional. Prestan especial atención a la diferencia entre la estructura lógica de la pieza y su presentación a través del sonido.

⁵ Cook, Nicholas. (1994). *A guide to musical analysis*. Publicado por primera vez por J.M. Dent & Sons Ltd, 1987, paperback 1989. Publicado por primera vez por Oxford University Press, 1994.

⁶ *Ibíd.*

Al realizar un análisis es necesario determinar qué analizar: la partitura, la experiencia temporal del oyente, la interpretación... En el caso que nos ocupa nos centraremos en la narratividad y en las estrategias relacionadas con ella desde el punto de vista del discurso.

A continuación realizamos un breve recorrido histórico sobre el análisis musical para comprender y situarnos en la evolución de éste.

El análisis como una actividad por sí misma aparece a finales del S. XIX, aunque el surgir de sus aproximaciones y métodos puede seguirse hasta la década de 1750⁷. Ya en la Edad Media existe como una herramienta auxiliar, por ejemplo, el clero carolingio al compilar los tonarios clasificaba las antífonas por modos y subclasificaba los grupos modales por sus finales variables. En el Renacimiento, teóricos como Pietro Aaron y Heinrich Glarean discutieron la modalidad de las composiciones de Josquin⁸.

Burmeister en 1606 fue el primero en ofrecer un análisis formal completo de una pieza de música, discutiendo sus partes aplicando a continuación su propuesta sobre el motete a cinco voces *In me transierunt* de Lassus.

Entre 1750 y 1840 las ideas del análisis surgen entrelazadas a la estética. En la enseñanza de la composición la figura de H. C. Koch (1749-1816) es esencial, con su preocupación por la simetría y la proporción, la estructura de la frase y el modelo formal, empezando a dar terminología para el análisis. Treinta años más tarde Antoine Reicha (1770-1836), también estableció términos técnicos y escribió varios textos teóricos relacionados con el análisis, como su *Traité de haute composition musicale* (1824-6). Otros autores destacados son J. –J. de Momigny (1762-1842) con *Cours complet d'harmonie et de composition* (1803-6) donde analiza un quinteto de cuerda de Mozart examinando la estructura de la frase y el contenido expresivo y J. B.

⁷ Bent, Ian D. (1995). Voz: *Analysis* en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 1. London: Macmillan Publishers Limited.

⁸ *Ibíd.*

Logier (1777-1846) con *Wissenschaft und der practischen Komposition* (1827), donde ofrece una análisis desde ocho epígrafes diferentes como clave, modulación o disonancia, de un concierto grosso de Corelli y el Adagio del quinteto de cuerda en Sol op. 76 nº 1 de Haydn.

Entre 1840 y 1900 toman especial relevancia el crecimiento orgánico y la enseñanza de la forma. Son relevantes las aportaciones de Czerny, *School of practical composition* (1849) donde desgrana las armonías de varias obras, mostrando los acordes en bloque, como en el primer preludio del *Clave bien temperado* de J. S. Bach, fue el primer manual independiente de forma e instrumentación. También es necesario nombrar al estudioso A. B. Marx y su obra *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1837-1847), profundamente imbuido de la filosofía romántica de la época y que influyó a su vez sobre autores como Riemann. Para Marx el número de formas es ilimitado, con tantas formas como obras de arte, siendo la forma una manera en que la obra adquiere su perfil, necesitando el estudiante los modelos de compositores anteriores para ir comparándolas en el camino del estudio de la composición.

Además en el S. XIX se produce un crecimiento de la conciencia histórica a lo que contribuyó el desarrollo de diferentes ediciones y colecciones musicales. Autores como E. T. A. Hoffman o Robert Schumann realizan aportaciones desde el punto de vista de la crítica musical, analizando entre otras, obras de Beethoven y Berlioz.

En la musicología histórica, una de sus más grandes figuras, Guido Adler (1855-1941), introduce la noción del estilo como la preocupación central del historiador, *Der Stil in der Musik* (1911), además de hacer hincapié en la importancia del análisis.

Ya en el S. XX destaca la figura de Heinrich Schenker⁹ que a lo largo de su vida publicó una serie de libros y artículos relacionados con el análisis musical como *Harmonielehre* (1906), que contenía dos ideas esenciales y

⁹ Snarrenberg, Robert (2001) Voz: Schenker en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 22. London: Macmillan Publishers Limited.

nuevas para la teoría de la armonía: el despliegue lineal y la prolongación. Su método implicaba una reducción de la melodía a una triada, la de tónica. Por su repercusión posterior destaca entre sus escritos *Der freie Satz* (Viena, 1935). Su trabajo fue diseñado teniendo muy presente el intérprete y resulta de gran interés pedagógico. Tiene en cuenta el fenómeno musical como una superposición de niveles o capas relacionados con una estructura fundamental subyacente (*Ursatz*). Distingue entre lo que percibimos y la estructura que subyace.

Schenker concebía la música como el despliegue temporal lineal de un acorde vertical, la prolongación de la triada mayor-menor y estudiaba cómo se producía tal despliegue. Creía que los compositores concebían sus obras como un todo coherente. Analizó diferentes obras famosas para ilustrar su técnica analítica, descomponiéndolas en tres niveles: el de fondo, el medio y el de primer plano¹⁰.

Sin embargo, para Cook, mucho del pensamiento de Schenker podría ser descrito como fenomenológico, entendiendo la fenomenología referida al estudio de las cualidades esenciales de la experiencia humana.

El fenomenólogo usa las piezas individuales de música como una forma de descubrir las propiedades generales de la experiencia musical per se. De otro lado el analista musical estudia la música con el propósito de encontrar más acerca de la composición particular en cuestión¹¹.

Bajo el término análisis schenkeriano se recogen diferentes acepciones y maneras de entender el análisis. Al hablar de análisis Schenkeriano hablamos más que del análisis de Schenker, de la aplicación de sus ideas en la América de después de la Segunda Guerra Mundial. Este enfoque de la música

¹⁰ Cook, Nicholas. *A guide to musical analysis*. Publicado por primera vez por J.M. Dent & Sons Ltd, 1987, paperback 1989. Publicado por primera vez por Oxford University Press, 1994.

¹¹ *Ibid.* p. 67- 69.

presta especial atención a hacia donde se dirige la música, más allá de una sucesión de números romanos, logrando una visión de conjunto, más manejable, de la pieza.

Un tipo de metáfora de acuerdo a la cual una composición es vista como el embellecimiento a gran escala de una simple progresión armónica subyacente o incluso como una cadencia masivamente expandida; una metáfora de acuerdo a la cual los mismos principios que se aplican a las cadencias en el contrapunto estricto pueden ser aplicados, mutatis mutandis, a las estructuras armónicas a gran escala de las piezas completas¹².

Este tipo de análisis no resulta fácil de aplicar en determinadas épocas o compositores como es el caso de Wagner o Debussy. Sus detractores argumentan de un lado que no todos los compositores utilizan los mismos métodos de trabajo y de otro que ignoraba a otras músicas diferentes de las que analizaba como la dodecafónica o la modal.

Knud Jeppesen en 1923 publica *The Style of Palestrina and the Dissonance* (1923 en danés, 1927 en inglés) donde usando un método que él califica de empírico descriptivo hace un estudio de la disonancia y la evolución de su tratamiento.

Entre 1920 y 1945 surgen teorías alrededor de la tensión y las capas estructurales. En concreto, Ernst Kurth, discípulo de Adler, toma ideas de la Gestalt y de Schopenhauer. Distingue tres niveles de actividad en la creación musical que crean un juego de tensiones. Además realizó un enorme trabajo analítico sobre la música de Wagner. Concebía la construcción formal como algo que surge a partir de tres elementos primarios: armonía, ritmo y melodía.

¹² *Ibíd.* p. 36. ...a kind of metaphor according to which a composition is seen as the large-scale embellishment of a simple underlying harmonic progression, or even as a massively-expanded cadence; a metaphor according to which the same analytical principles that apply to cadences in strict counterpoint can be applied, mutatis mutandis, to the large-scale harmonic structures of complete pieces.

Destacar también el trabajo de Lorenz sobre Wagner y la tonalidad, basándose en ideas de la Gestalt y la noción de periodización y simetría derivada de Riemann.

Schönberg también hace aportaciones en la comprensión del hecho musical. En concreto al ver en la forma dos dimensiones una referente a las subdivisiones y otra a la lógica y la coherencia que conecta a las diferentes unidades. Estudia cómo se expanden los motivos y su división y demarcación correspondiente.

En Gran Bretaña los análisis de Tovey fueron muy importantes, ya que desde un enfoque empirista buscaba remitirse a lo que consideraba los hechos y evitar la subjetividad. Su método analítico implicaba una reducción de la superficie melódica de la música al nivel del sistema articulado de la tonalidad. Se publicaron seis tomos con sus notas de programa de conciertos dados en Edimburgo entre 1935 y 1939. Ordenados por género y cronológicamente, con un glosario final y ensayos suplementarios constituían un libro de análisis del repertorio coral y orquestal de los siglos XVIII y XIX. Además escribió artículos para la Enciclopedia Británica.

Ya entre 1945 y 1970 se realizan aproximaciones orientadas desde la lingüística, la cibernética y la unidad temática. Después de la Segunda Guerra Mundial, dos grandes líneas de pensamiento influyeron en el análisis musical. De un lado la lingüística con autores como Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, N. S. Trubetzkoy, Hjelmslev, Zeilig Harris y Noam Chomsky. De otro, la cibernética y la teoría de la información con autores como Norbert Wiener, Claude Shannon y Warren Weaver. También se extendió la idea de crecimiento de los motivos en música y su inclusión en la teoría analítica.

Destacar dentro de las primeras contribuciones a estos estudios la de Gustav Becking en 1932, al relacionar problemas de la fonología con otros de la musicología. Especialmente importante para este trabajo ha sido la influencia sobre el campo del análisis de las ideas de George P. Springer, que comparó el

lenguaje y la música, especialmente en lo referente a la distinción entre repetición y diferencia, cómo la música está sujeta a unas leyes de combinación y distribución, de probabilidad, relacionándola con las cadenas de Markov, donde las probabilidades dependen de los eventos anteriores. Esto es importante en el Jazz, ya que esta música se crea en el instante y es vital para un improvisador, además de lo que están tocando en ese momento los que le acompañan, lo que ya han tocado los otros improvisadores. A su vez su improvisación influirá sobre los siguientes improvisadores en las ruedas de improvisaciones.

Leonard B. Meyer en su libros, *Emotion and Meaning in Music* (1956) y *Style and Music: Theory, History, and Ideology* (1989), se acerca a la teoría de la información con una visión de los estilos musicales como sistemas de expectativas culturalmente condicionadas y el significado musical como algo derivado del surgimiento de estas expectativas y de si se cumplen o no. Distingue tres fases de lo que llama el significado encarnado (*embodied meaning*). Una primera a la que llama de significado hipotético, que se produce antes de escuchar el patrón sonoro, una segunda de significado evidente cuando se ha concretado el patrón sonoro y una tercera que corresponde a un significado determinado, fruto de la experiencia total.

Trabaja con lo que el oyente espera en un punto concreto en la música comparándolo con lo que realmente sucede. Ve estas expectativas determinadas por dos factores. El primero, el conocimiento que el oyente tenga de la música que va a escuchar si le es familiar o no, los rasgos de estilo que tenga. El segundo, los patrones que la música sigue en función de las convenciones que le son propias. Estudia la manera en que un oyente considerado competente responde a la música.

Rudolph Réti trabaja sobre las dos dimensiones implicadas por Schönberg: la expansión de los motivos y la división y demarcación. Su estudio se concentra en los patrones motivicos, qué hacen éstos en las piezas analizadas. La manera en que las formaciones de motivos tenían significado a gran escala en la obra y el significado psicológico de los motivos en términos

de creación del compositor de la música. Cómo se percibe como adecuado un grupo de notas y otros no, en relación a lo que se ha escuchado de la obra y cómo influye el contexto sobre este grupo de notas¹³.

Produce a través de su método, por reducción temática, una serie de células, que son el contorno extractado de un motivo. Observó también como estas células se agrupaban formando lo que llamó patrón temático. En su obra, *The Thematic Process in Music* (1951/R), expande más estos conceptos en lo referente a la evolución temática y la resolución, así como la relación entre las diferentes tonalidades dentro de una obra.

Posteriormente Hans Keller busca las funciones dentro de la música que la unifican como un organismo vivo. Ve la música como un doble proceso, un desarrollo lineal, un argumento, que está controlado por una sola idea básica a modo de célula.

Ya a finales de los 50, destacan las figuras de Bruno Nettl, esencial en el desarrollo de la etnomusicología con obras como *Theory and Method in Ethnomusicology* (1964) y estudios en el campo de la improvisación en diferentes culturas¹⁴ y Nicolas Ruwet del que hablaremos más adelante al tratar del análisis y la semiótica musical.

Desde 1960 la teoría de conjuntos y el uso de los ordenadores han favorecido el incremento de estudios sobre el análisis musical. La capacidad de tratamiento de grandes cantidades de información, la creación de estadísticas, la velocidad y la exactitud, hacen de las computadoras una herramienta prodigiosa para estos estudios. Son notables en este campo las aportaciones de Babbitt, Boulez o Xenakis.

¹³ Cook, Nicholas. *A guide to musical analysis*. Publicado por primera vez por J.M. Dent & Sons Ltd, 1987, paperback 1989. Publicado por primera vez por Oxford University Press, 1994.

¹⁴ Nettl, Bruno y Russel, Melinda ed. (2004). *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid: Akal.

La fenomenología fue otro punto de vista que entró en juego, centrándose en el contacto de la mente con los objetos, cómo la conciencia se dirige hacia los objetos con una intencionalidad.

En cuanto a la evolución de la semiótica y el análisis musical podemos trazar una línea desde los artículos de Ruwet (1966), que a su vez influyeron en Nattiez hasta hoy, con autores que podemos destacar desde el punto de vista de la semiótica como Eco. Este último da una propuesta de cómo definir los límites del estudio semiótico en su obra *Tratado de Semiótica General*¹⁵, y en *Obra abierta*¹⁶ nos habla de diferentes realidades sonoras. De un lado hay piezas como por ejemplo las fugas de Bach que tienen una forma definida y conclusa y otras que son interpretadas de manera distinta por diferentes intérpretes, pues éstos tienen posibilidad de elegir diferentes direcciones al interpretar la obra, a éstas las llama obras abiertas. Pone de ejemplo obras de Stockhausen, Berio y Pousseur. Hay también obras abiertas en movimiento, que pueden cambiar su estructura o forma a gusto del intérprete. Desde esta perspectiva podemos decir que el jazz entra dentro de esta última categoría, ya que hay gran cantidad de variables que quedan a gusto del improvisador y que reciben la influencia sincrónica de los que acompañan y la de los que han improvisado anteriormente, así la obra se va conformando a medida que transcurre en el tiempo aunque haya un marco estable de referencia que viene dado por el mapa de los cambios de acordes que se utilizan.

También se muestra en estos años gran interés por el estudio del estilo musical con autores que utilizan el análisis por categorías. Consideran que dada la complejidad del hecho musical es conveniente reconocer una serie de parámetros constituyentes de la música a los cuales se asigna una escala de medida. Jan LaRue¹⁷, *Análisis del estilo musical*, es un claro exponente de esta inquietud. En ella, el autor da una rutina de trabajo para analizar una pieza a partir de elementos constitutivos de ésta, teniendo en cuenta las dimensiones

¹⁵ Eco, Umberto. (1981). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.

¹⁶ Eco, Umberto. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

¹⁷ LaRue, Jan. (1970). *Guidelines for Style Analysis*. W. W. Norton & Company, Inc. Versión española: *Análisis del estilo musical*. Traducción de Pedro Purroy Chicot y revisado por Carles Guinovart Rubiella. Labor, Barcelona, 1989.

grandes, medias y pequeñas, buscando comprender cómo funcionan y se relacionan entre sí estos elementos. Después de dar unas consideraciones analíticas básicas, establece como los elementos constitutivos de su forma de analizar los cuatro siguientes: sonido, armonía, melodía y ritmo. En conjunción dan un quinto elemento al que llama crecimiento. Se trata de un trabajo con una orientación práctica, teniendo muy presente el repertorio instrumental del S. XVIII. Alan Lomax realiza un tipo de análisis similar pero con el estilo de canto en la música popular del mundo en mente.

A partir de los años setenta el análisis empieza a ser tomado como una disciplina reconocida con sus diferentes aproximaciones y métodos, apareciendo nuevas sociedades y publicaciones como: *Theory and Practice*, *In Theory Only*, *Indiana Theory Review*, *The Society for Music Theory*, *Music Theory Spectrum*, *Music Analysis*, *Contemporary Music Review* y *Musiktheorie*.

A mediados de los ochenta dos aproximaciones analíticas son las predominantes, las basadas en Schenker y las basadas en la teoría de conjuntos y la altura de las notas, a partir del "Pitch class set theory" ("*Teoría de los conjuntos de alturas*"). Esta última surge del deseo de los compositores de identificar combinaciones de notas desde otras perspectivas no filtradas por los esquemas tonales. Las aportaciones de Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*¹⁸, fueron decisivas para esta última corriente, pues aportó formas de trabajar y cómo realizar la notación y agrupación de las alturas de las notas.

Ya en los noventa se ve el análisis como una actividad crítica. En este periodo hay tres corrientes principales. Una basada en la creencia en el potencial del análisis para profundizar en la música de cualquier tipo y con base en el análisis Schenkeriano. Otra en el formalismo en la teoría y el método, considerando el análisis como la aplicación práctica de la teoría y una tercera a partir de un nuevo criticismo musical, que ubica el trabajo de Schenker en el ambiente cultural y filosófico de su época y examinando también cómo se había reinterpretado su trabajo después de la Segunda Guerra Mundial.

¹⁸ Forte, A. (1973). *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press.

El trabajo de Schenker ha sido actualizado y codificado por diferentes estudiosos, que se pueden agrupar en dos corrientes principales. De un lado la de Ernst Oster y de otro la de analistas como Gregory Proctor o Herbert Lee Riggins. Las ideas de Schenker también influyen sobre otros análisis como es el caso del trabajo de Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (1983) que bajo el influjo de las ideas de Chomsky, preocupándose especialmente por los procesos mentales más que por los resultados finales, realizan analogías entre la lingüística y el análisis. En concreto, estudian la idea de que hay una estructura profunda a la que se puede acceder desde la superficie a través de una serie de reglas, lo cual también se da en la narratología de Greimas. Además Lerdahl y Jackendoff¹⁹ a través de detallados análisis mostraron cómo se puede desarrollar, para la música tonal, una serie de reglas similares para la transformación generativa desde la estructura profunda hasta la expresión articulada de la estructura de superficie.

Se planteó el problema de la influencia del analista sobre lo analizado, se cuestiona si las estructuras percibidas por el analista son percibidas por otros. Muchos investigadores en cognición musical como Leonard Meyer, John Sloboda, Fred Lerdahl y Ray Jackendoff o Lawrence Zbikowski tomaron los resultados de los análisis musicales como punto de partida para sus trabajos. De otro lado los análisis realizados sobre interpretaciones musicales concretas tenían en cuenta el análisis basado en la partitura como un factor de mediación entre las pequeñas diferencias de articulación en las diferentes versiones, teniendo especial importancia los detalles de tempo a la hora de estudiar cada interpretación. Autores como Nicholas Cook (1987)²⁰, compararon diferentes versiones entre sí.

¹⁹ Kühl, Ole. (Noviembre de 2004). *A semiotic approach to jazz improvisation*. Aarhus, Dinamarca: Center for Semiotics, University of Aarhus and The Royal Academy of Music. http://www.musicandmeaning.net/issues/pdf/JMMart_4_4.pdf. (Descargado el 27 de enero de 2005).

²⁰ Cook, Nicholas. *A guide to musical analysis*. Publicado por primera vez por J.M. Dent & Sons Ltd, 1987, paperback 1989. Publicado por primera vez por Oxford University Press, 1994.

Para Cook, hay diferentes perspectivas desde las que enfocar el análisis musical. Cada una de ellas tiene su modo de aplicación y nos va a proporcionar diferentes informaciones sobre la obra analizada. Según cual sea la forma de analizar encajará mejor con uno u otro de los diferentes tipos de música existentes, siendo esencial saber qué preguntas hacer al método empleado. También es importante que este análisis no esté separado de la composición, la educación o la práctica musical y sea una herramienta para hacer la música más inteligible, en vez de un fin en sí mismo²¹. Desde la Antigüedad la música ha sido objeto de especulación intelectual, aunque lo que hoy conocemos como análisis musical no empieza a desarrollarse hasta el siglo XIX, cuando se le empieza a dar a su estudio un enfoque más neutral y científico. Se puede describir el análisis históricamente, en función de las técnicas musicales que se van presentando y de los intentos por parte de diferentes musicólogos de proporcionar una visión de la música según épocas y lugares.

Cook también nos recuerda la posible diferente percepción de la música que tienen el intérprete, el analista y el oyente²². En el caso que nos ocupa de música de jazz esto cobra vital importancia dado el alto grado de interacción creativa que existe entre los músicos. A partir de un sencillo²³ guión la obra se crea en el momento. En el análisis hay dos formas de notación muy destacadas, el bajo cifrado, que en el jazz es sustituido por el llamado cifrado americano, y el uso de números romanos para indicar los diferentes grados y la relación que guardan entre ellos.

El análisis se ha relacionado con una serie de disciplinas como las ciencias cognitivas, la semiología y la teoría crítica o las matemáticas. Aunque la preocupación del análisis por la estructura sigue presente, se tiende a pensar que las diferentes interpretaciones analíticas son personales y que el encuadrar la disciplina históricamente ha servido para reflexionar sobre el lenguaje empleado y tomar conciencia del trabajo realizado.

²¹ *Ibíd.*

²² *Ibíd.*

²³ Este guión no siempre es sencillo y además a la hora de desplegarlo los músicos están sujetos a una serie de convenciones interpretativas y de tradición en el Jazz. Lo aparentemente sencillo puede tener una gran complicación a la hora de su realización práctica.

Los fundamentos de la semiótica musical pueden remontarse a una serie de artículos de Nicolas Ruwet. En ellos se ve la música como una corriente de elementos gobernados por unas reglas de distribución, donde estos elementos se asocian o complementan o excluyen unos a otros. Se subdivide la música en unidades y se comparan unas con otras. Cuando se produce una identidad entre unidades se comparan los contextos en que se producen.

Hubo dos corrientes o formas de entender el proceso de segmentar la música objeto del análisis. La primera entendía que se debía pasar de grandes unidades musicales a más pequeñas y la segunda de unidades más pequeñas a más grandes. Al final la que acabó predominando fue la segunda opción con investigadores como Jean-Jacques Nattiez. Posteriormente otros investigadores como David Lidov, Raymond Monelle y Eero Tarasti siguieron con la línea de investigación semiótica pero por caminos más convencionales, aunque los trabajos de Ruwet y Nattiez habían ampliado el número de posibles puntos de vista, como se puede apreciar en el caso de Agawu que también incorporaba influencias de Schenker en su trabajo.

Las últimas tendencias de la semiótica musical están orientadas desde la semántica, la narratología y los estudios cognitivos²⁴.

Alrededor de 1980 se produce una crítica a las dos corrientes principales de análisis que se organizaban alrededor de los métodos Schenkerianos y de la Teoría de los conjuntos de alturas. Se crítica la elección de las obras que se analizan, a las que se les da por supuesto un valor reconocido antes de proceder al análisis y además son tomadas como punto de referencia para analizar otras obras, incluso de otros tipos de música. Sobresale Joseph Kerman²⁵ que explica cómo salir del análisis. Recuerda como a partir de los

²⁴ Nagore, María (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica, en *Músicas al Sur* – Número 1 – Enero 2004. www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html (Descargado el 26 de febrero de 2009).

²⁵ Kerman, Joseph. (1994). "How We Got into Analysis, and How to Get Out". *Write All These Down: Essays on Music*. Editado por University of California Press. 12-32. Publicado anteriormente en *Critical Inquiry* 7 (1980).

años cincuenta los análisis buscan tener una consideración científica, pero observa que bajo ellos subyace una ideología, pues eligen como objeto de investigación las obras consideradas como maestras. Para Kerman es esencial la aportación de Schönberg al devenir de la tradición musical clásica al considerar que la gran tradición se continúa no por la tonalidad, como Schenker y Tovey creían, sino por el organicismo de la música, es decir, la relación entre todas las partes, aspectos y parámetros de la obra, desde las más pequeñas a las más grandes, formando un todo, un organismo. Kerman, además, defiende la idea de que no todas las músicas deben ser vistas desde el punto de vista de lo orgánico o no, ya que hay otros criterios estéticos. Ve el enfoque analítico de Schenker como un punto de partida a superar y al que buscar alternativas. Las ideas de Derrida y Paul de Man socavan las convenciones establecidas alrededor del análisis y sus principios como el de unidad, a la vez que realizan una crítica del estructuralismo.

Para los formalistas y estructuralistas el contar una historia y que la reconozcamos como una narración adecuada, es porque además de tener otras características, sigue una serie de normas acerca de la manera de contar historias. Siendo importante reconocer cuales son los patrones recurrentes que aparecen en las narraciones, para así proceder a su análisis.

La toma de conciencia de estos patrones ha traído la posibilidad de su aplicación a la búsqueda de patrones narrativos en música sin letra y en la no programática. Este tipo de estudios se encuentra en el cruce de caminos de varias disciplinas. Resulta muy interesante a la hora del análisis, interpretación o improvisación de una obra musical tener en cuenta la estructura narrativa. Destacan a este respecto los estudios de Tarasti²⁶. La interpretación de la narratividad de una música aparece como una alternativa o complemento a una descripción técnica y como una aportación más al estudio del significado musical. Es en esta línea, donde el estudio de la semiótica musical se presenta especialmente útil para el músico.

²⁶ Tarasti, Eero. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press.

Entre los críticos con este tipo de enfoques encontramos a aquellos que se centran en el contexto histórico y social, viendo este tipo de aportación como algo más en la corriente tradicional y que se centra en obras concretas. Por ejemplo Anthony Newcomb ha sido criticado por revisar un análisis estructural por medio de un análisis narrativo. Aunque las críticas más positivas a este tipo de trabajo han sacado a la luz cómo es una forma de buscar nuevas interpretaciones de las obras musicales.

También hay aproximaciones desde el punto de vista hermenéutico con autores como Lawrence Kramer²⁷, que incluía influencias de diferentes campos como el psicoanálisis, el feminismo o el análisis estructural. Abre una ventana entre el análisis estructural y el análisis cultural del texto que se trata.

En la investigación de las voces y enunciadores en el discurso musical destacan autores como Carolyn Abbate que trabajó con el concepto de voz narrativa²⁸ buscándole su equivalente musical, sobre todo en la ópera del S. XIX.

Desde el enfoque fenomenológico destacar autores como David Lewin, que hacía uso de sus amplios conocimientos matemáticos para el análisis. Su teoría de las transformaciones se basaba en la teoría de grupos, reflejando la importancia fenomenológica de la transformación.

²⁷ Kramer, L. (1990). *Music as Cultural Practice: 1800-1990*. Los Angeles: University of California Press.

²⁸ Abbate, Carolyn. (1991). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

En líneas generales, podemos ver que a lo largo de la historia los acentos en la investigación han recorrido el siguiente camino. La clasificación por épocas la tomamos de *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*²⁹.

Cuadro resumen cronológico de lo expuesto en las páginas anteriores.

Hasta 1750 Historia temprana	
Pietro Aaron y Heinrich Glarean	Discusión de la modalidad en composiciones de Josquin
Burmeister	Primer análisis formal completo de una pieza musical

1750–1840 Estructura de la frase y modelo formal	
H. C. Koch y Antoine Reicha	Aportan terminología para el análisis
J. J. de Momigny y J.B. Logier	Análisis de obras de Mozart, Corelli y Haydn

²⁹Bent, Ian D. (1995). Voz: *Analysis* en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 1. London: Macmillan Publishers Limited, Y Bent, Ian D. / Pople Anthony (2001) Voz: *Analysis* en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 1. London: Macmillan Publishers Limited.

1840–1910	
Crecimiento orgánico y la enseñanza de la forma	
Czerny	Exposición de la armonía con acordes en bloque
A. B. Marx	Importancia de la forma
Heinrich Schenker	Publica <i>Harmonielehre</i> : despliegue lineal y prolongación

1910–45	
Conciencia histórica, Gestalt y repercusión posterior de Schenker	
Guido Adler	El estilo como la preocupación central del historiador
Heinrich Schenker	<i>Der freie Satz</i> : gran repercusión posterior
Knud Jeppesen	Estudio de la disonancia y la evolución de su tratamiento
Ernst Kurth	La concepción formal como algo que surge de armonía, ritmo y melodía. Toma ideas de la Gestalt
Arnold Schönberg	Estudio de los motivos musicales
Donald Francis Tovey	Análisis del repertorio coral y orquestal de los siglos XVIII y XIX

1945–70	
Lingüística, cibernética, unidad temática, teoría de conjuntos y ordenadores	
Saussure, Jakobson, Trubetzkoy, Hjelmslev, Harris y Chomsky	Sus aportaciones a la lingüística influyen en el análisis musical
Wiener, Shannon y Weaver	Sus aportaciones a la cibernética y la teoría de la información influyen en el análisis musical
Gustav Becking y George P. Springer	Relacionan música y lenguaje
Leonard B. Meyer	Los estilos musicales como sistemas de expectativas culturalmente condicionadas
Rudolph Réti	Trabaja sobre la expansión de los motivos y la división y demarcación
Hans Keller	Funciones unificadoras en la música
Bruno Nettl	Desarrollo de la etnomusicología y estudio de la improvisación
Nicolas Ruwet	Análisis y semiótica musical
Babbitt, Boulez y Xenakis	Teoría de conjuntos y uso de ordenadores
Jan La Rue	Parámetros constituyentes de la música

Desde 1970	
Semiótica, crítica a lo establecido, hermenéutica y fenomenología	
<i>Theory and Practice, In Theory Only, Indiana Theory Review, The Society for Music Theory, Music Theory Spectrum, Music Analysis, Contemporary Music Review y Musiktheorie</i>	Aparecen nuevas sociedades y publicaciones
Nicholas Cook	Diferentes perspectivas desde las que enfocar el análisis musical
Nicolas Ruwet y Jean Jacques Nattiez	Primeros enfoques semióticos del análisis musical
David Lidov, Raymond Monelle, Kofi Agawu y Eero Tarasti	Siguen la línea de investigación semiótica
Joseph Kerman	Crítica a las corrientes establecidas: Schenkeriana y Teoría de los conjuntos de alturas
Lawrence Kramer	Enfoque hermenéutico
Carolyn Abbate	Estudio de los enunciadores en el discurso musical
David Lewin	Enfoque fenomenológico

Fig. 3



SPICUM
servicio de publicaciones

4. MÚSICA Y SEMIÓTICA

4.1. Diferentes autores/antecedentes /otras escuelas y teorías

La semiótica musical ha quedado definitivamente situada en el panorama del análisis musical. En los últimos treinta años ha llegado a ser una parte de la musicología 'normal'¹ y ha ganado autonomía respecto a la semiótica general. Ha despertado el interés de los investigadores en el análisis musical desde sus primeros pasos con autores como Nattiez hasta fechas más recientes en las que hay un amplio abanico de enfoques. Ha recibido la influencia de los estudios cognitivos, el deconstruccionismo, el psicoanálisis y los estudios feministas. En la actualidad, el campo de la semiótica musical sigue en crecimiento en calidad y cantidad de publicaciones.

Ofrecemos a continuación un recorrido sobre la evolución de la semiótica musical en función de los distintos autores y sus aportaciones a este campo de estudio. Desde los primeros modelos hasta los actuales, se ha ido produciendo una evolución en los enfoques que recorreremos para ubicar el lugar en que se inscribe el presente trabajo: la narratología en el jazz modal.

4.2. El camino de la semiótica musical

Para Tarasti², la semiótica musical empieza a desarrollarse en los años cincuenta y sesenta, como un campo de estudio diferente de la semiótica y de la musicología, con un enfoque estructuralista a la manera de los modelos lingüísticos. Así, la semiótica musical ha quedado enriquecida con diferentes puntos de vista a lo largo de su evolución. Según Tarasti³, la diferencia entre una aproximación semiótica y una estructuralista, es que el enfoque semiótico dibuja conexiones entre por lo menos dos niveles diferentes de descripción,

¹ Tarasti, Eero. (2002). *Signs of Music*. Berlín: Mouton de Gruyter.

² Ibid.

³ Cumming, Naomi. (2000). *The Sonic Self*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

cuando se aplica a elementos individuales, y entonces busca hacer observaciones generales acerca de la manera en que se consiguen tales conexiones.

Las aportaciones de Saussure⁴ y Peirce⁵ que llevaron a la génesis de la semiótica, no han dado origen a una metodología unificada de la ciencia de los signos, ya que hay una gran diversidad de aproximaciones que pueden ser agrupadas en dos grandes vertientes: la estructuralista y la semántica o referencial⁶. En éstas, Leonard Meyer⁷ divide la vertiente semántica en dos ramas la internalista y la externalista.

La internalista empieza tomando las estructuras de la partitura pero busca relacionarlas con otras estructuras y con referencias extramusicales, lo que las diferencia de las puramente estructuralistas. El enfoque externalista, con énfasis en lo externo o cultural de la significación musical, ha sido llevado a cabo por autores que no se identifican a sí mismos como semióticos. Se trata de investigaciones sistemáticas, que empiezan con un análisis estructural o estilístico, teniendo en cuenta cómo el lugar que tiene la música en su contexto cultural crea códigos de significación o asociación y cómo son reconocidos por una comunidad concreta. Hablamos de un enfoque semiótico en el sentido amplio, preocupado por las relaciones entre unidades musicales y otras unidades significantes dentro de una cultura.

Dentro de los estructuralistas encontramos a Nicholas Ruwet como la figura que da origen a esta rama, con su análisis por segmentos de un *Geisslerlied* (1972). A continuación, Jean-Jacques Nattiez logra ser una figura central en este ámbito. Ruwet inventó el llamado análisis paradigmático, situando motivos musicales similares en un cuadro, para poder ver su distribución en una pieza musical. Uno de los problemas con los que se

⁴ Saussure, F.: *Curso de lingüística general*, Payot, París, 1969

⁵ Peirce, C.S (1987): *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.

⁶ Cumming, Naomi. (2001) Voz: *Semiotics* en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 23. London: Macmillan Publishers Limited.

⁷ Meyer, Leonard B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University Of Chicago Press.

enfrentó fue el definir cómo se hacía esta segmentación, elegir los criterios para llevarla a cabo. El método paradigmático permitía obtener una gramática generativa para los textos musicales, desde la que poder incluso crear composiciones. Llegándose a generar por ordenador melodías que no se distinguen de las originales tomadas como modelo, parecían hechas por los mismos compositores imitados, dentro de estilos limitados y de obras relativamente simples.

El método generativo culminó en el trabajo de Lerdaahl y Jackendorff cuando sistematizaron las reglas inherentes a la música tonal⁸.

También, Tarasti hizo ver la escasa atención prestada al principio en este tipo de análisis a los significados de los significantes musicales, y cómo con el tiempo han ido mejorando, a la hora de aclarar los criterios analíticos utilizados. Además de la introducción de la lingüística en la musicología a través del trabajo de Ruwet y Nattiez, hubo otras tendencias como la de Gino Stefani relacionada con las prácticas musicales del día a día, la educación musical, la musicoterapia, la animación cultural y las distinción entre dos modelos de competencia, la erudita y la popular. De otro lado, encontramos la de los checos Jaroslav Jiranek y Vladimir Karbusicky, estructuralistas, interesado el primero por las teorías de entonación de Asafiev y el segundo por la teoría de los signos de Peirce.

En lo que se refiere a la aplicación de la teoría de Peirce a la música, destacan los siguientes autores: David Lidov, Robert S. Hatten, Wilson Coker, William Dougherty, Kofi Agawu, David Mosley y Naomi Cumming.

En Naomi Cumming⁹ se hace evidente, desde la narratología de Greimas, el problema de las oposiciones binarias, presentando esta autora un patrón de contrastes basados en cuatro términos en vez de dos.

⁸ Lerdaahl, Fred y Jackendorff, Ray. (2003). *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal.

⁹ Cumming, Naomi. (2001) Voz: *Semiotics* en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 23. London: Macmillan Publishers Limited.

Las teorías de Greimas influyen intensamente en autores como Tarasti, Márta Grabócz e Ivanka Stoianova, que toman los temas musicales o motivos a la manera de actores o actantes capaces de asumir diferentes actitudes y tener un currir narrativo similar al encontrado en la literatura. Tarasti también ha recogido aportaciones de Lévi-Strauss, Peirce y Lotman. Su teoría de la semiótica musical se basa en las cuatro fases generativas de Greimas: isotopías, categorías espacial, temporal y actorial y su embrague y desembrague, modalidades y semas / femas.

El mayor proyecto de investigación en semiótica musical es *Musical Signification*, surge en 1985 y aglutina a unos trescientos estudiosos del tema. En Brasil destaca en este campo de estudio José Luiz Martínez y en España, Rubén López Cano.

En cuanto a la etnomusicología se refiere, hay autores de la talla de John Blacking que han usado ideas semióticas en sus trabajos. Desde otra perspectiva, Raymond Monelle¹⁰ en 1992 da una visión general de la disciplina.

Para Echard¹¹ encontramos tres tendencias clave en la semiótica musical de los noventa. De un lado, se produce un alejamiento del formalismo y un acercamiento a la hermenéutica, lo que ha permitido establecer nexos entre los detalles formales explorados en los análisis y los valores culturales presentes en la música estudiada. De esta forma se renueva el tipo de aproximación analítica vigente hasta ese momento. De otro lado, emerge la teoría del gesto musical conectando los aspectos simbólicos y corpóreos de la música, señalando la relación entre nuestra corporeidad como seres humanos con la práctica musical y los discursos musicales.

¹⁰ Monelle, Raymond (1992). *Linguistic and Semiotics in Music*. Contemporary Music Series, Vol. 5. Suiza: Harwood academic Publishers.

¹¹ Echard, William. (1999). "Musical Semiotics in the 1990's: the state of the art". *Semiotic Review of Books* 10 (3). <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musisem.html>. (Descargado el 29 de marzo de 2009)

La corporeidad también interviene en la producción de significados musicales, no sólo subjetivos, sino también abiertos al entorno social y natural e informados por él, como por ejemplo en el caso de los gestos de los directores de orquesta. La tercera vía ha sido la de una teoría semiótica de los personajes musicales, *musical personae*, y la narrativa musical. Dentro de un texto musical podemos buscar diferentes voces tanto implícitas como explícitas, que reflejan diferentes niveles dentro de la obra analizada. Durante esta década también se realizaron revisiones de aproximaciones y trabajos anteriores.

Al estudiar la significación musical se cruzan las fronteras entre diferentes campos de acción, como el estructuralista, los estudios culturales, la teoría musical, la historia de la música o la etnomusicología. Se trata de un conjunto de proyectos interpretativos en los que el contenido musical se aprecia internamente y en relación a otros territorios culturales.

También hay que tener en cuenta al hacer un estudio narrativo de la música, no ignorar las diferentes jerarquías que se puedan encontrar dentro de la estructura musical. Para seguir una historia o una música, hay que moverse entre el despliegue concreto de la historia y una serie de patrones abstractos formales que puede evocar. Los diferentes eventos musicales pueden ser interpretados de diferentes formas: gestos, respuestas, soluciones, referencias, etc. Una vez clasificados, pueden ser ordenados formando una especie de trama y ser tomados como acciones en un sentido antropomórfico, es decir, con una cierta intencionalidad. Para Propp la trama está determinada por la sucesión de eventos, siendo menos importante la distribución de los personajes y sus personalidades. Este proceso de abstracción es realizado también por Maus, que ve cómo la música instrumental abstrae de las acciones humanas, al igual que la teoría de la narrativa de las narrativas individuales, casi puede decirse que la música es más como la teoría narrativa que como la narrativa de un caso concreto.

Para poder denominar sistema semiótico a la música debemos, como en cualquier otro sistema, considerar que está compuesta de dos niveles: el de la

expresión y el del contenido. Es parte del trabajo del semiotista poner al descubierto cómo están conectados¹².

La primera cuestión a la que hay que responder es qué entendemos por semiótica musical. Siguiendo la corriente de pensamiento de Greimas y aquellos que como Eero Tarasti han aplicado sus ideas al estudio semiótico de la música, está la definición del diccionario de semiótica, relacionada con la utilización del aparato semiótico y sus métodos:

La semiótica de la música será clasificada entre las semióticas no-lingüísticas y en consecuencia, solicitará una generalización de los métodos, del metalenguaje y de lo ya conseguido por la teoría de la semiótica narrativa y textual, históricamente enraizada en las ciencias del lenguaje¹³.

Según Monelle¹⁴, la idea de usar métodos lingüísticos en musicología la debemos al etnomusicólogo Bruno Nettl. Éste último, buscó discernir diferentes fonemas en la música y siguió unas pautas distribucionales en su trabajo, es decir, en qué forma los elementos musicales se asociaban, complementaban o excluían unos a otros.

Autores como Tarasti han estudiado la relación entre el mito y composiciones musicales relacionadas con éste. A finales del S. XX se exploran las posibilidades de narratividad en músicas no programáticas, sin texto, de las tradiciones de concierto europeas, interrelacionando diferentes disciplinas como la narratología, la teoría de la música y la semiótica. Hay

¹² Christensen, Otto M. (1995). Interpretation and meaning in music, en *Musical Signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*, ed. Eero Tarasti. Berlin: Mouton de Gruyter.

¹³ Castellana, M., voz: "Semiótica musical" en Greimas, A. J. y Courtés, J., con la colaboración de los miembros del Groupe de Recherches Sémiolinguistiques (EHSS/CNRS), (1989). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, París: Librairie Hachette. Versión española (1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., Madrid: Editorial Gredos, p. 174.

¹⁴ Monelle, Raymond (1992). *Linguistic and semiotics in music*. Contemporary Music Series, Vol. 5. Suiza: Harwood academic Publishers.

quien ha aplicado las teorías de la narrativa a la música como base desde la que realizar los análisis, como Tarasti, y quien desde las críticas y análisis a composiciones, les ha aplicado posteriormente técnicas de análisis propias de la narrativa. El estudio de la narratividad en la música es una alternativa a una mera descripción técnica y una ayuda al estudio del significado musical, en la música instrumental puede estar muy cercano al análisis técnico, más frecuente, o puede incluso tomar características antropomórficas, con un aspecto casi novelístico.

Para los autores más atentos a la aparición de los diferentes tópicos en la música, Agawu y Hatten, la aparición de estos tópicos puede afectar a la interpretación narrativa de la pieza en concreto.

Para los formalistas y estructuralistas, el contar una historia sigue unas normas de las que las audiencias o los que la cuentan pueden no ser conscientes, como en el caso de los hablantes de una lengua, que inconscientemente siguen las reglas gramaticales. Los oyentes de jazz pueden conocer o no las normas, pero intuitivamente reconocerán si lo que están escuchando tiene un sentido o no. A veces es llamada una música para músicos, pues un oyente medio puede perderse en su audición.

4.3. Jean-Jacques Nattiez

Este erudito de la semiótica musical y etnomusicólogo, ha estado publicando sobre semiótica musical desde los años setenta. Es muy importante en él la influencia del teórico francés Jean Molino¹⁵, con quien estudió semiótica. Basándose en este autor, realiza su tripartición de la actividad musical en tres dominios. De un lado el poiético, referido a los modos de creación, la relación entre el compositor y la partitura o el intérprete y la partitura si se estudia una interpretación concreta. De otro, el esthético

¹⁵ Cumming, Naomi. (2001) Voz: *Semiotics* en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 23. London: Macmillan Publishers Limited.

relacionado con la respuesta del oyente y en medio de los anteriores, para terminar, el neutral, es decir, lo que está inmanente en la partitura, un terreno supuestamente no interpretado, lugar donde realizar el análisis distribucional, viendo así la música como una corriente de elementos sonoros regidos por unas reglas de distribución. Investigando cómo los elementos se asocian, complementan o excluyen entre sí, en definitiva, se busca definir una sintaxis de la música.

Su análisis semiótico se focaliza en el nivel central, buscando elucidar las estructuras de la partitura a partir de la segmentación y la comparación. Los eventos que se repiten se identifican con un paradigma y se sitúan en un eje vertical, mientras que los eventos adyacentes se sitúan horizontalmente para formar el eje del sintagma.

Se preocupa por las relaciones internas, tomando cada unidad segmentada como un signo en relación a otros signos sin referirse a otras connotaciones o referencias culturales. Cuando analizamos una improvisación no podemos olvidar que está en relación con las otras que conforman la pieza investigada.

La referencia al nivel neutral es problemática¹⁶, pues a pesar de su pretendida neutralidad, al hacer cualquier división del objeto en unidades, aunque sean las más básicas, ya se está realizando una semiosis. Se entiende neutral en el sentido de que el musicólogo neutraliza los niveles poético y estético por razones metodológicas.

Para Nattiez el significado musical no puede limitarse a una traducción, al significado musical se le puede asignar cierta traducción verbal pero no puede limitarse a esa traducción verbal. Al realizar este tipo de reducciones se pierde información, se trata de expresar con palabras algo que es de un ámbito

¹⁶ Bent, Ian D. / Pople Anthony (2001) Voz: *Analysis* en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 1. London: Macmillan Publishers Limited.

no verbal. Sería algo similar a leer un texto audiovisual eliminado la imagen o el sonido.

Su definición de significado resulta de gran valor, pues los músicos han de tener muy presente la música que han experimentado anteriormente para poder improvisar. En el caso de la música modal, se pasa del dominio del Bebop a una forma de expresarse diferente¹⁷.

An object of any kind takes on meaning for an individual apprehending that object, as soon as that individual places the object in relation to areas of his lived experience –that is, in relation to a collection of other objects that belong to his or her experience of the world.

Para Nattiez lo poiético no necesariamente está destinado a acabar en comunicación, sus trazas no siempre pueden ser percibidas en las formas simbólicas per se. El oyente no necesariamente va a identificar la serie de notas de una composición dodecafónica, las matemáticas de una composición realizada con un alto aparato matemático o incluso el sujeto o contrasujeto en una fuga. El material temático sobre el que se construye una obra puede que no sea percibido así por el receptor que puede identificar otros materiales como los constitutivos de la obra. No se trata de una negación de la comunicación sino de ver como el proceso esthético y poiético no son necesariamente coincidentes.

En el jazz modal un oyente de la tradición del bebop puede quedar desorientado ante la nueva forma de jugar con los elementos constitutivos de las improvisaciones. Aunque no todo el mundo perciba todos los elementos del análisis no quiere decir que no estén presentes esos elementos.

¹⁷ Nattiez, Jean-Jacques (1990). *Music and Discourse: toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press. Un objeto de cualquier tipo tiene significado para un individuo que percibe tal objeto tan pronto como ese individuo sitúa el objeto en relación con áreas de su experiencia vivida –eso es, en relación a una colección de otros objetos que pertenecen a su experiencia del mundo. p. 9.

Nattiez, toma elementos de Saussure y de Peirce, como es el concepto de interpretante, habiendo una pregunta esencial que refleja su preocupación por el choque producido entre el estructuralismo y sus detractores:

*How can we reconcile formal and hermeneutic description, the analysis of a neutral level, and a material trace, with the web of interpretants?*¹⁸

Un planteamiento puramente estructural no es suficiente. Se necesita un trabajo sistemático del nivel inmanente, los mensajes manifiestan un nivel de organización específico que debe ser descrito, pero lo poético se esconde bajo la superficie de lo inmanente y que a su vez es el trampolín para lo estético.

Para Nattiez el análisis del nivel neutral es sólo una parte del análisis. Ve tarea de la semiología el identificar los interpretantes de acuerdo con los tres polos de la tripartición y establecer relaciones entre ellos. Es necesario tener en cuenta el entorno cultural del fenómeno estudiado, relacionándolo con el estudio de las características inmanentes. Aunque el pretender explicar un texto sólo a partir de las configuraciones de su nivel inmanente es algo limitado, el estructuralismo tiene como mérito histórico mostrar cómo los textos tienen una dimensión más allá de sus orígenes biográficos o históricos.

Nattiez ve posible un punto intermedio a la hora de realizar los análisis, por ejemplo ve que la aplicación de los conceptos de la lingüística son más útiles a la hora de estudiar el nivel neutral que el estético o el poético. Este autor tiene también presente las limitaciones de la semiología en el sentido de que no hay una serie de conceptos, métodos y reglas universales que permitan el análisis de lo simbólico en cualquier campo, sino que está constituida por

¹⁸ Nattiez, Jean-Jacques (1990): *Music and Discourse: toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press. *¿Cómo podemos reconciliar la descripción formal y la hermenéutica, el análisis de un nivel neutral, y un rastro material, con la red de interpretantes?* p. 9.

exploraciones específicas de diferentes autores que pueden tender hacia una metodología global.

Desde nuestro punto de vista, en el análisis podemos apreciar una dualidad entre lo estático, una instantánea de un proceso, la foto de un proceso en movimiento y el desarrollo de lo que se está produciendo. Resulta difícil hablar de la semiosis como recorrido y desarrollo, y, a la vez, de la situación estructural cerrada de un sistema.

En el jazz hay unas guías como referencias sobre las que moverse, amplias, con márgenes, y, conociendo esos espacios posibles de movimiento, el solista realiza sus acrobacias. Vamos a analizar cómo dentro de la historia cada improvisador articula el discurso en un momento dado.

También señala Nattiez una cuestión estética polémica, que va de un extremo a otro como un péndulo a lo largo de la historia, aunque es posible la coexistencia temporal de ambas posturas, y que inspira diferentes enfoques semióticos: si la música se refiere sólo a sí misma, postura a la que llama formalista-absolutista, o si inspira asociaciones externas, postura expresionista-absolutista.

Dentro de las asociaciones externas, a las que califica de semántica musical, distingue entre las que son originadas por el bagaje cultural y las que producen sensaciones internas en el cuerpo. A pesar de esta distinción no pretende entrar en oponer Naturaleza y Cultura.

Además, reconoce la polémica entre los términos sentido y significación, que tiene distintos matices según los diferentes idiomas empleados. Recuerda como para Leonard Meyer los significados extrínsecos son de una importancia secundaria, existiendo el significado musical cuando un evento musical crea expectación hacia el otro evento, dentro del marco de un estilo concreto, en este sentido considera la obra de Meyer una semiología musical.

Frente a las diferentes posturas, Nattiez considera que la naturaleza del significado musical en sí mismo como un fenómeno semiológico tiene un mayor peso hacia las referencias internas o externas de la música según la época, cultura o teoría.

De cara a las posibilidades de simbolización extrínseca de la música establece una división en tres campos: el espacio-temporal, el cinético y el afectivo. La música se desarrolla en el tiempo, hay músicas que parecen alejarse o acercarse físicamente a nosotros gracias a los juegos de intensidad, otras nos sugieren diversos movimientos y otras diferentes sentimientos.

El discurso musical se inscribe en el tiempo con sus repeticiones, recuerdos, preparaciones, expectativas, resoluciones, sintaxis melódica y continuidades. Si hablamos de narrativa es porque la música tiene esta dimensión sintáctica. Para Nattiez las conexiones están situadas en el discurso sonoro, no en el nivel de la historia que se supone que este discurso va a narrar. Aunque esto pueda ser cierto en algunos casos cabe recordar aquí que lo que se entiende por historia a narrar puede ser diferente según los autores. Por ejemplo, en el caso del jazz, los acordes que conforman la improvisación están fijados de antemano, con unas conexiones muy claras, independientemente del discurso que posteriormente se desarrolle sobre ellos.

Según Nattiez si el oyente percibe lo que el gusta en llamar, impulso narrativo, es porque escucha, en el nivel del discurso musical, recuerdos, expectativas y resoluciones aunque no sepa qué es lo que espera o qué es lo que se ha resuelto. El oyente tendrá un deseo de completar lo que la música no puede decir porque es incapaz de ello. Señala como Adorno calificaba a Mahler como *una narrativa que no narra nada*. Para que la música tenga un comportamiento narrativo sólo necesita cumplir dos condiciones: un mínimo de dos sonidos y que éstos estén dentro de un proceso lineal temporal de manera que se pueda establecer una relación entre ellos. Esto ocurre por el carácter de animal simbólico del ser humano que enfrentado a las trazas de algo busca interpretar.

Para Nattiez la música no es una narrativa, sino una incitación a hacer una narrativa, a comentarla y analizarla. Recalca la diferencia entre la música y la música como objeto de metalenguajes. Es sin embargo conveniente recordar que hay otros conceptos de narrativa y que también pueden ser empleados al analizar una obra musical.

Considera algo bueno la diversidad y posible divergencia de análisis sobre la misma obra, ya que resulta de la multiplicidad de opciones de elección entre todos los posibles interpretantes del corpus estudiado. Recalca la importancia a la hora de hacer un análisis de replantearnos el objeto de estudio elegido, así como de las posibles conexiones entre una obra aislada y una serie de obras relacionadas entre sí. También da importancia al nivel de relevancia dentro del estilo en que se encuadra la pieza, el metalenguaje utilizado y la metodología empleada en el análisis. Por último no podemos perder de vista qué quiere decirnos el autor.

Unos autores pondrán más énfasis que otros en alguna parte de la tripartición anteriormente enunciada, a la hora de realizar un análisis, en el proceso compositivo, en las estructuras inmanentes o en cómo es escuchada. Aunque a la hora de analizar sea importante tener en cuenta estos tres niveles, también es necesario tener en cuenta su interrelación.

El tema de la segmentación es controvertido. Las diferentes definiciones de conceptos como células, motivos, frases o temas son diferentes de unos autores a otros, superponiéndose en ocasiones. Además, a menudo tienen una fundamentación intuitiva dada por el conocimiento y familiaridad del analista con lo analizado. Así se corre el riesgo de sustituir el enfoque científico por el intuitivo. Por ello tendremos presente el concepto de lick que aparece en The New Grove Dictionary of Jazz¹⁹, pues evita esta ambigüedad.

¹⁹ Witmer, Robert. (2002). Voz: *Lick* en The New Grove Dictionary of Jazz, Second edition, Volumen 2. New York: Oxford University Press. *En el argot del jazz un motivo corto o una fórmula insertada en una improvisación cuando el contexto lo permite o cuando la inventiva falla. Muchos músicos de jazz tienen a su disposición un repertorio de licks, algunos de su*

In jazz argot a short motif or formula inserted into an improvisation when the context permits or when invention lapses. Many jazz musicians have at their disposal a repertory of licks, some of their own invention, some borrowed from other players, and an improvisation may be little more than the stringing together of a number of such fragments.

Para María Nagore²⁰:

También Nattiez afirmaba en 1986, refiriéndose a la semiología musical, que en su evolución había seguido el movimiento general de las ciencias humanas: en un principio preocupada por las estructuras, después las sobrepasa por el lado poético y estético, así como la lingüística ha evolucionado de la fonología a la semántica para caer en el pragmatismo; y de la misma manera que han fracasado las exigencias formalistas puras y duras - J.P. Aron habla de "era de la glaciación" (1984)-, se va hacia un nuevo equilibrio entre lo formal y la hermenéutica (Nattiez 1986). El propio Nattiez, en una obra más reciente, rechaza la idea de un único análisis verdadero (1990).

4.4. Nicolas Ruwet

Alumno de Lévi-Strauss, Benveniste, Jakobson y Chomsky, en 1968 fue nombrado profesor de lingüística en la Universidad de Paris en Vincennes. Ha sido una referencia fundamental en la semiótica de la música a través de sus

propia invención, algunos tomados de otros músicos, y una improvisación puede ser poco más que el encadenamiento de un número de tales fragmentos.

²⁰ Nagore, María (2004): El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica, en Músicas al Sur – Número 1 – Enero 2004. www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html (Descargado el 26 de febrero de 2009)

artículos, entre los que destaca *Méthodes d'analyse en musicologie*. Busca deducir estructuras musicales que serían homólogas de otras estructuras, desvelándose en esta relación de homología el sentido de una obra musical.

Para este autor la repetición y sus variaciones tienen un papel muy importante, así como la segmentación y articulación de la obra objeto de análisis. Es criticado por Tagg, pues considera que no tiene en cuenta otros factores que no sean los sintácticos²¹. De Ruwet también tratamos en el apartado destinado al análisis musical.

4.5. David Lidov

Entre los autores que han estado investigando en la semiótica musical desde los setenta se encuentra David Lidov. Ha trabajado sobre el gesto musical con Peirce de referencia²², buscando explicar el contenido afectivo del gesto musical como un icono de movimientos expresivos con una motivación psico-fisiológica distintiva, viendo la música como representación de características específicas de movimiento que son índices de emoción.

Con una visión bastante influenciada por Peirce del contenido musical, con énfasis en el gesto²³, Lidov busca explicar la tricotomía de icono, índice y gesto aplicada a la música.

Además, este formalista, se ha acercado a lo inefable en la música y al antropomorfismo que puede plantearse en la escucha.

Ha reemplazado la noción de diferencia por una serie de esquemas articulatorios además de desarrollar una distinción entre lo que llama patrón

²¹ Tagg, Philip. *Philip Tagg interviewed by Martha Ulhôa at Pontllyfni (Wales), 11 April 1998*. <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/ulhintvw.pdf> (Descargado el 5 de abril de 2009).

²² Lidov, David. (1987). Mind and Body in Music. *Semiotica* 66 (1/3): 69-97.

²³ Cumming, Naomi. (2001) Voz: *Semiotics* en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 23. London: Macmillan Publishers Limited.

(las características de organización de la obra individual no fuertemente determinadas por el estilo) y gramática (las reglas del estilo)²⁴.

Para Lidov, gran parte de la música del S. XX tiene la teoría como un objeto estético²⁵, muchos pronunciamientos teóricos parecen estar influidos por planteamientos estéticos y se imbuyen en la estética de la percepción. De ahí que vea conveniente tener cierta competencia teórica a la hora de escuchar determinadas músicas.

4.6. Philip Tagg

Este autor viene realizando aportaciones desde los años setenta y para Echard²⁶, su trabajo continúa más en la línea de los setenta y los ochenta. Ha realizado extensas e importantes aportaciones al estudio de la llamada música popular.

Propone que al hacer una tipología para los signos en música se tenga en cuenta el uso y la pertinencia social de la música, para ello reivindica el papel de los oyentes no especializados musicalmente²⁷.

También hace notar la impotencia de la musicología tradicional al tratar con la llamada música popular, en parte por su fijación con la partitura, medio de almacenar la música que es mejor para la música clásica que para la popular. Además algunas músicas, especialmente las de influencias

²⁴ Echard, William. (1999). "Musical Semiotics in the 1990's: the state of the art". *Semiotic Review of Books* 10 (3). <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musisem.html>. (Descargado el 29 de marzo de 2009).

²⁵ Lidov, David (1995): "Toward a reinterpretation of compositional theory", Tarasti, Eero, ed., *Musical Signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*. Berlin: Mouton de Gruyter.

²⁶ Echard, William. (1999). "Musical Semiotics in the 1990's: the state of the art". *Semiotic Review of Books* 10 (3). <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musisem.html>. (Descargado el 29 de marzo de 2009)

²⁷ Tagg, Philip. (1991). *Towards a Sign Typology of Music*. www.liv.ac.uk/IPM/tagg/tagghmpg.htm (Descargado el 5 de abril de 2009).

afroamericanas, pueden parecer en la partitura mucho más complicadas de lo que realmente suenan²⁸.

Las partes improvisatorias también suelen recibir poca atención por parte de la musicología tradicional. De hecho Tagg insiste en que el analista musical ha de ser una suerte de músico-arreglista-compositor y tener algo de semiotista para ser capaz de definir las estructuras musicales sobre las que basa su análisis. Incluso nos recuerda como algunos sociólogos y teóricos culturales de la música popular han pedido un análisis semiótico de la música, Frith, Laing, Middleton. Para Tagg queda claro que no se puede esperar de tales expertos que respondan a preguntas sobre las estructuras musicales así como no se puede esperar de los analistas musicales que revelen los misterios sociológicos. Este autor busca arrojar luz en este campo y acercar posiciones entre las dos aproximaciones antes señaladas.

Muestra así su preocupación por el estudio de lo que comúnmente se conoce como música popular²⁹. De un lado la musicología tradicional no ha visto la música como un sistema simbólico cuyas estructuras son consideradas referencias o interpretaciones de experiencias que no son necesariamente intrínsecamente musicales, esto es algo relativo a la semiótica musical.

Las ciencias sociales tratan el quién y a quién se comunica, con qué efecto incluso parte del porqué y cómo, el resto del cómo y el qué comunica la música ha quedado como un problema para la musicología que hasta hace poco no ha dedicado mucha atención a la llamada música popular. Esta música necesita ser analizada no sólo con las herramientas tradicionales de la musicología desarrolladas en torno a la música europea del periodo clásico.

²⁸ Tagg, Philip. KOJAK. (2000). Fifty Seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect in Popular Music. Ph.Diss. Göteborg: Universidad de Göteborg.

²⁹ Tagg, Philip. *Musicology and the semiotics of popular music Philip Tagg*. <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/semiota.pdf>. (Descargado el 5 de abril de 2009).

También hace este autor aportaciones a cómo analizar los videos musicales, más como música visualizada que como una narrativa visual con acompañamiento musical³⁰.

En cuanto al jazz nos recuerda que muchas formas de jazz han perdido su status de música popular (bebop, cool jazz, fusión)³¹.

En lo referente a cómo analizar la música popular³² propone una serie de partes para trabajar: los parámetros de la expresión musical, el reconocimiento de musemas (unidades mínimas de expresión) y sus combinaciones, el reconocimiento de las relaciones entre melodía y acompañamiento, el análisis transformacional de las frases melódicas, el establecimiento de patrones de los procesos extramusicales, y el llegar a conclusiones por medio de construcciones hipotéticas.

4.7. Gino Stefani

Podemos encontrar publicaciones de este autor desde los años setenta, en algunas con un enfoque estructuralista. Ha recibido influencias de Eco a la hora de describir los códigos musicales. También estudia la competencia musical a la que ve como la capacidad para crear sentido³³. La relación entre la emotividad y los intervalos musicales es otro de sus campos de interés³⁴.

³⁰ Tagg, Philip. *Music's Meanings* — Contents, preface, etc. Philip Tagg: book in progress (2007-12-17) with working title: Music's Meanings. <http://www.tagg.org/bookxtrax/NonMuso/NonMuso00-05.pdf>. (Descargado el 5 de abril de 2009).

³¹ Tagg, Philip. *Introductory notes to the Semiotics of Music*. Version 3: Liverpool/Brisbane, July 1999. <http://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf>. (Descargado el 5 de abril de 2009).

³² Tagg, Philip. (1982). *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. Popular Music, 2: 37-68. <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>. (Descargado el 5 de abril de 2009).

³³ Stefani, Gino. (1987). A theory of Musical Competence. *Semiotica* 66 (1/3).

³⁴ Stefani, Gino. (1995). The Voice of the Heart: A progressive semiosis on the interval of the sixth. En *Musical Signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*, ed. Eero Tarasti:199-207. Berlin: Mouton de Gruyter.

4.8. Márta Grabócz

Docente en la Universidad de Estrasburgo, viene realizando publicaciones sobre semiótica musical desde los años ochenta. Entre sus campos de investigación principales están, de un lado el análisis de la música contemporánea, tanto instrumental como electroacústica³⁵, y de otro el estudio de la significación musical, la semiótica y la narratividad en la música instrumental de los siglos XIX y XX.

Tiene presente en sus análisis el cuadrado semiótico, los modelos de Greimas y las entonaciones de Asafiev³⁶. Para ella los temas o motivos funcionan simbólicamente como actores o actantes capaces de asumir actitudes distintivas y seguir un curso narrativo similar al encontrado en la literatura³⁷. Así, identifica momentos de oposición o complementariedad entre diferentes unidades actoriales. Su aportación ayuda a la aplicación de las teorías de Greimas a análisis musicales.

También trata el Programa Narrativo³⁸ aplicado a la música de Liszt, observa situaciones de conjunción y disjunción, así como los posibles esquemas narrativos que aparecen en esta música, dejando el campo abierto a la aplicación del PN a otras músicas. Esto resulta interesante a la hora de aplicarlo en nuestra investigación.

³⁵ Grabócz, Márta (1995): Narrativity and electroacoustic music. *Musical Signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*. Berlin: Mouton de Gruyter.

³⁶ Grabócz, Márta. (1994). "Application de certaines règles de la sémantique structurale de Greimas à l'approche analytique de la forme sonate. Analyse du 1^{er} mouvement de la sonate Op. 2 no. 3 de Beethoven", en *Analyse musicale et perception, Collection "Conferences et Séminaires"*, no. 1, Observatoire Musical Français, Universidad de París IV (1994). Posteriormente apareció traducido al inglés por Evan Jones y Scott Murphy como "A. J. Greimas's Narrative Grammar and the Analysis of Sonata Form", en *Intégral*, vol. 12, (2000). Traducción al español de Adrián Prado Montiel.

³⁷ Cumming, Naomi. (2001) Voz: *Semiotics* en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 23. London: Macmillan Publishers Limited.

³⁸ Grabócz, Márta (1994). The role of semiotical terminology in musical analysis. *Musical Semiotics in Growth* (ed. E Tarasti). Bloomington & Imatra: Indiana University Press.

4.9. Rubén López Cano

Podemos encontrar sus artículos desde principios de este siglo. Situado en la semiótica cognitiva de la música, desarrolla algunos aspectos de la semiótica de Peirce aplicada a la música. Emplea algunas de sus líneas de investigación filosófica en el terreno de la filosofía de la mente. Desarrolla instrumentos operativos de las ciencias cognitivas dentro del marco epistemológico de Peirce para aplicarlos al análisis musical en casos específicos³⁹.

Además estudia otros campos como el de los tópicos y la intertextualidad⁴⁰, las voces y enunciadores en el discurso musical y repasa las aportaciones a la semiótica de la música de diferentes autores de ésta materia.

4.10. Robert Hatten

Aunque podemos encontrar ensayos de este autor desde principios de los ochenta, destacan sus libros *Musical Meaning in Beethoven*⁴¹ e *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*⁴² por su repercusión en el campo de estudio de la semiótica musical. Su nombre es una constante en las bibliografías relacionadas con este tema.

Su aproximación es estructuralista y hermenéutica. Estructuralista en cuanto a la reconstrucción de los tipos de estilos que se relacionan y su conexión con significados expresivos generales. Hermenéutica en cuanto a la

³⁹ López Cano, Rubén. (2007). "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario". Texto didáctico. www.lopezcano.net (Descargado el 16 de septiembre de 2008).

⁴⁰ López Cano, Rubén. (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *Revista Cuicuilco* 9 (25). Versión On-line en www.lopezcano.net (Descargado el 16 de septiembre de 2008).

⁴¹ Hatten, Robert (1994). *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

⁴² Hatten, Robert S. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.

interpretación de las estrategias que sigue un compositor a partir de elementos particulares de esos estilos para conseguir significados expresivos únicos.

Se preocupa por comprender cómo la música tiene significado, y no solamente de por qué podría significar desde una reconstrucción histórica del estilo. Busca no una sustitución de otros tipos de análisis, sino más bien una forma de interpretar sus resultados y desvelar más aspectos del diseño expresivo de la obra⁴³. Ha buscado cierta reconciliación entre las posturas formalistas y hermenéuticas. Su postura, más moderada, recoge diversos enfoques y no rechaza a priori los distintos planteamientos posibles.

Presenta una aproximación integrada a todos los niveles de significación musical y una teoría formal de cómo la música alcanza significación extramusical y conecta con otras formas culturales y vías de conocimiento⁴⁴. Se preocupa por enumerar los significados expresivos asociados a las piezas que analiza y su significación cultural así como los mecanismos por los que llegan a tener esta significación.

Para Hatten es especialmente relevante la relación entre la obra concreta y el estilo en el que se encuadra:

There are two competencies involved in musical understanding, the stylistic and the strategic. These correspond respectively to the general principles and constraints of a style, and the individual choices and exceptions occasioned by a work⁴⁵.

⁴³Hatten, Robert (1994). *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

⁴⁴Echard, William. (1999). "Musical Semiotics in the 1990's: the state of the art". *Semiotic Review of Books* 10 (3). <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musisem.html>. (Descargado el 29 de marzo de 2009)

⁴⁵ Hay dos competencias implicadas en la comprensión musical, la estilística y la estratégica. Éstas corresponden respectivamente a los principios generales y las restricciones de un estilo, y a las elecciones individuales y excepciones causadas por una obra. Hatten, Robert (1994). *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

Hatten trabaja sobre el concepto de marcado en la acepción de Saussure, de que el significado se consigue a través de la diferencia⁴⁶. Un término se considera marcado frente al otro, como en el caso del modo menor frente al mayor y esta oposición sintáctica se puede corresponder con una oposición en el significado, trágico frente a no trágico al igual que en el estilo clásico.

Esta teoría de la oposición se aplica a oposiciones de significado y de qué manera se sitúan en estructuras musicales análogas, más que en buscar aislar una estructura y asignarle un significado específico. Cualquier consecuencia general de una oposición debe ser interpretada de acuerdo con el contexto de uso. Un término de una oposición no necesariamente ha de tener un significado fijo⁴⁷. Además ha trabajado en un mapa que reflejase la relación entre las tipologías del signo de Peirce y la significación musical, aplicando la teoría general del signo desarrollada por este autor a análisis musicales.

Cuando se combinan de forma atípica materiales pertenecientes a dos significados establecidos se puede generar lo que este autor denomina tropo, siendo su interpretación emergente, algo no predecible como la mera suma de sus partes, aportando creatividad, sorpresa o algo no previsto.

A la hora de analizar no es posible quedarse solamente en el análisis de las partes, hay que tener en cuenta estos significados emergentes. Esta emergencia de significados no ocurre sólo con los tropos, también con los gestos y los tópicos (*patches of music that trigger clear associations with styles, genres, and expressive meanings*)⁴⁸...

⁴⁶ Hatten, Robert (1994). *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 2. *trozos de música que disparan claras asociaciones con estilos, géneros y significados expresivos.*

De otro lado, el estudio de la oposición de tipos de gesto contextualizados en un estilo tiene gran importancia en este autor. Entiende por gesto aplicado a la música:

For music, although my focus is on aural gesture – significant energetic shaping of sound through time- the interpretation of aural gesture entails a wide range of gestural competencies, including the interpretation of visual notation and the correlation of aural gesture with other sensory, motor, and affective realms of human experience⁴⁹.

Un enfoque analítico que tenga en cuenta el gesto puede tender un puente entre los teóricos y los intérpretes musicales al compartir sus perspectivas sobre diferentes tradiciones estilísticas. Los teóricos pueden atender al papel estructural de los matices expresivos de los intérpretes y los intérpretes aprender a reconocer la significación expresiva de las estructuras analizadas por los teóricos.

Para Hatten las elecciones de un compositor dentro del marco de un estilo o más allá de éste pueden dirigir al crecimiento o al cambio desde dentro. Da importancia a los significados de la obra individual y la necesidad de explicar su crecimiento y cambio en relación con el estilo. Su definición de estilo es:

...esa competencia en el funcionamiento simbólico presupuesta por la obra de arte⁵⁰.

⁴⁹ *Para la música, aunque mi atención esté centrada en el gesto auditivo –el significado del modelado energético del sonido a través del tiempo- la interpretación del gesto auditivo entraña una amplia gama de competencias gestuales, incluyendo la interpretación de la noción visual y la correlación del gesto auditivo con otros sentidos, lo motor y la esfera afectiva de la experiencia humana. Ibíd., p. 95.*

⁵⁰ *Ibíd., p. 6.*

Considera a la obra algo más que la suma de las prácticas culturales que pone en juego. Piensa que el estilo selecciona entre una serie de posibles significados, basándose en su importancia, en la práctica estilística musical. Ha encontrado que cuanto más profundiza en una obra, mayor es su comprensión de la competencia estilística implicada por su creación, y viceversa, a mayor conocimiento de una competencia estilística más profundidad en la interpretación de sus manifestaciones creativas. Estos conceptos son importantes a la hora de analizar *Kind of Blue*, pues permiten situar la franja estilística en que se mueve esta obra.

En cuanto al significado de una obra musical, Hatten reclama que la referencia no es la única forma en la que el significado emerge, ya que hay otras vías, entre ellas, la metáfora⁵¹. Aunque advierte del peligro de la utilización indiscriminada de este recurso en el lenguaje para describir la música, pues se corre el peligro de generalizar el uso de descripciones imprecisas basadas en metáforas. Frente a esto, Hatten da cuenta de cómo el contenido afectivo que se describe a través del lenguaje metafórico se deriva de aspectos específicos de la estructura o el estilo. También recuerda la importancia de autores como Lakoff⁵² que han estudiado la manera de organizar los conceptos de los individuos, más cercana a los ejemplos que a buscar las propiedades de éstos.

4.11. Naomi Cumming

Influenciada por Leonard B. Meyer en temas como lo inefable o la apertura de miras en el análisis del significado de la música, podemos encontrar sus aportaciones sobre semiótica y música, desde principios de los noventa hasta su fallecimiento en 1999.

⁵¹ Hatten, Robert S. (1995). *Metaphor in music*, en *Musical Signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*, ed. Eero Tarasti. Berlin: Mouton de Gruyter.

⁵² Lakoff, George. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.

Póstumamente se publican su entrada, *Semiotics*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* y su libro *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*⁵³, en el que culminan sus investigaciones realizadas hasta ese momento. Completó su obra *The Sonic Self*, pocos meses antes de su repentina muerte a los treinta y ocho años de edad, en la que se refleja su preocupación por utilizar combinados los aparatos críticos tanto de la filosofía como de la música, y tender un puente entre ambas disciplinas. Trata cuestiones como el contenido mental de la interpretación musical, la contribución de la estructura musical al afecto musical, las premisas sobre las que realizamos los juicios y evaluaciones musicales y cómo la imaginación juega un papel en la escucha musical.

Trabajó sobre el concepto de signo de Peirce y su sistema triádico de categorías para desarrollar un mapa que reflejara la relación entre las tipologías del signo de este autor⁵⁴ y la significación musical, además de reflexionar acerca de la subjetividad en la semiótica musical. Presta especial atención a la intuición, entendiendo desde un punto de vista influenciado por Kant y Peirce que toda percepción es interpretada.

Integra en su análisis modos de pensamiento mentales y físicos pues lo considera lo más lógico para describir un área de actividad artística cuyas creaciones no son ni puramente materiales ni puramente mentales⁵⁵. Defiende la respuesta subjetiva, considerando que en el discurso sobre la música, la subjetividad es algo no sólo aceptado, sino necesario en muchas ocasiones. Para ella, algo del carácter del músico se refleja en las elecciones que realiza de sonido, énfasis y tempo, en los patrones que constituyen su estilo de interpretación, su estilo personal.

Uno de los problemas que surgen al realizar una semiosis de la música, es el de aplicar conceptos de la lingüística a un medio de expresión que es no

⁵³ Cumming, Naomi. (2000). *The Sonic Self*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

⁵⁴ Peirce, Charles Sanders (1998): *Collected papers of Charles Sanders Peirce, edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss*. Editor/Impresor Bristol : Thoemmes.

⁵⁵ Cumming, Naomi. (2000). *The Sonic Self*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

verbal. En música, el significado musical sólo existe a través de la acción y los cambios de cada interpretación. De hecho, Cumming consigue aproximarse a la triada de Peirce desde la perspectiva de un músico, considerando la música no sólo como el sonido, sino como la experiencia de hacer el sonido y la experiencia de lo indefinido del sonido comunicativo.

Al igual que Lidov, busca estudiar lo inefable en la música y cómo ésta representa características específicas de movimiento que son índices de emoción. Considera difícil expresar con palabras algunos de los significados de la música, siendo esta característica algo que le da atractivo y fuerza. Piensa que el oyente percibe ciertas estructuras aunque no sepa nombrarlas. Se preocupa por cómo distintos oyentes, aunque con palabras diferentes, asocian estados de ánimo similares a determinadas músicas. Y busca la causa por la cual aunque estemos tristes escuchamos música triste, ya que, según argumenta, nos sirve para poder ver nuestra situación desde fuera.

También estudia la narrativa enfocándola a los personajes, las voces, que podemos encontrar en la música al igual que hace Abbate. Los personajes pueden ser entendidos como estados emocionales o bien como la obra interiorizada por el músico. Ésta, en su interpretación musical se despliega en el tiempo, además el músico nunca da por supuesto el dominio total de la obra, ya que puede hacer nuevos descubrimientos en el diálogo establecido con ésta en su estudio⁵⁶. En el jazz esto es de tremenda importancia, pues aunque se improvise y la música se cree en el momento, el músico para dialogar ha de tener en cuenta lo que han dicho los otros músicos, lo que ha tocado y lo que está tocando en ese momento.

Además, señala la importancia que tiene en el jazz sentir el groove⁵⁷ por parte de los músicos, la sensación corpórea que aporta a los improvisadores y

⁵⁶ Cumming, Naomi. (2000). *The Sonic Self*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

⁵⁷ *Groove refers to a settled routine. Jazz musicians use the term to describe a rhythmic pattern that manifests a driving forward motion. It can be used to describe the aural effect of intense jazz swing rhythms, although it also has been used by non-jazz musicians to describe any consistently intense rhythmic pattern. El término Groove hace referencia a una rutina establecida. Los músicos de jazz usan el término para describir un patrón rítmico que manifiesta un movimiento impulsado hacia adelante. Puede usarse para describir el efecto*

que se comparte entre los que están tocando⁵⁸. Esto es esencial para la comunicación entre los músicos de jazz, crea una sincronía entre ellos y la sensación de estar en la misma atmósfera musical.

Considera tan factible que una persona se deje inundar por la música pasivamente como que se ocupe activamente en la producción o anticipación de sonidos. Estemos tocando o no, el engranarse en la música implica una respuesta activa aunque se supriman los elementos corporales. No considera la percepción de los sonidos a modo de mero fenómeno acústico sino como capaces de tener connotaciones, del tipo de cualidades humanas subjetivas incluidas en la voz o el gesto.

Entiende así, que un análisis semiótico difiere del ofrecido por una teoría perceptiva o cognitiva. No empieza desde ideas de la psicología cognitiva y busca adaptarlas al estudio de la música. Por el contrario, empieza con los términos usados por los músicos, en una comunidad musical, para describir la música como algo que significa, teniendo en cuenta la actividad cinética, así como lo encontrado en formas más abstractas de reconocimiento de patrones. Esto va en línea con los pensamientos de Peirce de construir una teoría psicológica a partir de su teoría de los signos en vez de ser algo añadido a una teoría psicológica preexistente.

Prefiere una interpretación semiótica a una perceptualista porque los signos se forman por consenso y se presupone una competencia de reconocimiento de éstos dentro de lo social. Entre los miembros de una comunidad musical hay un mutuo entendimiento. De hecho, en el jazz existen una serie de términos comunes utilizados por los seguidores de esta manifestación artística. Así se puede construir un modelo teniendo en cuenta desde donde se parte. Más que adaptar teorías de otros ámbitos con las posibles dificultades que entraña este tipo de adaptaciones, se trata de saber si son aplicables o no las herramientas de otros campos de estudio diferentes.

auditivo de los ritmos intensos de jazz swing, aunque también ha sido usado por los músicos no de jazz para describir cualquier patrón rítmico consistentemente intenso. Lajoie, Steve. (2003). Gil Evans & Miles Davis Historic Collaborations 1957-1962. Advance Music.

⁵⁸ Cumming, Naomi. (2000). *The Sonic Self*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Se echa en falta en los estudios de esta investigadora más dedicación a otras músicas que no sean la llamada música clásica. Aunque su precoz muerte nos ha privado de que pudiera seguir aplicando sus ideas a otros campos de estudio.

4.12. Eero Tarasti

Fue alumno directo de Greimas y ha desarrollado su sistema narratológico en el campo musical. Sus primeras publicaciones sobre semiótica musical se remontan a finales de los setenta. Ha realizado una importante labor en torno a organizar la comunidad de investigadores de este campo.

Al igual que Kühl, aplica un enfoque mixto al estudio de la semiótica musical, tomando elementos de Saussure, las teorías de Greimas, su aproximación a la narrativa y Peirce, trasladando a la música las tipologías peirceanas de símbolo, icono e índice. Tarasti presenta una aproximación integral a todos los niveles de la significación musical, cómo la música alcanza significados extramusicales y cómo conecta con otras formas culturales y conocimientos. Busca una síntesis entre la búsqueda de las estructuras profundas y las unidades mínimas y las estructuras de superficie. Quiere explicar la dinámica de la generación del discurso musical, la superficie, último paso en una trayectoria generativa similar a la de Greimas.

En su narratología Tarasti relaciona los procesos de tensión y relajación musicales a través del lenguaje de la lógica modal. Basa su teoría en cuatro fases elegidas del curso generativo de Greimas⁵⁹: (1) isotopías; (2) categorías espacial, temporal y actorial y su embrague y desembrague; (3) modalidades; (4) semas/femas. Define en términos musicales las modalidades musicales: querer, saber, deber, poder y creer.

⁵⁹ Tarasti, Eero. (2002). *Signs of Music*. Mouton de Gruyter. Berlín.

Al igual que Hatten presenta una aproximación integrada a todos los niveles de significación musical y una teoría formal de cómo la música alcanza significación extramusical y conecta con otras formas culturales y vías de conocimiento.

Hay autores como Echard que, aunque valoran positivamente el trabajo de Tarasti, señalan una cierta arbitrariedad en sus análisis en momentos puntuales⁶⁰.

En su libro *A Theory of Musical Semiotics*⁶¹, desgrana una serie de conceptos como la división del discurso musical en manifiesto e inmanente, qué puede ser considerado narrativo en música, cómo la tensión y la relajación pueden recibir modalizaciones, cómo las isotopías musicales pueden ser divididas en espaciales, temporales y actoriales.

Tarasti centra su análisis en cómo las modalidades se expresan en los tres niveles isotópicos (espacial, temporal y actorial). Otro de sus conceptos fundamentales es que el significado en la música absoluta es un juego de tensiones y modalidades, una configuración abstracta de energías y situaciones espaciales. El autor analiza música de Beethoven, Chopin, Liszt, Musorgsky, Sibelius, Debussy y el movimiento minimalista.

Con base en Tarasti es posible tratar la dimensión espacial (tonalidad, modalidad), temporal (la forma musical y la relación de lo que oímos con lo que ya hemos oído anteriormente en la obra) y actorial⁶² (en este caso como figuras melódicas, sin entrar en recorridos o concretar los actores).

En su manual *Signs of Music*, Tarasti recoge artículos y ensayos escritos después de su libro citado anteriormente. Estudia la música como signo,

⁶⁰ Echard, William. (1999). "Musical Semiotics in the 1990's: the state of the art". *Semiotic Review of Books* 10 (3). <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musisem.html>. (Descargado el 29 de marzo de 2009).

⁶¹ Tarasti, Eero. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press.

⁶² Los temas o motivos pueden funcionar como actores o actantes capaces de asumir actitudes distintivas y seguir un curso narrativo similar al encontrado en la literatura. El tratamiento de este punto en profundidad requeriría un trabajo específico.

además de relacionar conceptos como la voz y la identidad, la educación o el género. Aunque la parte más interesante es la que dedica al estudio de la improvisación, pues aunque se basa principalmente en cómo es tratado el tema en *Los Maestros Cantores* de Wagner, da una visión muy completa de la improvisación como comunicación. Para Tarasti la improvisación constituye su propia isotopía en la que sus propias leyes prevalecen⁶³. A partir de estos conceptos dados se puede abordar el estudio de la narratividad en un texto musical.

En su ensayo, “Après un rêve”: A semiotic analysis of the song by Gabriel Fauré⁶⁴, dedica su atención a un campo no tan estudiado como sería deseable, el de la interpretación musical. Explica cómo al ser complicado aplicar todo el proceso generativo de Greimas, es conveniente centrarse en las fases más acordes con el tipo de texto investigado. Al carecer la música de significados lexicográficos se restringe al uso de algunos niveles generativos. En el estudio del jazz, es posible seguir este camino, para investigar expresiones tales como ‘pasan cosas’ o ‘está mintiendo’ referidas a los improvisadores por parte de otros músicos o público entendido.

También reflexiona sobre qué tiene más o menos tensión en un contexto tonal.

4.13. Raymond Monelle

Autor de publicaciones en la década de los noventa, además de revisar otros trabajos de semiótica musical, está incluido en el grupo de autores que estudia la correspondencia entre las tipologías de los signos de Peirce y la significación musical, aunque también aplica los conceptos de la semántica estructural de Greimas.

⁶³ Tarasti, Eero. (2002). *Signs of Music*. Mouton de Gruyter. Berlín.

⁶⁴ Tarasti, Eero (1995): “Après un rêve”: A semiotic analysis of the song by Gabriel Fauré. *Musical Signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*. Berlin: Mouton de Gruyter.

En su libro *Linguistic and semiotics in music*⁶⁵ ofrece una guía de iniciación a la semiótica musical, especialmente útil para moverse a través de la literatura vertida sobre este tema. En él, trata la lingüística, Saussure, la escuela de Praga, el metalenguaje, Peirce, semántica y gramática narrativa, Greimas, Tarasti, la teoría la entonación de Asafiev y la deconstrucción. Para Echard⁶⁶, aunque se trata de un excelente trabajo sobre la semiótica musical hasta principio de los noventa, carece de un apartado que tenga en cuenta los estudios culturales y la llamada música popular.

Monelle toma el lenguaje musical como semántico más que sintáctico porque considera que la música se comporta como la parte semántica de las lenguas naturales⁶⁷. Las repeticiones propias de la música no tienen equivalente en la sintaxis o estilo lingüístico, tan sólo en la prosodia de los versos se aproxima el lenguaje a la estructura de la música. Esto es útil tenerlo presente al estudiar el jazz, ya que en esta música se produce una repetición constante gracias a las vueltas que se dan sobre la misma estructura de acordes, aunque se hagan sustituciones, el mapa base de acordes está presente como referencia. Al trabajar sobre Kind of Blue, las reglas para las sustituciones se ven afectadas por el cambio de contexto a uno modal.

Para Monelle las aproximaciones de Schenker, Réti y Lerdahl y Jackendorff serían incompletas a los ojos de la semántica⁶⁸, ya que para él habría que distinguir entre el sentido (redundancia, en el caso del jazz la repetición del chorus) y la significación (por la variación, que asimilamos a las variaciones que realizan los improvisadores). Se corre el riesgo de que si un discurso es muy repetitivo se convierta en un cliché y si es demasiado variado no se produzca comunicación. Esto no excluye la aparición de significados extramusicales, por ejemplo en el caso de palabras cantadas.

⁶⁵ Monelle, Raymond (1992). *Linguistic and semiotics in music*. Contemporary Music Series, Vol. 5. Suiza: Harwood academic Publishers.

⁶⁶ Echard, William. (1999). "Musical Semiotics in the 1990's: the state of the art". *Semiotic Review of Books* 10 (3). <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musisem.html>. (Descargado el 29 de marzo de 2009)

⁶⁷ Monelle, Raymond (1992). *Linguistic and semiotics in music*. Contemporary Music Series, Vol. 5. Suiza: Harwood academic Publishers.

⁶⁸ *Ibid.*

También estudia las posibles relaciones entre las aproximaciones semióticas y las posmodernas. En cuanto a lo relacionado con la deconstrucción, para Monelle es necesario tener en cuenta las trazas que hay en un texto de los elementos de los cuales carece⁶⁹ ya que siempre encontraremos elementos que no conducen a la unidad porque son partes del exterior que se despliegan dentro.

Esto no significa abandonar el concepto de unidad orgánica, aunque es necesario tener en cuenta los signos de subtextos que subvierten el significado declarado. En el caso de Kind of Blue se puede ver esto reflejado en el uso de lenguaje que hace Winton Kelly, más cercano al blues y también es parte del reto que plantea Miles Davis al pedir a los músicos que pasen de un contexto bebop a otro modal, el músico ha de moverse en un nuevo ámbito aunque tiene un lenguaje asimilado para otro escenario improvisatorio.

Monelle reconoce la importancia del 'vocabulario de entonaciones'⁷⁰, esas figuras melódicas o rítmicas conocidas por una comunidad o sociedad. Esto es importante en los músicos a la hora de improvisar sobre un tema, ya que cada uno de ellos tiene un vocabulario de giros que aplica y que en el caso concreto, de una atmósfera modal, es necesario adaptar a la nueva situación, diferente a la del bebop que imperaba hasta ese momento.

Para Monelle la comprensión de la música sólo puede empezar con lo que es familiar al oyente, aunque el uso repetido de las mismas entonaciones hace perder expresividad a la música. Esto último ayuda a la entrada de lo modal frente al cansancio producido en algunos oídos por el Bebop.

Muestra su preocupación por dilucidar qué entendemos por semántica de la música, ya que de un lado hay quien busca el significado en la estructura armónica (Hanslick⁷¹) y de otro quien lo hace especialmente en el sentido

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Hanslick, E. 1947(1854). *De lo Bello en la Música*. Buenos Aires: Ricordi.

referencial de ésta (Eco⁷²). Parece que algo cuyo significado o contenido no puede ser definido con precisión con palabras no tiene un nivel semántico⁷³, incluso hay quien piensa que la música está falta de un significado denotativo y que tiene un vago significado connotativo. Esto trae el problema de la imposibilidad de existencia de un nivel connotativo sin el correspondiente denotativo, por lo que el significado natural de la música sería más denotativo que connotativo. Para Monelle la música no tiene significado referencial⁷⁴.

Destaca la importancia del estudio de músicas como la hindú o el jazz, en las que hay una improvisación de acuerdo a unos principios estrictos. En ellos el sentido de la frase interpretada está determinado por su relación correcta o no con el contexto musical en que se circunscribe. Puede ser más o menos adecuado, anunciar un raga o reafirmarlo. Además en estas músicas se pueden encontrar referencias intertextuales. En el jazz son muy importantes estas referencias intertextuales, un intérprete maduro artísticamente tiene un vocabulario asimilado propio del estilo.

Se acerca al estudio del texto musical desde diferentes puntos de vista⁷⁵, por ejemplo, en cuanto al tema de la unicidad de la música como una función del texto⁷⁶, Monelle nos recuerda cómo la música está formada por materiales preexistentes y lugares sintácticos comunes como progresiones, cadencias o escalas. La mayoría de la música se acerca a sus significados a través de referencias tópicas, giros, vocabulario musical, entonaciones, tratamientos tímbricos o temáticas tratadas. La mayoría de los métodos de análisis musical describen lo universal y lo particular, pero la buena música consigue usar formas genéricas de una manera especial.

⁷² Eco, Umberto. (2000) *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.

⁷³ Monelle, Raymond (1995). "Music and Semantics", Tarasti, Eero, ed. *Musical Signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*. Berlin: Mouton de Gruyter.

⁷⁴ *Ibíd.*

⁷⁵ Monelle, Raymond (1996). "What is a Musical Text?", en Tarasti, Eero, ed. *Musical Semiotics In Growth*, Bloomington: Indiana University Press.

⁷⁶ Monelle, Raymond (1997). "Musical uniqueness as a function of the text", *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée* 2:4.

Basándose en Todorov⁷⁷, considera lo narrativo en la música como una serie de eventos relacionados causalmente o de otra forma y lo descriptivo como una textura continua. En el jazz, la base del chorus se presenta descriptiva y los improvisadores al tocar pueden reforzar esta textura continua o bien desenvolverse con una serie de eventos con los que cuentan cosas. Describe además la forma en que se realizan esos procesos de paso de una situación a otra, en unos casos más suaves con un fragmento de transición, en otros de forma más brusca según el compositor y el estilo en que nos situemos.

4.14. José Luiz Martínez

Trabajó para desarrollar un mapa que refleje la relación entre las tipologías del signo de Peirce y la significación musical. Ha estudiado la forma de situar las categorías de este autor en un contexto musical, e incluso su uso en etnomusicología. En concreto las ha aplicado para comprender la teoría estética de *rasa* (a los que se asocian *ragas* y *talas*)⁷⁸. Aunque su ensayo es profundo, es posible echar en falta detalles etnográficos sobre las prácticas de escucha e interpretación.

4.15. Ole Kühl

Su estudio se encuadra dentro de la semiótica musical cognitiva, situándose sus escritos en la primera década de este siglo.

En *Phrase, gesture and temporality: a cognitive perspective on jazz improvisation*⁷⁹, el autor, estudia el esfuerzo de grupo que se produce en una

⁷⁷ Todorov, Tzvetan. (1990). *Genres in Discourse*, translated by Catherine Porter. Cambridge: Cambridge University Press.

⁷⁸ Martínez, José Luiz. (1994). 'Musical semiosis and the *rasa* theory'. *Musical Semiotics in Growth* (ed. E Tarasti): 99-128. Bloomington & Imatra: Indiana University Press.

⁷⁹ Kühl, Ole. *Phrase, gesture and temporality: a cognitive perspective on jazz improvisation*. Aarhus, Dinamarca: Center for Semiotics, University of Aarhus and The Royal Academy of Music. http://www.hum.au.dk/semiotics/docs2/pdf/kuehl_ole/phrase_gesture.pdf. (Descargado el 31 de octubre de 2005).

improvisación de jazz. Ve necesario analizar la parte expresiva de la música y no quedarse sólo en el lado receptivo.

Uno de sus supuestos de partida es que *la frase musical iconiza la estructura temporal de los actos físicos (actos motores, gestos...)*⁸⁰. Explica también la teoría de los espacios mentales y cómo pensamos a partir de ellos. También realiza analogías entre el lenguaje hablado y las frases musicales a partir de lo que denomina el punto focal del acto de habla.

Los artículos de Ole Kühl suponen una aproximación semiótica al jazz. En concreto estudia el Be-bop⁸¹. Combina elementos de semiótica (Greimas y Peirce) y de cognitivismo.

En su escrito, *A semiotic approach to jazz improvisation*⁸², explica cómo utiliza el “mapa” del standard como un mapa en el sentido cognitivo, algo entre propiedades en distintos dominios, que facilita la comprensión de información compleja, de manera similar a como hacen las metáforas en el lenguaje hablado. Ve la partitura como un mapa entre el tiempo y el movimiento.

Para él, el texto armónico es un signo musical, entendiendo por signo armónico una noción compartida de un conjunto de cambios usados para improvisar.

*The object of the signification process or semiosis
is the mental representation or the cognitive map of a
route through a virtual physical space.*⁸³

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ Estilo musical nacido en América alrededor de los años 40, Charlie Parker es uno de sus principales representantes.

⁸² Kühl, Ole. (Noviembre de 2004). *A semiotic approach to jazz improvisation*. Aarhus, Dinamarca: Center for Semiotics, University of Aarhus and The Royal Academy of Music. http://www.musicandmeaning.net/issues/pdf/JMMart_4_4.pdf. (Descargado el 27 de enero de 2005).

⁸³ El objeto del proceso de significación o semiosis es la representación mental o el mapa cognitivo de una ruta a través de un espacio físico virtual. Kühl, Ole. (Noviembre de 2004). *A semiotic approach to jazz improvisation*. Aarhus, Dinamarca: Center for Semiotics, University of Aarhus and The Royal Academy of Music.

Aunque sitúa el mapa cognitivo como el objeto de la improvisación, lo hace en un sentido estricto Peirceano y no implica que tal mapa sea el propósito de la expresión musical.

Otro concepto interesante desarrollado por el autor es cómo las propiedades métricas de la música miden las distancias, cuantificando la ruta, mientras que las propiedades armónicas la cualifican. Las propiedades métricas definen cuándo actuar y las armónicas cómo actuar. Para su análisis divide por frases y compases el standard estudiado.

También da algunos ejemplos de cómo aplicar el cuadrado semiótico a un tema, de que manera nos podemos mover a través de las distintas tonalidades, quedando eso reflejado en el cuadrado.

En lo referente al programa narrativo, identifica las partes armónicamente estables con una sucesión de estados y los eventos con las partes dinámicas, armónicamente hablando.

4.16. William Dougherty

Podemos encontrar escritos de este estudioso desde los años ochenta. Destaca la importancia que para la semiótica en general ha tenido el tratar la música como un sistema semiótico. Además ha aplicado la teoría general del signo desarrollada por Charles Sanders Peirce (1839-1914) a análisis musicales⁸⁴, especialmente en el campo de la música vocal.

http://www.musicandmeaning.net/issues/pdf/JMMart_4_4.pdf. (Descargado el 27 de enero de 2005). p. 14.

⁸⁴ Dougherty, William P. 1994. The Quest for Interpretants: Towards a Peircian paradigm for musical semiotics. *Semiotica* 99 (1/2).

4.17. Ingrid Monson

Esta profesora de la Universidad de Harvard, está especializada en Jazz y música afroamericana. Ha publicado artículos en *Ethnomusicology*, *Critical Inquiry*, *World of Music*, *Journal of the American Musicological Society*, y *Women and Music*.

Su libro *Saying Something. Jazz improvisation and interaction*⁸⁵, trata entre otros contenidos el juego improvisatorio que se produce en el jazz. Estudia cómo los músicos dialogan y dicen algo a través de la música sobre temas tales como la identidad, la política y la raza. Además investiga la creación de la música a través de la interacción en la improvisación, así como los desarrollos culturales y las ideologías que se imbrican en la interpretación del jazz en el siglo XX. En las improvisaciones, los músicos intercambian ideas que desarrollan o responden entre ellos. Algunas veces estas ideas pertenecen a dicha tradición musical y forman parte de un vocabulario reconocido entre los músicos de jazz⁸⁶. Esta concepción es importante a la hora de investigar este tipo de música pues permite establecer vínculos intertextuales entre diferentes interpretaciones musicales.

4.18. Vijay Iyer

Este autor habla, al igual que Ole K uhl, desde el conocimiento práctico del músico de jazz. Ha tocado y toca este tipo de música, estando su art culo⁸⁷ realizado no sólo desde una perspectiva teórica sino también desde el contacto directo con el arte de improvisar. Desgrana desde la realidad de subirse a un escenario qué se entiende en los círculos de músicos de jazz por contar una historia.

⁸⁵ Monson, I. (1996). *Saying Something. Jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press.

⁸⁶ *Ibíd.*

⁸⁷ Iyer, Vijay. (2004). Exploding the Narrative in Jazz Improvisation. *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*. Robert G. O'Meally ed., Brent Hayes Edwards, and Farah Jasmine Griffin. New York: Columbia University Press.

Cuenta una historia, es una de los consejos que podemos escuchar a la hora de improvisar sobre un Standard de jazz. Pero si preguntamos a quién nos da esta directriz, qué quiere decir, es muy probable que nos encontremos con una tautología del tipo: *si tienes que preguntarlo, nunca lo sabrás*. De ahí la importancia de disponer de unas herramientas analíticas para saber en qué circunstancias y cómo podría ocurrir, por no hablar del posible contenido de una historia contada por un improvisador de música de jazz.

Resulta reveladora la transcripción que Iyer realiza de una conversación de Coltrane⁸⁸, acerca de improvisar sobre el tema Giant Steps, de gran dificultad, recogida en el Cd de tomas alternativas incluido en la recopilación *The Heavyweight Champion*⁸⁹.

“I don’t think I’m gonna improve this, you know...I ain’t goin be sayin nothing, (I goin do) trying just, makin the changes, I ain’t goin be, telling no story...Like...telling them black stories.” Amidst the confounded mumbles of assent from his band-mates, one colleague rejoins, “Shoot. Really, you make the changes, that’ll tell’em a story.” Surprised by this idea, Coltrane responds, “You think the changes’re the story!” Overlapping him, a second bandmate riffs, “(Right)... that’ll change all the stories (up).” His voice cracking with laughter, Coltrane admits, “I don’t want to tell no lies (on ‘em).” After a group laugh, the second colleague trails off in a sort of denouement, “(The)

⁸⁸ Transcripción realizada por Steve Coleman y Vijay Iyer, (2000). “No creo que vaya a mejorar esto, sabes...no voy a decir nada, voy a probar tan solo, haciendo los cambios, no voy a contar ninguna historia...como...contarles historias negras.” En medio de los murmullos de asentimiento de sus compañeros de grupo, un colega replica, “Habla. De verdad, haz los cambios, ellos les contarán una historia.” Sorprendido por esta idea, Coltrane responde, “¡Crees que los cambios son la historia!” Superponiéndose su voz, un Segundo compañero de banda dice, “(Correcto)... eso cambiará todas las historias.” Con su voz rompiéndose en risas, Coltrane admite, “No quiero contarles mentiras.” Después de una risa de grupo, el segundo colega concluye poco a poco, “(los) cambios en sí mismos son algún tipo de historia (te lo digo).”

⁸⁹ Coltrane, John. (1995). *The Heavyweight Champion*, recopilación en CD, disco 7, pista 1, originalmente grabado en 1959. Los Angeles: Atlantic Records.

changes themselves is some kind of story (man I'm telling you)."

El hacer los cambios, es sólo una parte de lo que se suele entender por improvisar un solo. Es pasar por los acordes de forma discreta, marcar por donde se pasa, describirlo de manera melódica. Se puede pensar en que Coltrane quiere realizar un solo coherente, más que limitarse a pasar por los acordes. De otra parte el hablar de historias negras, indica que hay una conexión con lo social y cultural. También busca no decir mentiras al oyente, es posible escuchar, al asistir a un concierto de jazz, el comentario: está mintiendo mucho. Está referido a solistas que aún teniendo una gran habilidad técnica, no pasan correctamente por los cambios o que a pesar de dar las notas coherentes con los acordes, no tienen un arco o un proceso reconocible, sino que se trata de un aluvión de notas que no chocan con la armonía pero no proporcionan un tratamiento melódico o propio del tipo de música que se está interpretando o traicionan la idea que se haya podido acordar para hacer el tema o tocan algo práctica o totalmente aprendido, ignorando la situación comunicativa del momento.

En el caso concreto de Coltrane, el compañero lo anima a ver los cambios tan difíciles como la historia, presumiblemente, por la dificultad de concepción a la hora de componer el tema y que trascienden lo habitual hasta ese momento.

Iyer propone que la historia que un narrador cuenta no sólo está en la coherencia de un solo, en su estructura antifonal sino también en los detalles musicales más pequeños, así como en la estructura inherente de la presentación en sí misma. No ve la narrativa como algo simple lineal, sino como algo fracturado, un mosaico que revela los patrones subyacentes al ser examinado.

También ve la percepción y la cognición de la música como algo encarnado (embodiment), donde el papel de los movimientos corporales en la percepción y producción musical es esencial. Un pulso rítmico percibido es un

movimiento imaginado, parece implicar los mismos elementos neuronales que el planear una secuencia de movimientos, se implican los mismos procesos mentales que generan el movimiento corporal. Iyer incluso tabula las relaciones entre actividades corporales, su correspondiente elemento musical y franjas de tiempo.

Expone una serie de afinidades entre el hablar y la interpretación musical. Ambos son un proceso en el tiempo, interactivos, con diálogo, llamadas y respuestas y sincronización colectiva. Como el hablar, la música tiene dimensiones semióticas, lo que permite a los símbolos sonoros referirse a otras partes de la misma pieza, a otra música o a fenómenos contextuales y extramusicales. Entre muchos músicos de jazz, es muy valorado el tener un sonido propio, no sólo en el aspecto tímbrico sino también en lo que se refiere a articulación, fraseo, ritmo, vocabulario melódico o incluso a los métodos analíticos, se suele entender como un tipo de personalidad o carácter que define al improvisador. Esto refuerza la idea de la improvisación como narrativa personal. Se trata de una aproximación holística y no lineal.

Para Iyer el improvisador está más preocupado con que las improvisaciones individuales guarden relación entre ellas que con la coherencia de su improvisación individual. Esto hace pensar en la importancia de escuchar a los otros improvisadores a la hora de hacer el solo, no se trata de solos aislados que se van añadiendo unos a otros, sino que en conjunción forman la narración musical. Se trata de un tiempo compartido entre los músicos, de un lado el solista improvisa, de otro los acompañantes realizan su trabajo adaptándose al devenir del solo. Todos estos pensamientos de Iyer son muy importantes a la hora de comprender el funcionamiento de una sesión de improvisación de música de jazz.

Para Iyer se dicen cosas con la música en diferentes esferas, haciendo explotar la narrativa en fragmentos cada uno de los cuales dice algo.

4.19. Smith, Christopher

Intérprete en activo, guitarrista de jazz, catedrático de músicas del mundo en la Escuela de Música de la Universidad de Indiana. Intenta demostrar cómo Miles Davis tenía una habilidad para crear posibilidades improvisatorias, combinando composiciones, intérpretes, estilos musicales y otros parámetros, en el mundo posible de una interpretación⁹⁰. Señala la fuerza de Miles para conseguir la interacción entre su grupo de músicos y cómo también tiene un repertorio de gestos visuales y sonoros. El comprender la interacción es esencial para poder tener una visión de conjunto de la música de jazz objeto de nuestro análisis.

4.20. Byron Almén

Profesor asociado de teoría de la música en la Universidad de Tejas en Austin, con intereses de estudio en teoría de la narrativa, análisis del discurso, mito y símbolo, texto y música, historia cultural y la música de Gustav Mahler. Está influenciado por Tarasti y su método, Northrop Frye y su taxonomía de patrones narrativos (romance, tragedia, ironía y comedia) y James Jacob Litzka y su concepto de narrativa como transvaluación (el cambio en lo marcado y el rango en una jerarquía cultural a través del tiempo)⁹¹.

Busca un eclecticismo metodológico para explorar el campo de la narrativa desde un punto de vista analítico e interpretativo. Busca la coherencia en el terreno conceptual en el que se basan las diferentes teorías. Esta flexibilidad la aplica a tres campos distintos: la hermenéutica, el gesto y la narrativa.

⁹⁰ Smith, Chris. (2004). Un sentido de lo posible: Miles Davis y la semiótica de la interpretación improvisada. *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, ed. Bruno Nettle y Melinda Russell. Madrid: Akal.

⁹¹ Almén, Byron. (2008). *A theory of musical narrative*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Hace uso de la hermenéutica para la interpretación narrativa, como un sistema de categorías que permita la comparación entre diferentes análisis narrativos existentes y como un conjunto de criterios bajo los cuales puedan verse como narrativos análisis que no han sido etiquetados como tales. Aunque es interesante esta aproximación, hemos de tener en cuenta que ha de hacerse con extremo cuidado de no mezclar elementos que no sean compatibles entre sí. También presta este autor atención al gesto y a los papeles actanciales que puedan aparecer en la música, así como a los diferentes arquetipos narrativos y niveles de narratividad que distingue en una obra musical.

4.21. Carolyn Abbate

Esta musicóloga estadounidense estudió en Yale y da clases en Princeton. Está interesada en la historia de la ópera, especialmente en Wagner, la música y el lenguaje y la metafísica de la interpretación musical. Estudia la interpretación en la ópera, la semiótica musical y la narrativa, el concepto de voz en música, y música y género⁹². Realiza importantes publicaciones desde los años ochenta.

Trabaja sobre la metáfora de la narrativa musical en diferentes casos, extrayendo diferentes voces del discurso musical y preguntándose por qué las oímos o si los personajes de la ópera escuchan la misma música que nosotros⁹³. No entiende la voz como únicamente la interpretación vocal literal, busca gestos en la música, vocales o no, que puedan ser tenidos en cuenta como enunciaciones. Esto amplía las posibilidades de análisis narrativo y contextual de la música, pues aporta una forma de refinar las herramientas de análisis.

⁹² Morgan, Paula. (2001). Voz: Abbate Carolyn en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 1. London: Macmillan Publishers Limited.

⁹³ Abbate, Carolyn. (1991). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

4.22. François Delalande

Podemos encontrar sus escritos desde finales de los ochenta. Ha estudiado los gestos en la producción sonora y los patrones que se producen en la recepción musical⁹⁴.

4.23. Sanna Pederson

Esta profesora de la Universidad de Oklahoma, ha trabajado sobre la narratividad en la música. Concretamente ha estudiado en profundidad la música alemana del siglo XIX, realizando publicaciones sobre Beethoven, historiografía, masculinidad y antiromanticismo.

En su artículo, *The methods of musical narratology*⁹⁵, reflexiona acerca de las diferentes aproximaciones posibles a la narratividad en la música. Las separa en dos grandes grupos, de un lado el enfoque que compara la narratividad en la música con la que se da en el medio literario y de otro el que rechaza el enfoque estructuralista y se aproxima a la narratividad en la música a partir del trabajo cultural que la música realiza.

Destaca esta autora la importancia de los estudios narrativos en los análisis musicales estructurales. Recuerda que para Hatten, el enfoque narrativo puede ayudar a explicar elementos musicales que quedarían poco claros desde una perspectiva puramente formalista. Además de rellenar lagunas en el análisis, también proporciona este enfoque una mayor precisión.

También señala la importancia de localizar la narratividad, además de en la estructura musical, en la superficie significativa y analizar los diferentes géneros y estilos expresivos. Así, no se puede dejar de lado, las convenciones en el arte y las expectativas en la audición y su influencia en la narración

⁹⁴ Delalande, François (1995): *Meaning and behaviour patterns: The creation of meaning in interpreting and listening to music. Musical Signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music.* Berlin: Mouton de Gruyter.

⁹⁵ Pederson, Sanna. (1996): *The Methods of Musical Narratology. Semiotica 110 (1/2).* Walter de Gruyter.

musical. Tampoco se puede olvidar que el oyente y las convenciones sobre la escucha van variando con el tiempo.

4.24. Fred Everett Maus

Para Fred Everett Maus⁹⁶ la narratología se asocia históricamente al formalismo de la Europa del Este y al estructuralismo europeo que tomaron herramientas de las ciencias sociales para el estudio de diferentes aspectos de la cultura. La narración de historias y mitos para descubrir patrones recurrentes fue estudiada por autores como Barthes, Chatman, Genette, Greimas, Propp y Todorov. Según Maus:

La narratividad es la cualidad de algún artefacto que lo hace un ejemplo de narrativa o, en algunos usos, una cualidad que crea un parecido a la narrativa⁹⁷.

Es el autor de la entrada *Narratology, narrativity* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001). Podemos encontrar textos de este autor, especialmente interesado en la narrativa y la música, desde finales de los ochenta.

Considera que la música instrumental podría estar más cerca del drama que la narrativa en prosa. Al compararla con la narrativa hay autores que proponen ciertas objeciones a esta analogía, por ejemplo, para Nattiez, la falta de sujeto y predicado en la música, para Kramer, la carencia de autocomentarios y para Abbate la falta de un tiempo pasado, son factores que impedirían esa identificación.

⁹⁶ Maus, F. E. (2001). Voz: Narratology, Narrativity. en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 17. London: Macmillan Publishers Limited.

⁹⁷ *Ibid.* Narrativity is the quality of some artefact that makes it an example of narrative or, in some usages, a quality that creates a resemblance to narrative.

Estos argumentos hacen hincapié en que hay que ser prudente al aplicar la narrativa a la música, pero no prueban que estas aproximaciones sean inútiles. Ante las objeciones anteriores, podemos desplegar las siguientes argumentaciones. Suponiendo que sea cierta esa falta de posibilidad de representar un tiempo pasado con la música, podemos pensar que los diferentes eventos en la música ocurren en el tiempo presente del oyente como en la mayoría de las obras de teatro. De otro lado, la música hace frecuente uso de la repetición, lo que puede verse como el despliegue de una trama narrativa. De otro, aunque no pudiésemos distinguir entre sujeto y predicado, los oyentes siguen percibiendo acciones en la música, luego será necesario determinar cómo esto sucede.

Este estudio de la música relacionado con la narrativa, si se centra en la obra como algo aislado, puede ser criticado por limitado, por no tener en cuenta factores históricos o sociales. Según Maus⁹⁸, para Guck, la narrativa musical puede ser algo conectado al oyente individual, un esfuerzo para comunicar una experiencia personal de la música, cómo la escucha en ese momento concreto. Esto es importante para los músicos de jazz que están creando lo esencial de la obra en el momento, por lo que han de estar muy atentos a cómo cada uno cuenta la historia para participar de una forma coherente en el proceso, que está basado en un terreno común acordado antes de empezar a tocar. Además para Maus es más productivo buscar analogías entre la narrativa y la música, que buscar identidades teóricas.

4.25. Ivanka Stoianova

Musicóloga búlgara que ha desarrollado una amplia actividad en Francia, empezó a dar clase en el departamento de música de la Universidad de Paris VIII en 1973.

⁹⁸ Maus, Fred Everett. (2005). "Classical Instrumental Music and Narrative". Editado por James Phelan y Peter J. Rabinowitz. *A Companion to Narrative Theory*. Blackwell Publishing.

Resalta la complementariedad e interacción de sonido, palabra escrita o hablada y gesto que forman una unidad de lenguaje en la medida en que cada componente tiene el mismo propósito de transmitir un mensaje inteligible⁹⁹. Resulta de gran interés su análisis de *El Cimarrón* de Hans-Werner Henze y cómo lo relaciona con las teorías de Propp¹⁰⁰, Greimas y Courtés, con las pruebas calificante, decisiva y glorificante.

4.26. Leonard B. Meyer

En 1956 fue muy conocido por la publicación de su obra *Emotion and Meaning in Music*¹⁰¹. En ella exponía su teoría del significado musical. Para explicar el contenido musical toma elementos de la Gestalt y de los pragmáticos americanos seguidores de Peirce¹⁰². Una de sus ideas fundamentales es que el contenido expresivo o el significado podía observarse en los momentos en que un patrón establecido daba lugar a una respuesta habitual, pero el patrón se interrumpe de alguna forma, frustrándose las expectativas que se habían generado en el oyente.

Considera el reconocimiento del estilo como un conjunto de convenciones aprendidas y la expectación musical como constreñida por la percepción y estilísticamente aprendida. Presta atención a los patrones formales y estilísticos como portadores de las expectativas de los oyentes. Observa tres niveles en el significado, antes de que el patrón se escuche (hipotético), cuando el patrón se escucha (evidente) iniciándose un proceso de retroalimentación y reevaluación y el que surge a posteriori en la experiencia total (determinado).

⁹⁹ Stoianova, Ivanka. (1995). Narrative strategies in *El Cimarrón* by Hans-Werner Henze, en *Musical Signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*, ed. Eero Tarasti: Berlin: Mouton de Gruyter.

¹⁰⁰ Propp, V. (1985). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.

¹⁰¹ Meyer, Leonard B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University Of Chicago Press.

¹⁰² Sparshott, F.E. / Cumming, Naomi. (2001). Voz: Meyer, Leonard B. en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Volumen 16. London: Macmillan Publishers Limited.

En cuanto al jazz¹⁰³, observa cómo los patrones están fijados por la costumbre y la tradición, pero puede haber desviaciones de estos que pueden traer nuevos estilos. Meyer ayuda a comprender este tipo de cambios en los estilos. Para los artistas, el conquistar y superar lo establecido es un reto atractivo, recordemos el desafío implícito en el cambio histórico del bebop al jazz modal.

Ha ampliado su método de análisis e interpretación, conjugando historia, teoría y análisis, dirigido a descubrir los principios que rigen los estilos y las estructuras musicales según las ideas de expectativa, que se pueden cumplir o no, e implicación de diferentes elementos musicales¹⁰⁴. Sus ideas han facilitado el camino a la introducción del cognitivismo en la musicología. Ha sabido combinar el rigor teórico e histórico.

4.27. Luca Marconi

Alumno de Eco, tiene publicaciones desde finales de los ochenta. También, desde una perspectiva cognitiva, ha revisado lo escrito sobre semiótica musical¹⁰⁵. Estudia qué resulta acertado en una determinada música o no¹⁰⁶. En el caso concreto de las improvisaciones se ha de tener en cuenta que no sólo basta con dar notas que ‘no choquen’, sino que además sean oportunas a la música que se está desarrollando en el momento.

¹⁰³ Meyer, Leonard B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University Of Chicago Press.

¹⁰⁴ Meyer, Leonard B., (1996/2000). *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press [trad. española de Michel Angstadt: El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología. Madrid: Pirámide].

¹⁰⁵ Marconi, Luca. (2001). *Musica, espressione, emozione*. Bologna: CLUEB.

¹⁰⁶ Marconi, Luca. (1995). Pertinence in music, en *Musical Signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*, ed. Eero Tarasti. Berlin: Mouton de Gruyter.

4.28. William Echard

Autor del artículo, *Musical Semiotics in the 1990s: The state of the art*¹⁰⁷, en el que se hace un repaso de los diferentes enfoques semióticos más destacados de la citada década. Apunta la posibilidad de que la semiótica de la música clásica haya estudiado menos la subjetividad y más la estructura, lo textual y lo individual y que por el contrario los estudios culturales y los centrados en la llamada música popular han estudiado menos la estructura y más la parte de actividad social y prácticas culturales. Esto es importante para fomentar la realización de trabajos encaminados a subsanar esta carencia. Aboga por la conexión entre las diferentes ramas de la semiótica musical. También trata el tema del personaje musical, entendiendo por éste, una subjetividad que los oyentes perciben en la música como poseedora de algún tipo de voluntad.

El repaso que realiza de los diferentes enfoques permite aclarar los diferentes caminos de que se dispone a la hora de trabajar el análisis musical desde un punto de vista semiótico.

4.29. Tablas resumen

A continuación se aportan unas tablas a modo de resumen para una mayor claridad en este apartado.

¹⁰⁷ Echard, William. (1999). "Musical Semiotics in the 1990's: the state of the art". *Semiotic Review of Books* 10 (3). <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musisem.html>. (Descargado el 29 de marzo de 2009).

Perspectiva Formalista-estructuralista

Molino, Nattiez, Ruwet, Lidov, Tagg, Stefani, Bent, Grabócz

Utilización del análisis paradigmático

Nattiez, Ruwet, Bent

Gramáticas generativas en música

Lerdahl, Jackendoff, Baroni

Dos vertientes semióticas: Peirce y Greimas

Semiótica de Peirce aplicada a la música

López Cano, Lidov, Hatten, Cumming, Tarasti, Coker, Cone, Monelle, Martínez, Kühl, Dougherty, Cooke, Karbusicky

Semiótica de Greimas aplicada a la música

Tarasti, Monelle, Kühl, Grabócz

'Otras Músicas'

Perspectiva influida por la Etnomusicología

Nattiez, Blacking, Martínez, Monson

Semiótica y Jazz

Iyer, Kühl, Smith, Monson, Singer

Estudio de los tópicos musicales y la intertextualidad

López Cano, Agawu, Hatten, Tarasti, Monelle, Middleton, Almén

Música y expresión

Estudio del Gesto musical

Lidov, Hatten, Cumming, Coker, Abbate, Delalande, Smith, Almén

La música como representación de características específicas de movimiento que son índices de emoción

Lidov, Cumming, Köhl

Acercamiento a lo inefable en la música

Lidov, Cumming

Historias y personajes en la música

Estudio de la Narratividad en la música

Tarasti, Abbate, Iyer, Köhl, Grabócz, Pederson, Almén, Maus, Stoianova

Voces y enunciadorees en el discurso musical y estudio de los personajes en la música

López Cano, Tarasti, Cone, Abbate, Echard, Grabócz, Almén

Escucha y antropomorfismo

Lidov, Coker, Cone, Kivy

Música y Hermenéutica

Perspectiva Hermenéutica

Cumming, Kramer

Postura de reconciliación entre formalismo y hermenéutica

Agawu, Hatten

Semiótica musical cognitiva

López Cano, Hatten, Köhl, Meyer, Narmour, Cook, Marconi

Revisión y reflexión sobre los aportes de los diferentes autores

López Cano, Tarasti, Monelle, Stefani, Echard, Marconi, Almén

'Otras Aportaciones'

Definición de texto musical

Monelle

Tipologías de los signos

Middleton

Relación de lo inefable con lo encarnado

Cumming

Relación entre la música y el estado de ánimo de los oyentes

Cumming

Fig. 4



SPICUM
servicio de publicaciones

Investigación

Parte IV



SPICUM
servicio de publicaciones

INVESTIGACIÓN: PARTE IV

5. ANÁLISIS DE LAS PIEZAS MUSICALES DE KIND OF BLUE

5.1. Introducción

Tomando como base lo anteriormente expuesto, pasamos a realizar un estudio semiótico de la música desde el punto de vista de la narratividad. El tipo de música seleccionado pertenece a la llamada música pura, es decir, que no hace referencias externas a la música en sí, como pueda ser el caso de obras con un programa literario detrás como *Don Quijote* de R. Strauss o con claras referencias descriptivas a elementos externos a la música en sí como *Las cuatro estaciones* de Vivaldi.

La muestra es elegida por su importancia histórica, ser representativa del jazz modal¹, y constituir un conjunto, presentado en el momento de su publicación en 1959, como un LP. Los temas elegidos son: *So What*, *Freddie Freeloader*, *Blue in Green*, *All Blues* y *Flamenco Sketches*, los cuales constituyen el álbum *Kind of Blue* de Miles Davis, que contribuyó a la expansión del llamado jazz modal.

Los temas *So What* y *Flamenco Sketches* se suelen citar como ejemplos del llamado jazz modal². Las dos pistas de blues incluidas en el álbum, *All Blues* y *Freddie Freeloader*, llevan también el sello de lo modal³, se sigue el patrón de blues sin sustituciones ni adornos armónicos. Para autores como Collier, todas las pistas son modales⁴. También Ashley Khan cita a Jimmy

¹ Gridley, Mark C. (2009). *Jazz Styles*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.

² Barrett, S. (2006): *Kind of Blue and the economy of modal jazz*. *Popular Music* (2006) Volume 25/2. United Kingdom: Cambridge University Press.

³ Jost, Ekkehard. (1994). *Free Jazz*. New York: Da Capo Press.

⁴ Collier, J.L. (1990). *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. London: Papermac.

Heath en este sentido, que sustituyó a Coltrane un tiempo, y que recibió la instrucción de Miles de tocar modal sobre All Blues⁵.

En estas composiciones, al estar encuadradas en el llamado jazz modal, sus improvisaciones van a estar más orientadas hacia procesos y desarrollos melódicos modales que a funcionar con las reglas armónicas más frecuentes, es decir, tonales.

El modalismo como un elemento musical estilístico y estructural, creció en importancia y se integró entre los músicos de jazz tras la publicación de *Kind of Blue*⁶. Influyó en la producción musical de artistas como Herbie Hancock, Chick Corea y Joe Henderson.

La aproximación modal a la improvisación es diferente a la que se basa en los cambios de acordes. Incluso sobre el mismo tema se pueden llegar a realizar los dos tipos de aproximaciones. Sobre *So What* algunos músicos tocan modal, por ejemplo, Wayne Shorter y Herbie Hancock (*Live at the Plugged Nickel*, con Miles Davis), e incluso quien llega a tocar como si D-7 y Eb-7 fueran parte de una progresión de II – V – I, Hank Mobley y Winton Kelly (*Saturday Night at the Black Hawk*, con Miles Davis)⁷. Este segundo enfoque tiende más al uso de notas de aproximación cromáticas, arpeggios y fragmentos de escalas y elementos rítmicos e interválicos del fraseo bebop. Herbie y Wayne usan frases más largas, diferentes contextos rítmicos, un repertorio de intervalos más amplios y las líneas sólo hacen una referencia oblicua a los conceptos de fraseo bebop.

Para Andy Middleton, la principal diferencia de aproximación entre el bebop y lo modal es:

The first and biggest difference is that a modal improviser approaches chords not as sets of guide tones

⁵ Khan, Ashley. (2002). *Miles Davis y Kind of Blue. La creación de una obra maestra*. Barcelona: Alba Editorial.

⁶ Middleton, Andy. (2005). *Melodic Improvising*. Tc Druck, Tubinga, Alemania: Advance Music.

⁷ *Ibíd.*

that delineate the tonal gravity of a chord progression, but as a group of notes of equal importance, in other words without tonal gravity, to be combined into melodies. When you no longer have the skeleton of the 3rd/7th resolution pattern upon which to build your lines, other melody-building techniques take on a greater role. Issues such as how the rhythmic phrase is organized, what sort of intervallic groups are employed, and how the line is contoured become integral aspects in a modally conceived solo⁸.

Además, en los solos modales, se necesita un punto de vista más amplio, en el bebop el desarrollo del solo se deriva en gran medida de la densidad rítmica, la progresión lógica, la relación entre las frases y el sentido de continuidad. En la improvisación modal, aunque se pueden usar los mismos elementos, los solos tienden a centrarse en frases de cuatro u ocho compases.

En el tipo de texto musical analizado podemos distinguir diferentes zonas, según la estructura del tema. En general, estas improvisaciones pertenecen al jazz modal, se mueven hacia procesos y desarrollos melódicos modales en vez de tener como referencia única las reglas armónicas tonales.

5.2. Análisis tipo de una vuelta de improvisación

Cuando un improvisador está tocando, si toca en el modo correspondiente al momento, podemos considerar que está reforzando la posesión del Objeto, es decir estamos en un momento de 'Ser'. Por el contrario

⁸ Middleton, Andy. (2005). *Melodic Improvising*. Tc Druck, Tubinga, Alemania: Advance Music. p. 58. La primera y la mayor diferencia es que un improvisador modal se aproxima a los acordes no como a un conjunto de notas guía que dibujan la gravedad tonal de una progresión de acordes, sino como un grupo de notas de igual importancia, en otras palabras, sin gravedad tonal, para ser combinadas en melodías. Cuando no tienes el esqueleto del patrón de resolución 3^a/7^a sobre el que construir las líneas, otras técnicas de construcción de melodías toman un mayor papel. Cuestiones tales como la forma de organizar la frase rítmica, qué tipo de intervalos son empleados, y cómo la línea se dibuja llegan a ser aspectos esenciales en un solo concebido modalmente.

si está moviéndose en otros ámbitos más o menos alejados de los del modo correspondiente, podemos considerar que estamos en un momento de acción, de ‘Hacer’, se está creando una tensión.

Los pasajes de Ser se producen en la música analizada cuando hay una clara situación en el modo correspondiente. La base rítmica deja claro en que situación se está. El solista puede reforzar dicha situación gracias a las notas propias del acorde sobre el que evoluciona, los grados 1º, 3º, 5º y 7º correspondientes. O bien hacer que se produzca la disjunción abandonando el modo que correspondería en ese momento concreto. Hay otras dos situaciones: No Ser y No Hacer. No Ser, es cuando antes de un pasaje claro de Hacer, hay un pasaje que no define Ser claramente y tampoco Hacer, una transición hacia el Hacer, desde el Ser. No Hacer, es cuando antes de un pasaje claro de Ser, hay un pasaje que no define Hacer claramente y tampoco Ser, una transición hacia el Ser, desde el Hacer. Para lograr una situación de No Ser o No Hacer, el solista, sin tocar notas ajenas al modo, toca notas que son tensiones en el acorde correspondiente (9ª, 11ª, 13ª), preparando así el paso de un estado de conjunción a disjunción o viceversa.

Es decir, para describir, para ‘Ser’ sobre las partes de Re menor dórico, tendría que evolucionar sobre Re menor dórico o sobre los arpeggios, células o secuencias centradas en los otros grados que definen el modo: Fa Mayor, La menor y Do Mayor. Sobre la tercera frase del chorus, en Mib m, tendríamos la misma situación pero medio tono arriba.

Sucesión de cambios: definimos sucesión de cambios como el paso manifestado por un sujeto 1⁹ de poseer un objeto¹⁰ a no poseerlo o viceversa llevada a cabo por un sujeto 2 o sujeto agente. Si el improvisador, es decir, el sujeto agente interviene manteniendo el modo o no, el grupo va a seguir manteniendo dicho modo. El sujeto agente decide si separar a la sonoridad

⁹ El grupo que toca o incluso el improvisador mismo.

¹⁰ El modo, a priori, y además el acompañamiento lo marca así, la música va con el modo base que le corresponde, por estructura de cómo se toca jazz, está establecida la armonía base (las sustituciones de partida pactadas entre los músicos son otro tema para otro trabajo).

completa, melodía y acompañamiento, del modo o no, gracias a que sea más o menos consonante con el modo lo que este sujeto toca encima. Sería entonces el Objeto, la sonoridad completa de la música, que estará con el modo (conjunción) o no estará con el modo (es decir, disjunción). Para Crook, una de las maneras habituales de mover la música en el jazz es gracias a las superposiciones de elementos¹¹.

En lo referente a perder un Objeto, el Objeto más que disjuntar queda “disfrazado” o transformado, es más se produce la acción y el contraste, gracias a que está debajo, ya que está siempre, *in praesentia* o *in absentia*, la base del standard.

Los conocimientos mínimos (aparte de los musicales técnicos de formación) que se suponen al improvisador para improvisar el standard quedan dados en la exposición del tema, se dan la melodía y la armonía, además de otros elementos como el ritmo, que indican lo que va a ser necesario para improvisar. Las reglas del juego, que el jugador capacitado conoce perfectamente, permiten a éste, sobre unos elementos mínimos recibidos en la presentación, desarrollar una correcta improvisación.

En cuanto a la clasificación del PN observamos que se trata de la acción de un sujeto agente para cambiar un sujeto de estado. El sujeto agente realiza unas acciones para que el sujeto de estado conjunte o disjunte con la modalidad. El sujeto de estado es la base del tema que en el momento 1 conjunta con la modalidad y en el momento 2, gracias a la acción del improvisador, el agente, disjunta de la modalidad.

Sobre gráficos de compases, exponemos el análisis propiamente dicho, en función de las variables pertinentes, explicadas en el capítulo dedicado a metodología. Las fichas de análisis pueden ser consultadas en la sección de anexos.

¹¹ Crook, Hal. (1991). *How to improvise*. Advance Music.

A partir de lo expuesto hasta ahora procedemos a la aplicación práctica de nuestra propuesta de análisis a la muestra.

En función de las variables pertinentes, explicadas en el capítulo dedicado a metodología, se han analizado las improvisaciones de los cinco temas pertenecientes al álbum *Kind of Blue* de Miles Davis.

No se ha incluido en el análisis la exposición y reexposición del tema pues el interés está en la parte improvisada, aunque se sitúan como punto de partida y de llegada, lo que se pretende estudiar es cómo se narra al improvisar.

En función de los datos obtenidos tras el análisis efectuado se han observado los siguientes resultados que pasamos a detallar.

A continuación se exponen los porcentajes de longitud por compases de estructuras de descripción o narración de cada improvisador. Ya que las estructuras de 'hacer' son aquellas que contienen programas narrativos, en una primera investigación trabajaremos la presencia de las estructuras de 'Ser' y 'Hacer'. Más adelante veremos cómo se distribuye la narratividad en el tiempo en función de los programas narrativos y qué improvisadores son más narrativos que otros según el parámetro observado.

5.3. So What

En el tipo de texto musical analizado, podemos distinguir las siguientes zonas. Una primera zona en Re menor (Dm, en notación sajona, que es la que habitualmente se usa en este tipo de música para cifrar la armonía), una segunda zona en Mib menor (Ebm) y una tercera en Dm. La distribución es la siguiente (% representa la repetición del contenido, armónico en este caso, del compás anterior):

Dm % % % % % % %

Dm % % % % % % %

Ebm % % % % % % %

Dm % % % % % % %

Una estructura de 32 compases en 4 frases de 8, que a su vez se subdividen en dos semifrases de 4.

5.3.1. So What. Distribución de la narratividad en el tiempo por número de compases

La secuencia en que aparecen los improvisadores es la siguiente: Davis, Coltrane, Adderley y Evans. Se producen un total de siete vueltas de improvisación, dos por improvisador excepto en el caso de Evans que sólo da una, con la siguiente distribución narrativo-descriptiva.

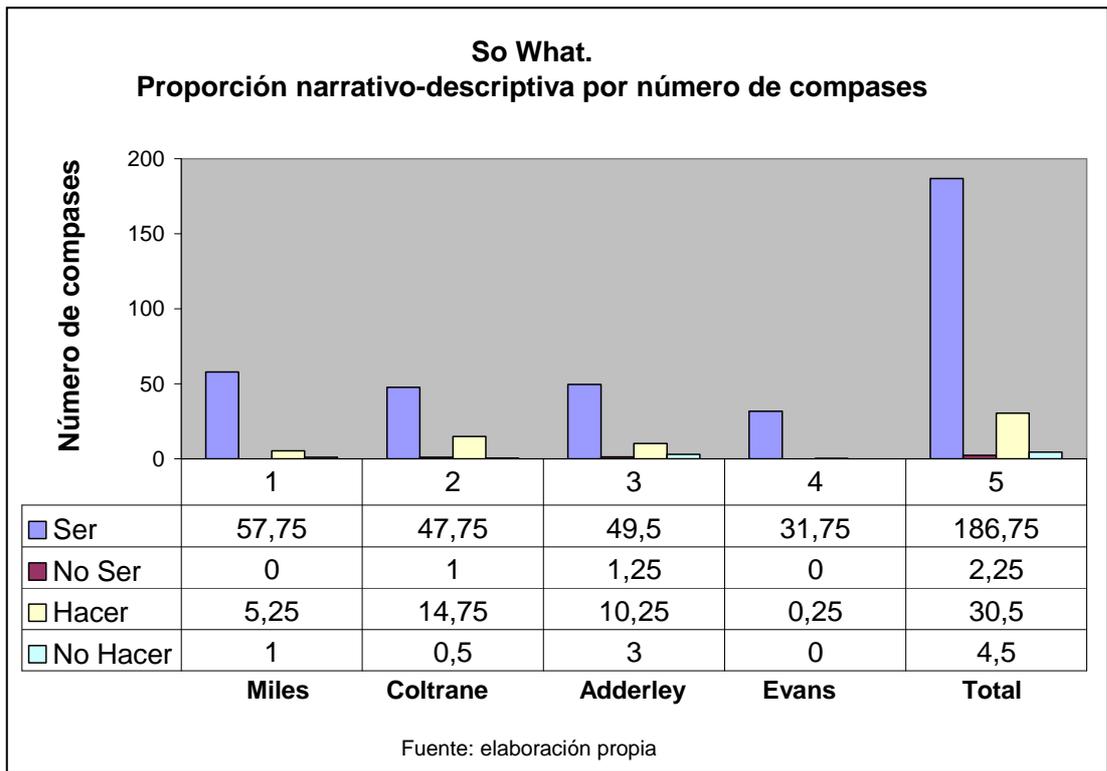


Fig. 5

Del conjunto de compases tocados de improvisación, Miles es el que más compases dedica a estructuras de Ser seguido de Coltrane, además Coltrane es el que más se extiende en estructuras de Hacer seguido de Adderley.

Observamos un predominio, en el número de compases total, de estructuras de Ser, seguido de lejos por las de Hacer, a continuación de las cuáles vienen, a mucha distancia, las de No Hacer y No Ser. Los improvisadores no utilizan mucha longitud de zonas intermedias para pasar de Ser a Hacer y viceversa. Lo anterior queda reflejado en la siguiente gráfica.

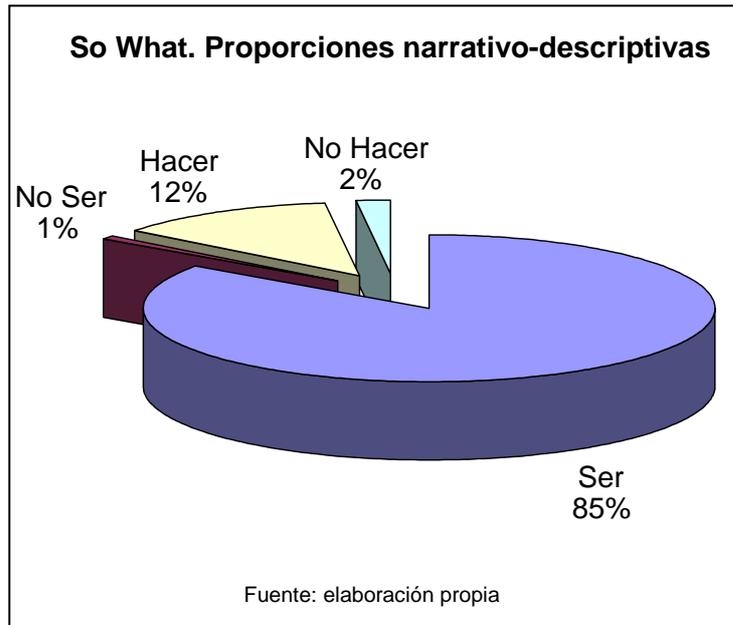


Fig. 6

5.3.2. So What. Distribución de la narratividad en el tiempo, por número de PNs

Lo estudiamos en primer lugar por el número de PNs en cada chorus. El total de PNs, queda repartido de la siguiente forma:

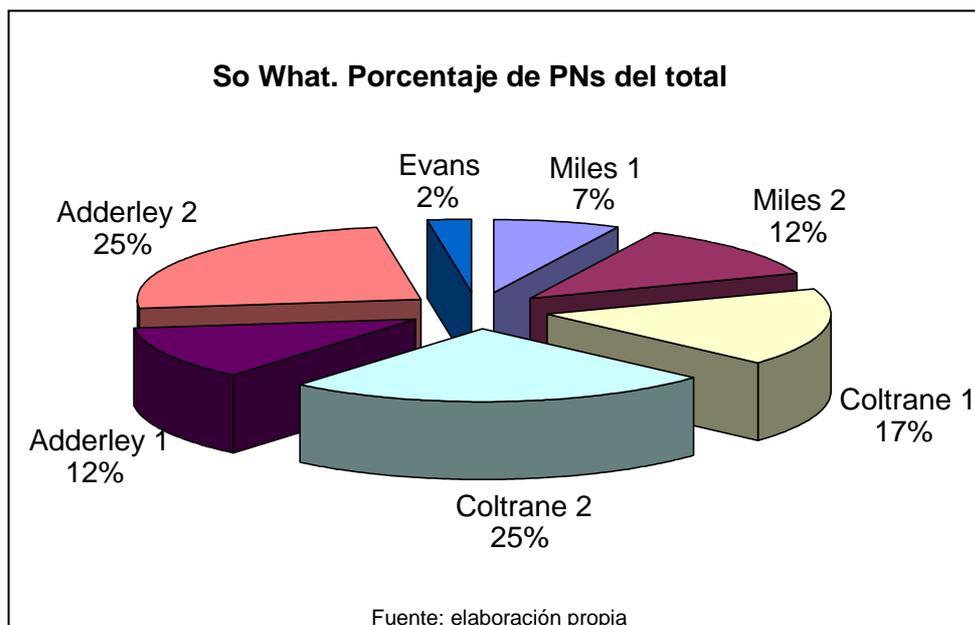


Fig. 7

Adderley suma el 37% y Coltrane el 42%, del número total de PNs, son estos músicos los que registran una mayor actividad narrativa. Dentro de lo anterior, las vueltas con más PNs son la segunda de Adderley y la segunda de Coltrane con 10 PNs cada una.

Coltrane es el improvisador con una proporción más alta del total de PNs del tema, con un 41%, seguido de Adderley con un 37%, situándose al final Miles y Evans. En el siguiente gráfico queda reflejada esta distribución.

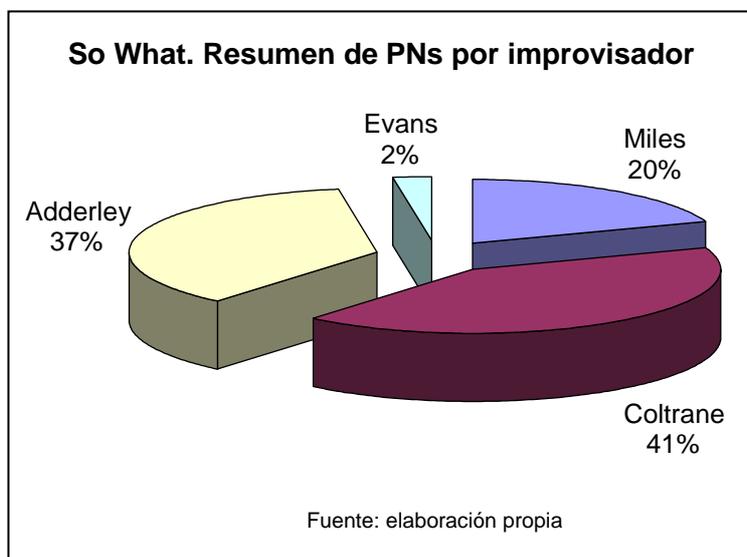


Fig. 8

A continuación vemos cuántos PNs hay por improvisador y su número medio de PNs por vuelta, para así ver su narratividad en porcentajes absolutos y relativos al improvisar sobre este tema.

Improvisador	Número de PNs	Número medio de PNs por chorus
Miles	8	4
Coltrane	17	8'5
Adderley	15	7'5
Evans	1	1

Fig. 9

Los datos anteriores, los reflejamos a continuación en tantos por ciento según el número medio de PN por improvisador y vuelta de improvisación.

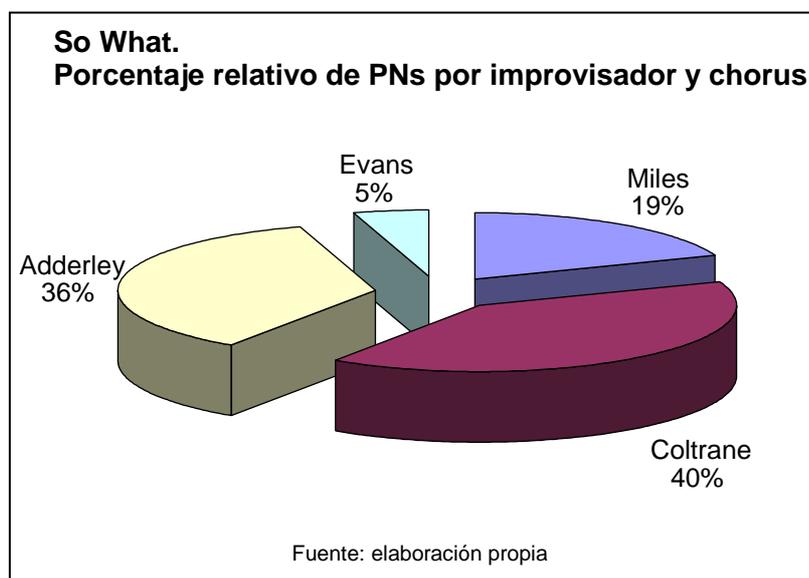


Fig. 10

En la gráfica siguiente podemos ver cómo varía en cada vuelta el número de programas narrativos. En el eje X se sitúan las vueltas de improvisación de cada uno de los improvisadores. En el eje Y el número de programas narrativos. Sobre las barras aparece indicado el número de programas narrativos de la vuelta correspondiente al improvisador nombrado en el eje X. El tiempo del eje X está medido por vueltas de improvisación y éstas a su vez por número de compases como se puede apreciar en las gráficas por compases que siguen a éstas.

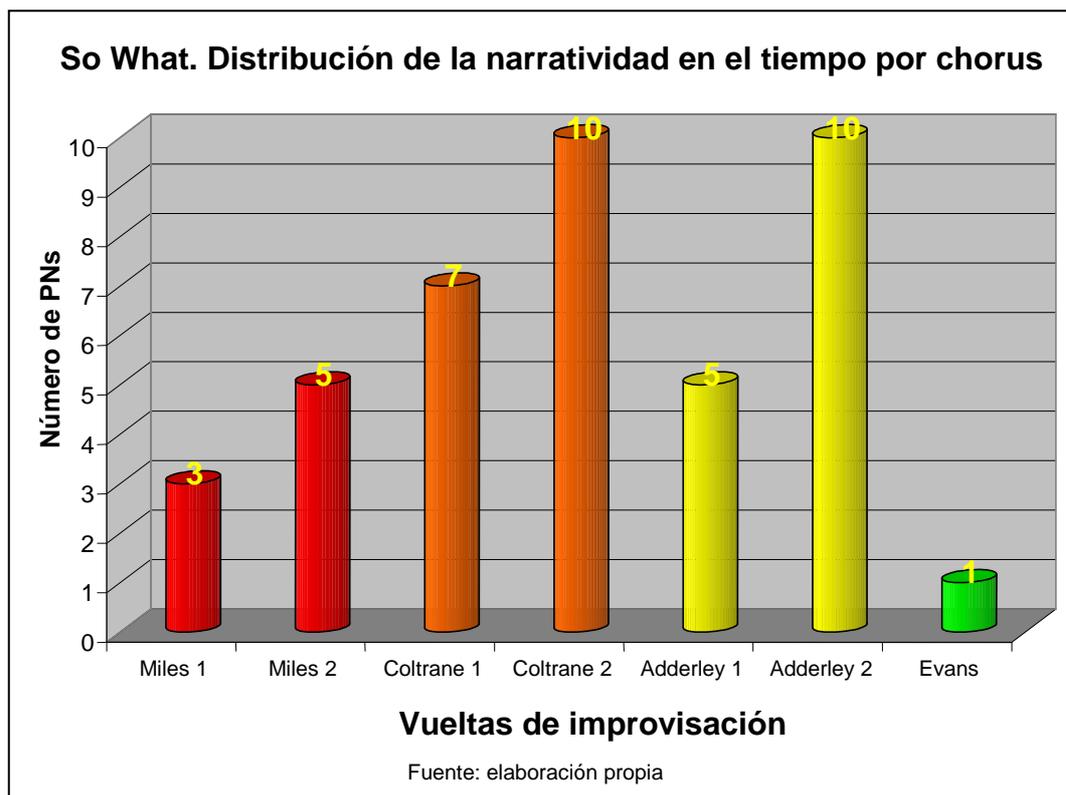


Fig. 11

Así, en el eje X, Miles 1 corresponde a la primera vuelta de improvisación de Miles, Miles 2 a la segunda de Miles y segunda del conjunto total de vueltas, Coltrane 1 a la primera vuelta de Coltrane y tercera del total, y así hasta que llegamos a Evans, séptima vuelta del total, este improvisador sólo realiza una ronda de improvisación.

Si unimos los puntos de la gráfica anterior en la siguiente, podemos observar dos picos, correspondientes a la mayor concentración de programas narrativos en cada vuelta de improvisación. Se producen en la segunda vuelta de Coltrane y en la segunda de Adderley. Así los momentos de mayor actividad se registran alrededor del 55,356% y del 76,785%. Debajo de cada vuelta aparece situado el número de programas narrativos que aparecen en ésta. En el eje X se sitúan las vueltas de improvisación en el orden que se producen.

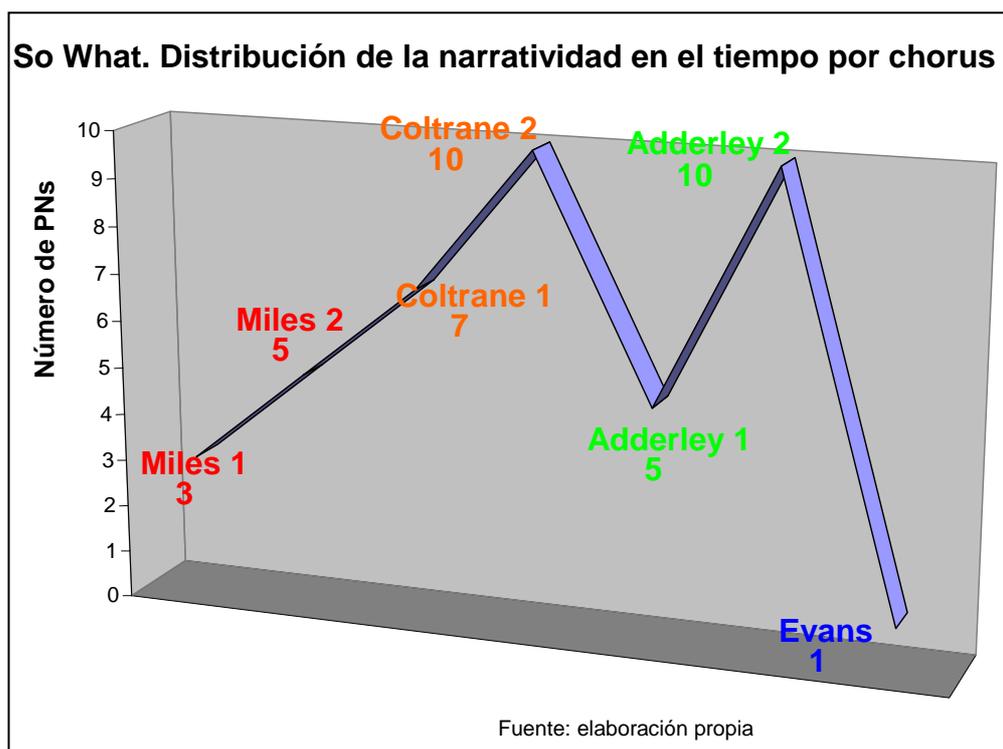


Fig. 12

Para un mayor detalle de la actividad narrativa se adjunta la siguiente gráfica, en la que se toman los puntos por grupos de ocho compases. Cada vuelta de improvisación está compuesta de cuatro grupos de ocho compases¹². Los picos más altos se producen en el 41,071%, el 55,356% y del 76,785%, correspondientes a Coltrane 1-4, Coltrane 2-8 y Adderley 2-6 de la siguiente gráfica.

¹² Cada vuelta se descompone en grupos de ocho compases de la siguiente forma. La primera cifra indica a que vuelta se hace referencia, tras el guión la segunda cifra hace referencia a su posición en el conjunto de ocho compases del improvisador concreto. Así, Coltrane 2-6, corresponde a la segunda vuelta de Coltrane y al segundo grupo de ocho compases de ésta, es decir al grupo sexto de grupos de ocho compases de la segunda vuelta de Coltrane.

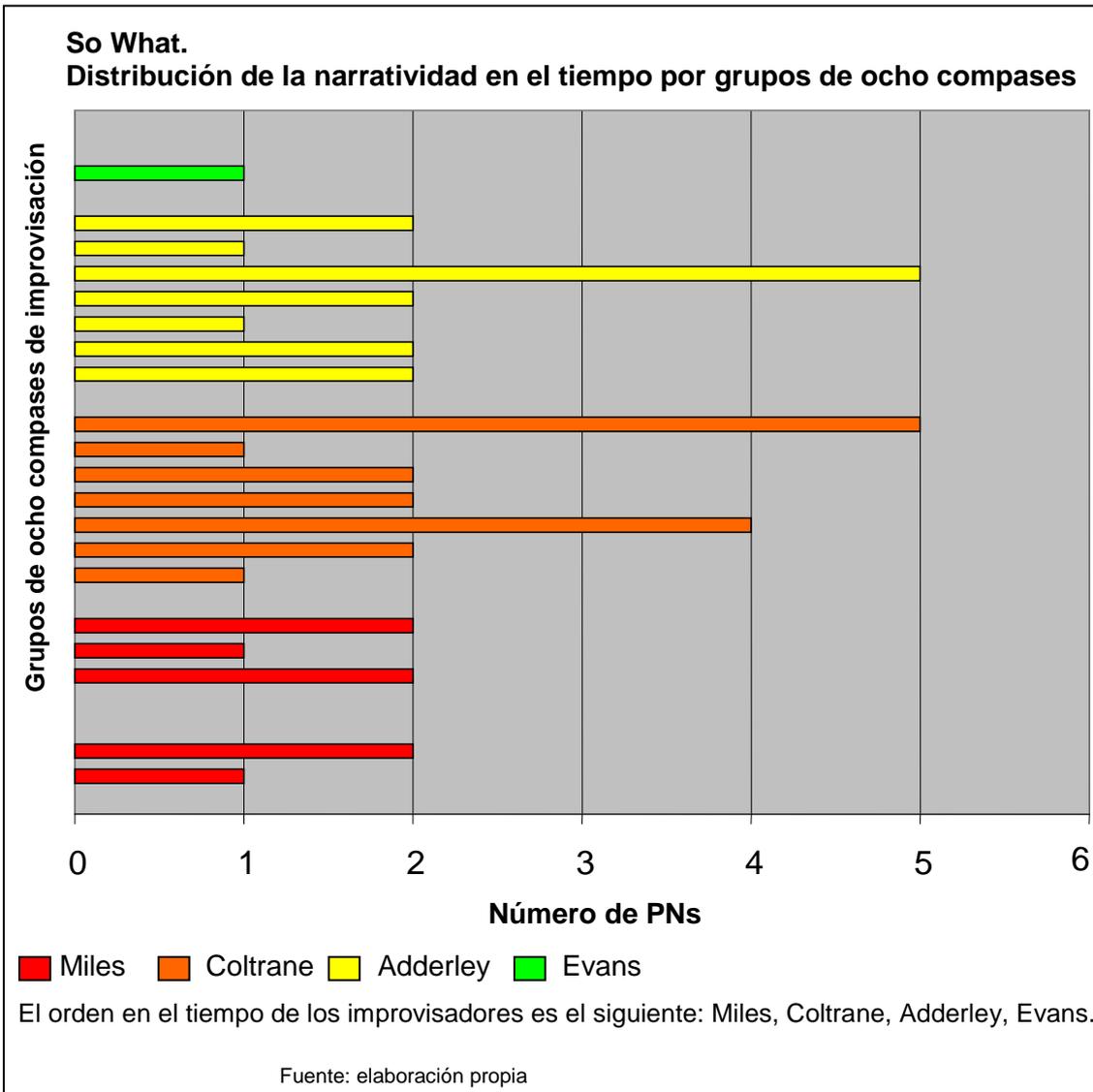


Fig. 13

Si unimos los puntos de la gráfica anterior en la siguiente, podemos observar los picos, correspondientes a la mayor concentración de programas narrativos en cada grupo de ocho compases de improvisación.

Debajo del nombre de cada grupo de ocho compases aparece situado el número de programas narrativos que aparecen en ésta. Para mayor claridad en la representación se han suprimido algunos de los valores más bajos.

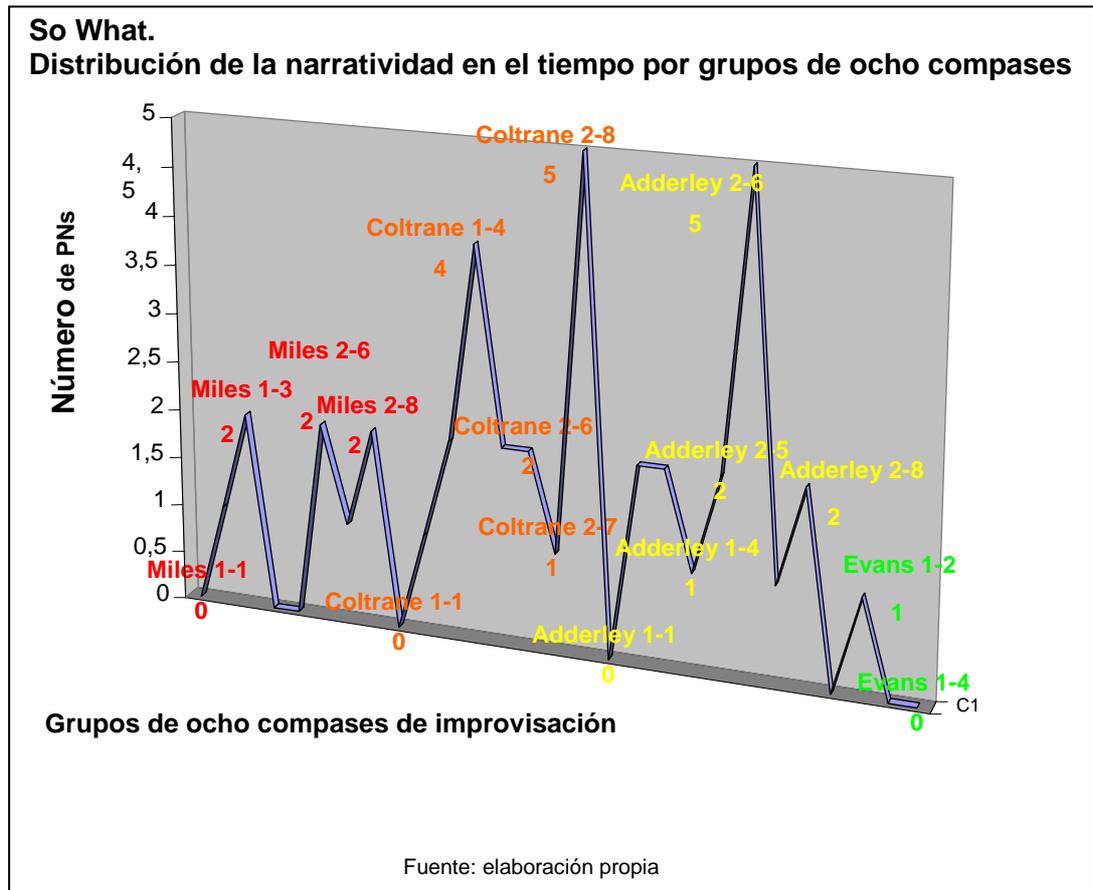


Fig. 14

5.3.3. So What. Comparativa entre el bloque de improvisaciones y la Narrativa Clásica

En este tema la narrativa se organiza alrededor de dos zonas, la primera y más alta, a la mitad del tema y la segunda, con un punto de giro alrededor del 76,785%. Este último punto coincide con la narrativa clásica, en el punto de final del desarrollo.

Número de programas narrativos por improvisador, chorus y compases.

Improvisador	Número de PNs	Longitud %
Miles 1	3	14,285
Miles 2	5	28,571
Coltrane 1	7	42,856
Coltrane 2	10	57,142
Adderley 1	5	71,427
Adderley 2	10	85,712
Evans	1	100

Fig. 15

Podemos observar como el Ser predomina en el principio del tema, y una mayor concentración del Hacer en el final de las improvisaciones de Coltrane y especialmente en Adderley, donde se concentran más número de PNs.

5.3.4. So What. Hacia la construcción de un chorus ideal

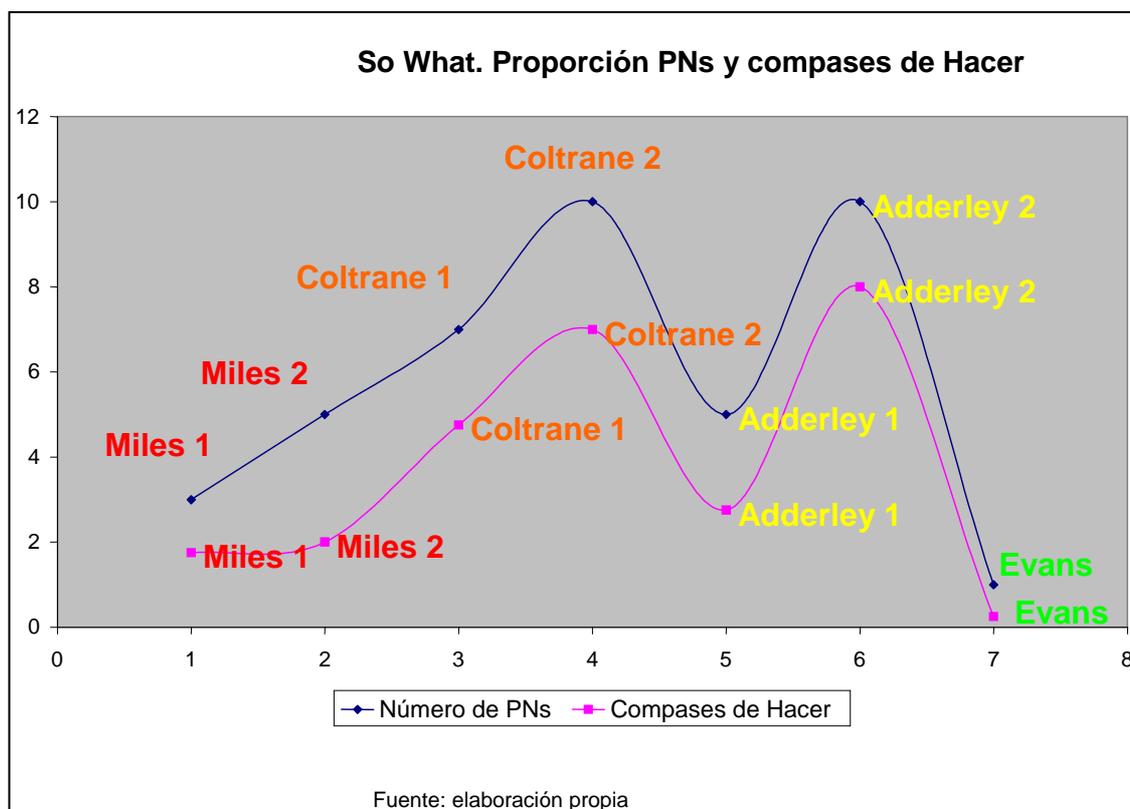


Fig. 16

En el eje Y podemos apreciar tanto el número de compases como el número de PNs de cada improvisador del eje X. De esta forma podemos observar cómo de cercanos o lejanos están ambos números. Las mayores diferencias se aprecian en la segunda vuelta de Miles y la segunda de Coltrane. En el resto de situaciones las dos curvas están muy cercanas.

A continuación reflejamos cuantos compases de media usa cada improvisador por PN. Se observa como Adderley 2 es el momento donde más extensión en compases tienen los PNs, llegando a ser de casi un compás y la extensión es menor en Evans, exactamente, de un cuarto de compás.

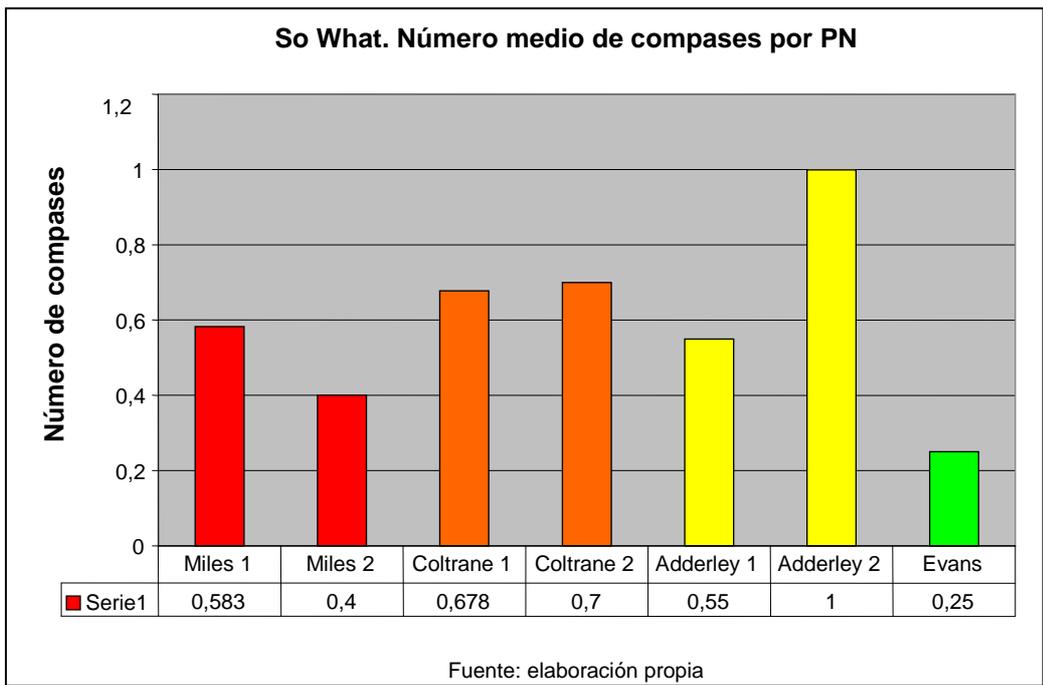


Fig. 17

5.4. Freddie Freeloader

Se trata de un blues de doce compases con la particularidad de que la melodía tiene dos vueltas en lugar de una, la primera acaba en el acorde bVII7 y la segunda en el I7. La estructura es la siguiente:

C7 % % % Primera vuelta
 F7 % C7 %
 G7 F7 Bb7 %

C7 % % % Segunda vuelta
 F7 % C7 %
 G7 F7 C7 %

5.4.1. Freddie Freeloader. Distribución de la narratividad en el tiempo por número de compases

La secuencia en que aparecen los improvisadores es la siguiente: Kelly, Miles, Coltrane, Adderley, Chambers. Tocan cuatro, seis, cinco y dos vueltas de improvisación respectivamente. Hay dos pequeños solapamientos en las vueltas, el solista invade ligeramente el espacio del siguiente en el cambio de Coltrane a Adderley y en el de Adderley a Chambers.

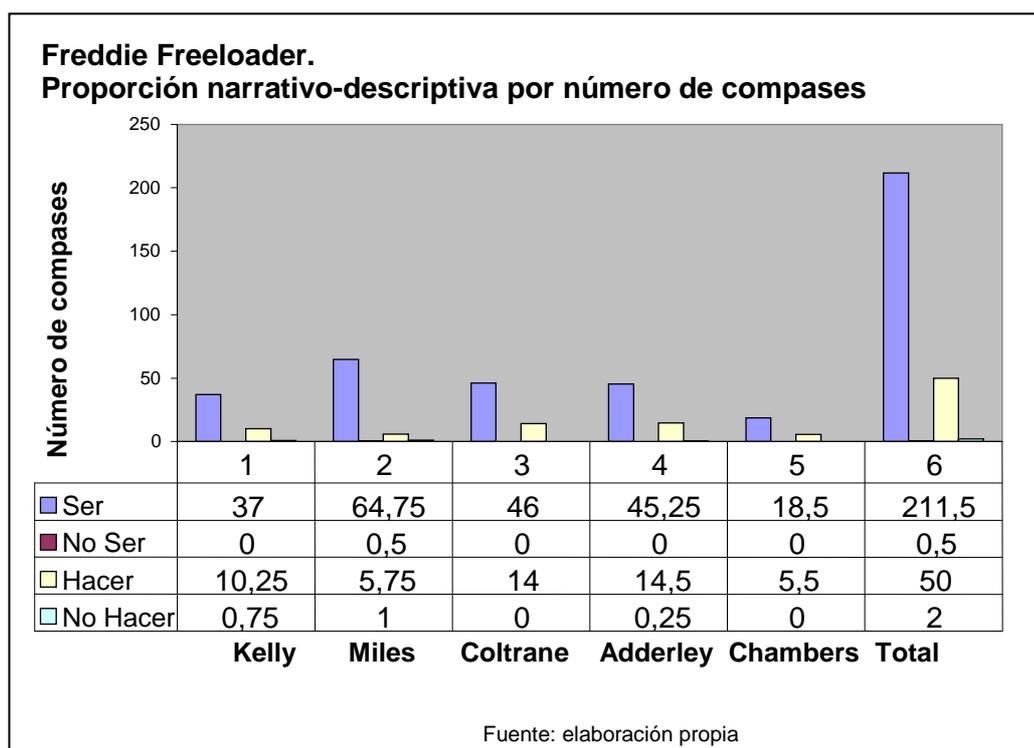


Fig. 18

En el total del tema, Miles es el improvisador que más tiempo dedica a estructuras de Ser, seguido de Coltrane, Adderley, Kelly y Chambers. En cuanto a estructuras de Hacer, Adderley es el que dedica más compases seguido muy cerca por Coltrane y a mayor distancia por Kelly, Miles y Chambers.

En el siguiente gráfico se aprecia en que porcentaje están representados Ser, No Ser, Hacer y No Hacer en el total del tema.

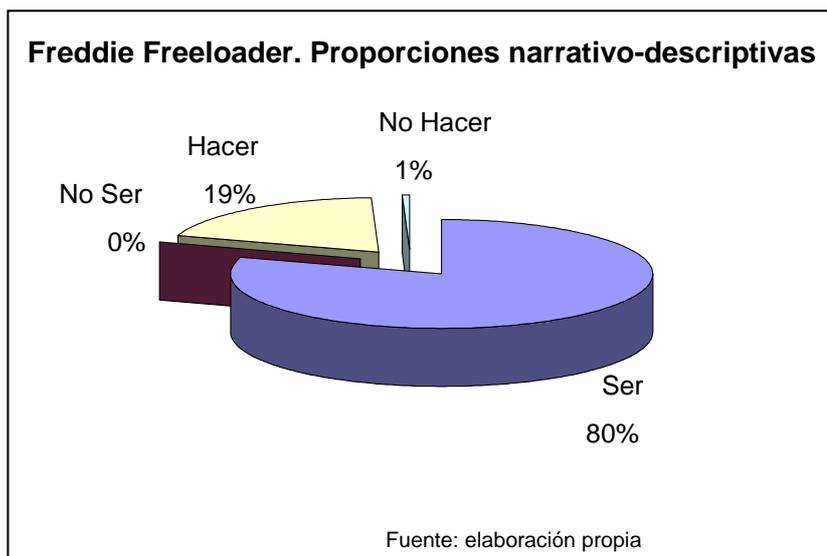


Fig. 19

Están en clara mayoría las zonas de Ser, y tienen una escasa representación las zonas intermedias. Los compases dedicados a Hacer son casi una quinta parte del total.

5.4.2. Freddie Freeloader. Distribución de la narratividad en el tiempo, por número de PNs

Estudiamos en primer lugar la distribución de la narratividad por número de PNs del total, en cada improvisador y chorus. Presentamos una gráfica del conjunto, y después desgranamos la producción de PNs en cada uno de los improvisadores, debido al elevado número de vueltas que presenta.

En la siguiente gráfica se muestra, referidos al total de programas narrativos de las improvisaciones del tema analizado, los porcentajes de programas narrativos que realiza cada improvisador. La primera cifra indica la vuelta de dicho improvisador y la segunda el porcentaje de programas narrativos de esa vuelta respecto al total.

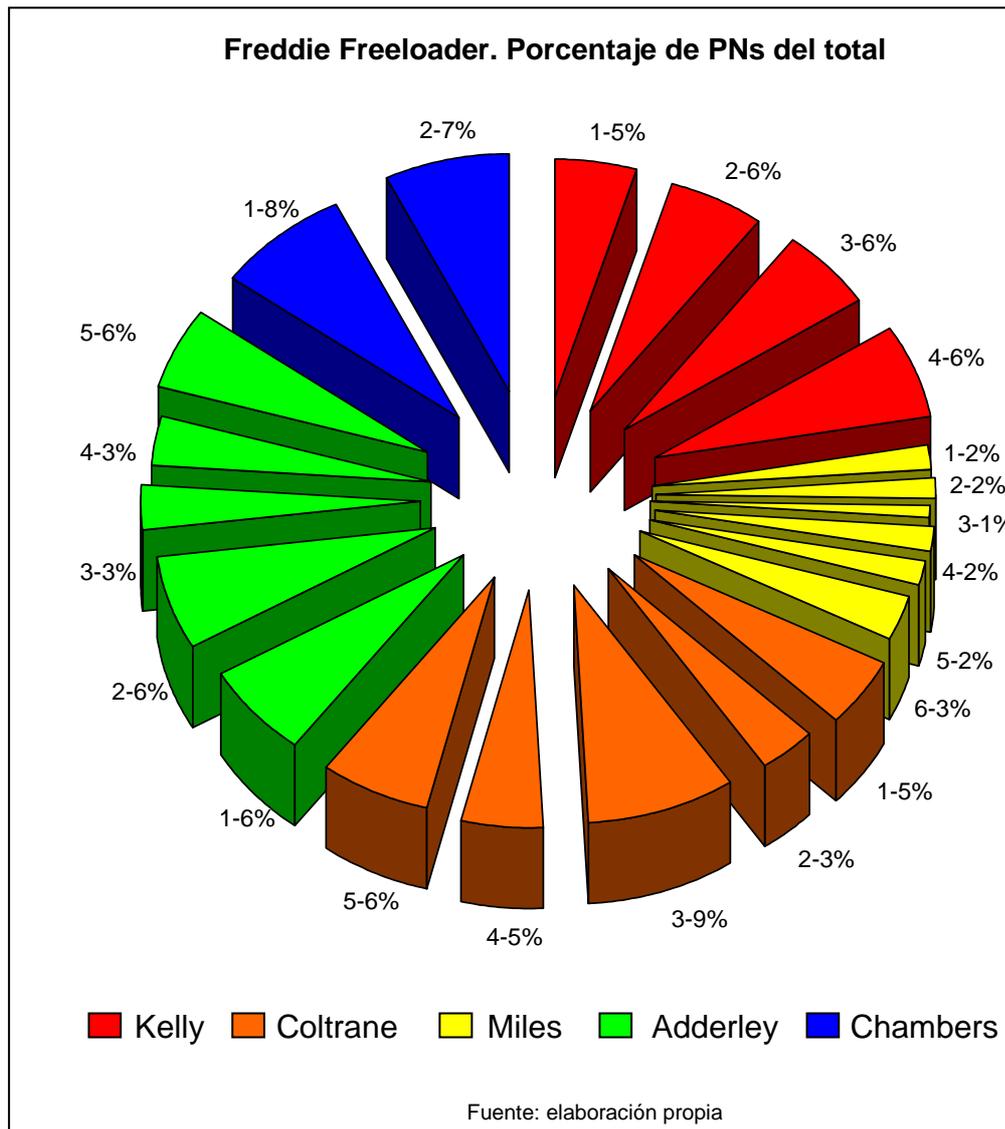


Fig. 20

Entre Coltrane y Adderley realizan más de la mitad de los PNs del tema, seguidos de Kelly, Chambers y Miles.

Como se puede observar en la siguiente gráfica, Kelly hace un reparto bastante equilibrado de sus PNs en sus cuatro vueltas de improvisación.

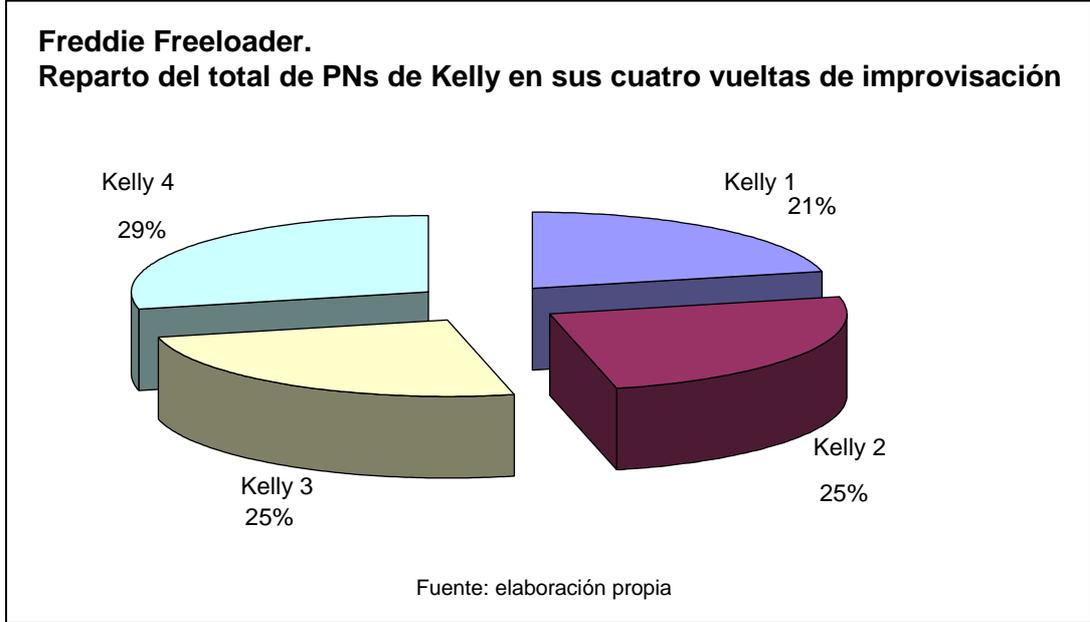


Fig. 21

A continuación la proporción de PNs en las diferentes vueltas de Miles, sobre el total de PNs de Miles. Se observa que la mayor concentración se produce en su última ronda de improvisaciones.

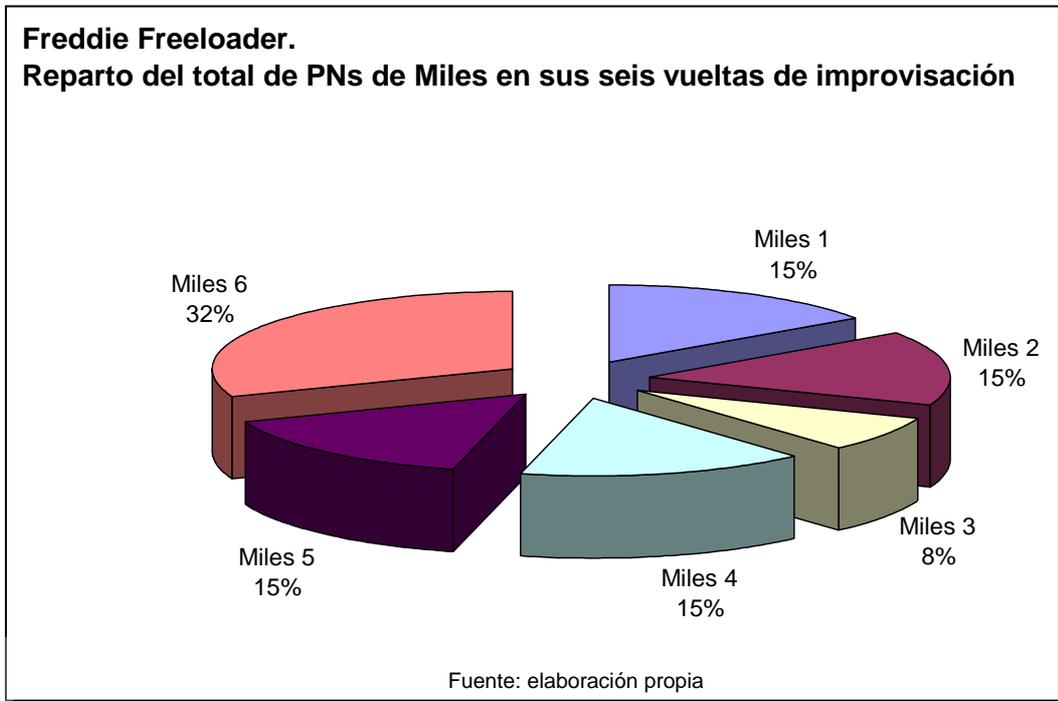


Fig. 22

A continuación, en Coltrane, podemos observar un reparto más variado del total de sus PNs.

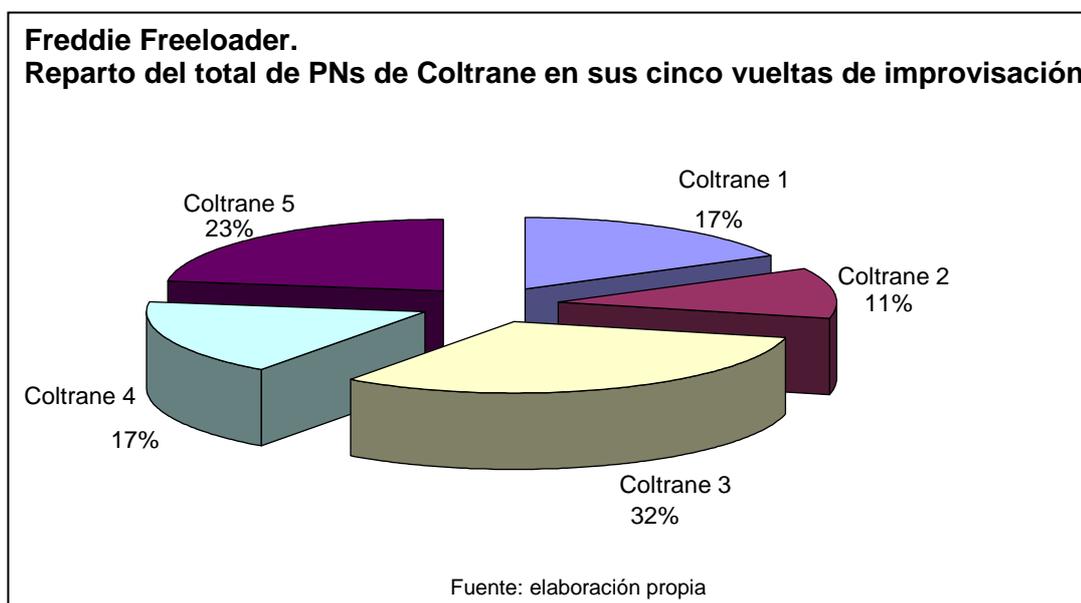


Fig. 23

En Adderley hay tres vueltas en las que se reparte el 74% de sus PNs y el 26% se sitúa en las dos restantes.

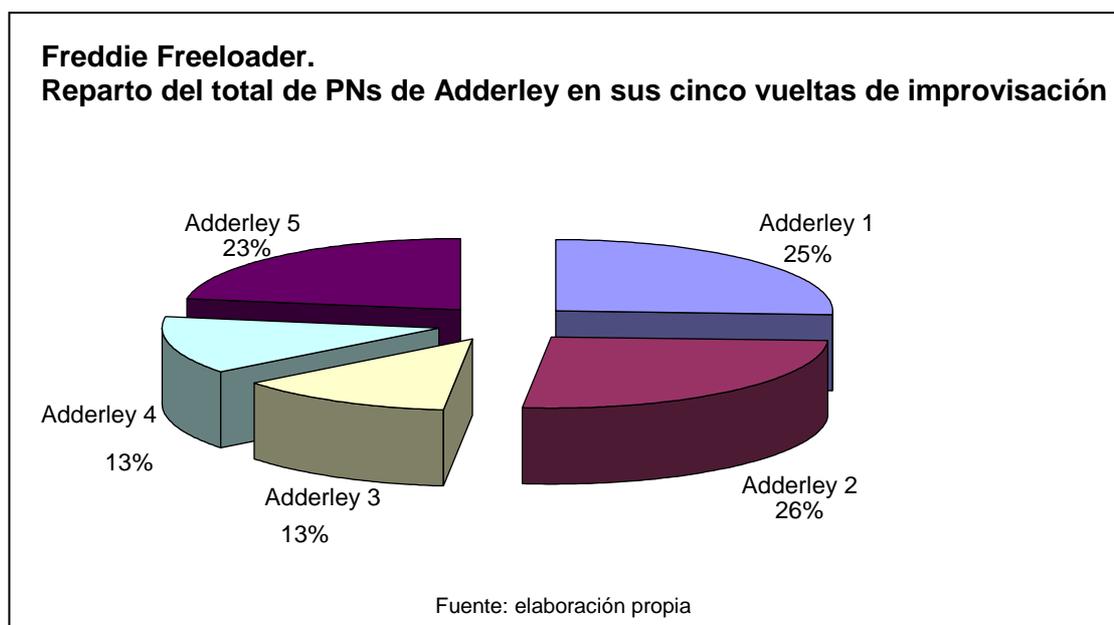


Fig. 24

En Chambers encontramos un reparto bastante igualado de sus PNs. Como se puede apreciar en la siguiente gráfica.

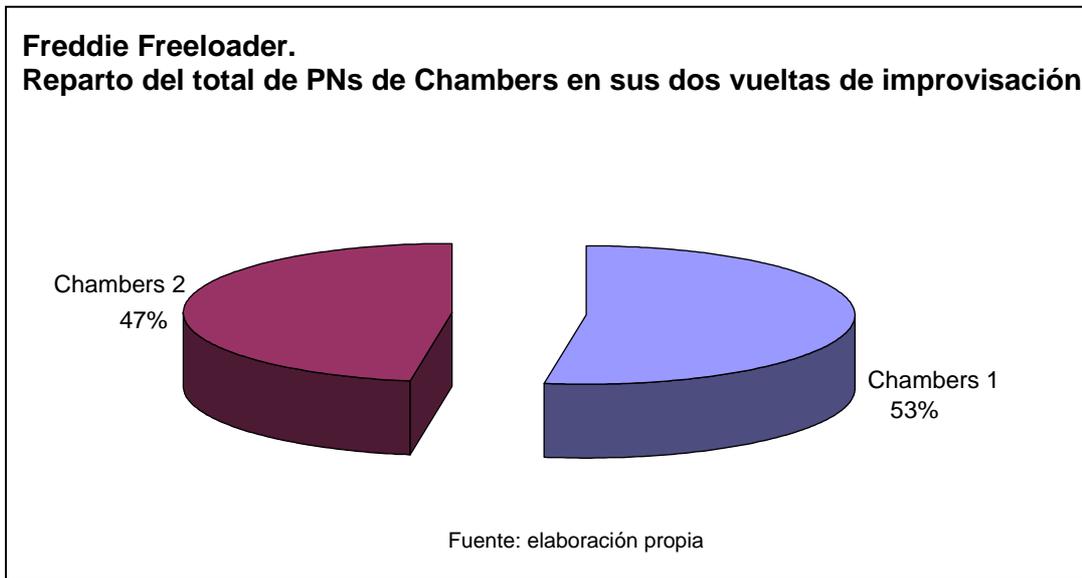


Fig. 25

A continuación, observamos que proporción del total de improvisaciones del tema, lleva a cabo cada improvisador. Coltrane es el que acumula más PNs, seguido de Adderley, situándose en último lugar Miles.

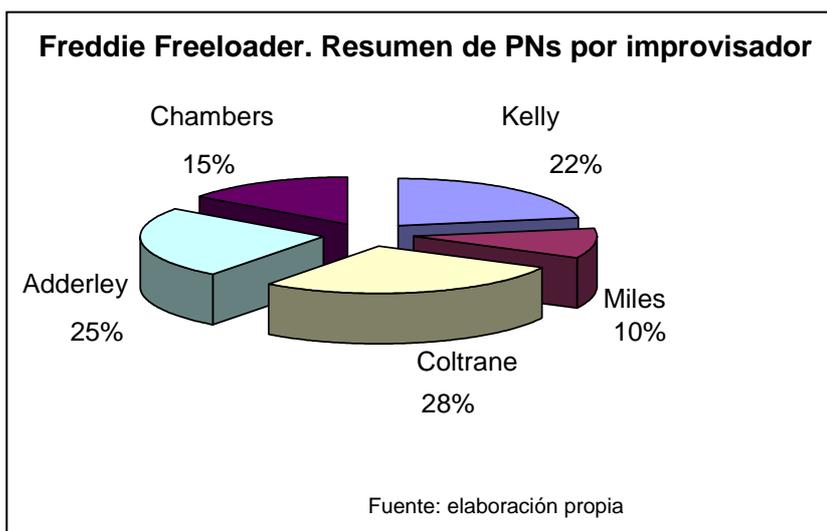


Fig. 26

Después de ver los resultados en el total del tema, explanamos ahora los resultados relativos de cada improvisador, teniendo en cuenta el número de vueltas de improvisación que da cada uno de ellos.

Improvisador	Número de PNs	Número medio de PNs por chorus
Kelly	28	7
Miles	13	2,166
Coltrane	35	7
Adderley	31	6,2
Chambers	19	9,5

Fig. 27

En proporciones relativas, Chambers se revela como el improvisador más narrativo, seguido de Kelly y Coltrane que están igualados, recordemos que Chambers sólo realiza dos vueltas de improvisación.

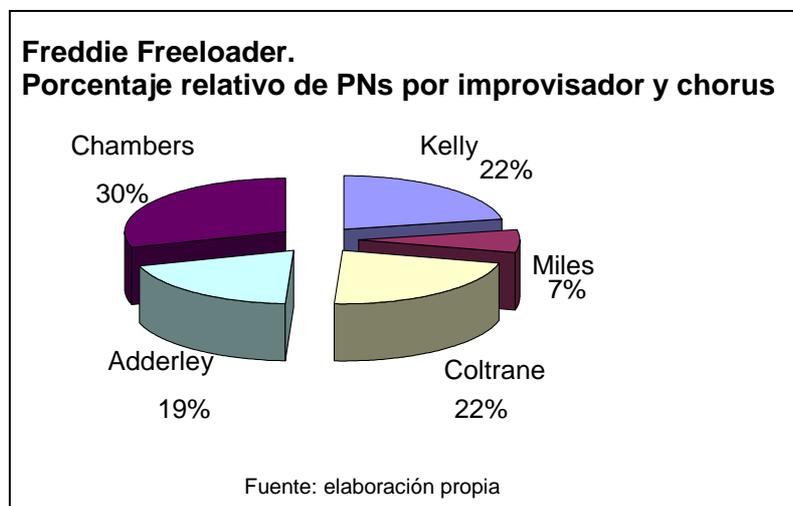


Fig. 28

En la gráfica siguiente podemos ver cómo varía en cada vuelta el número de programas narrativos. En el eje X se sitúan las vueltas de improvisación de cada uno de los improvisadores. En el eje Y el número de programas narrativos. Sobre las barras aparece indicado el número de

programas narrativos de la vuelta correspondiente al improvisador nombrado en el eje X. El tiempo del eje X está medido por vueltas de improvisación y éstas a su vez por número de compases como se puede apreciar en las gráficas por compases que siguen a éstas.

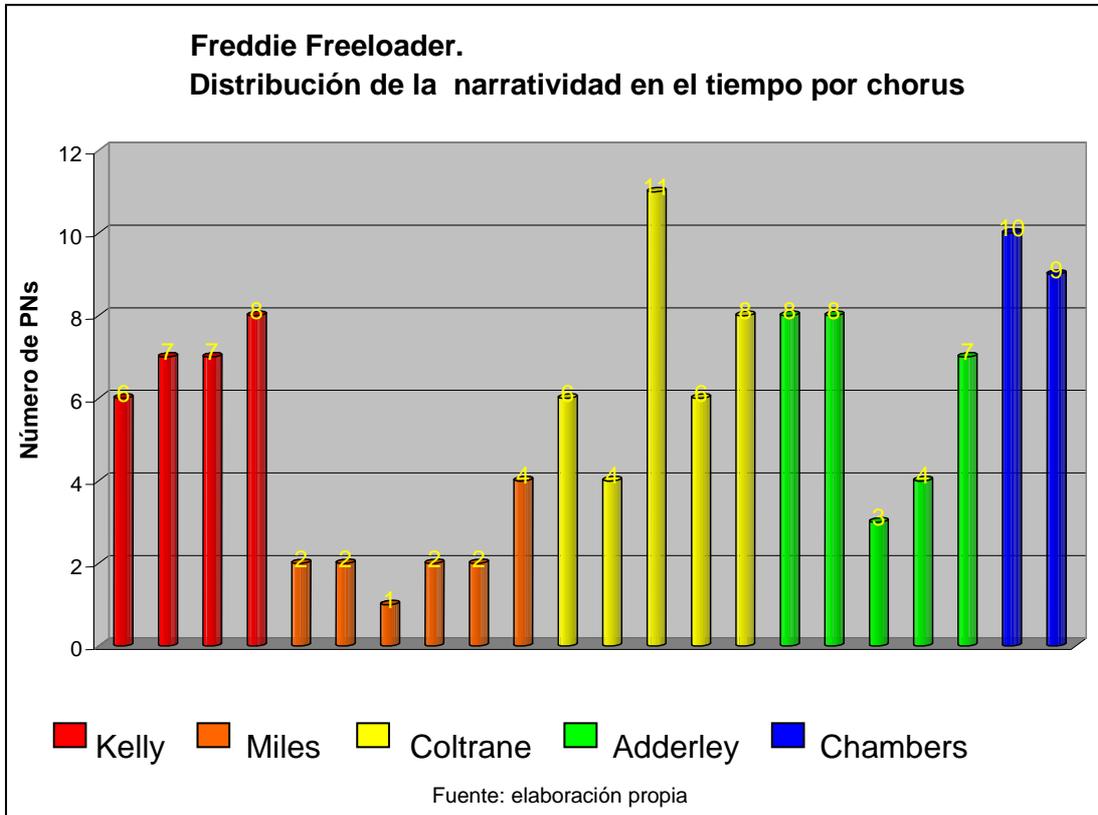


Fig. 29

Así, en el eje X, Kelly 1 corresponde a la primera vuelta de improvisación de Kelly, Kelly 2 a la segunda de Kelly y segunda del conjunto total de vueltas, Coltrane 1 a la primera vuelta de Coltrane y onceava del total, y así hasta que llegamos a Chambers 2, última vuelta del total, este improvisador sólo realiza dos rondas de improvisación.

La narratividad en el tiempo queda reflejada en la siguiente gráfica en la que se pueden observar varios puntos de inflexión. El más importante se sitúa en Coltrane 3, alrededor del 57,56%, a continuación destacan Chambers 1 en el 93,92%, y Kelly 4 en el 16,66%.

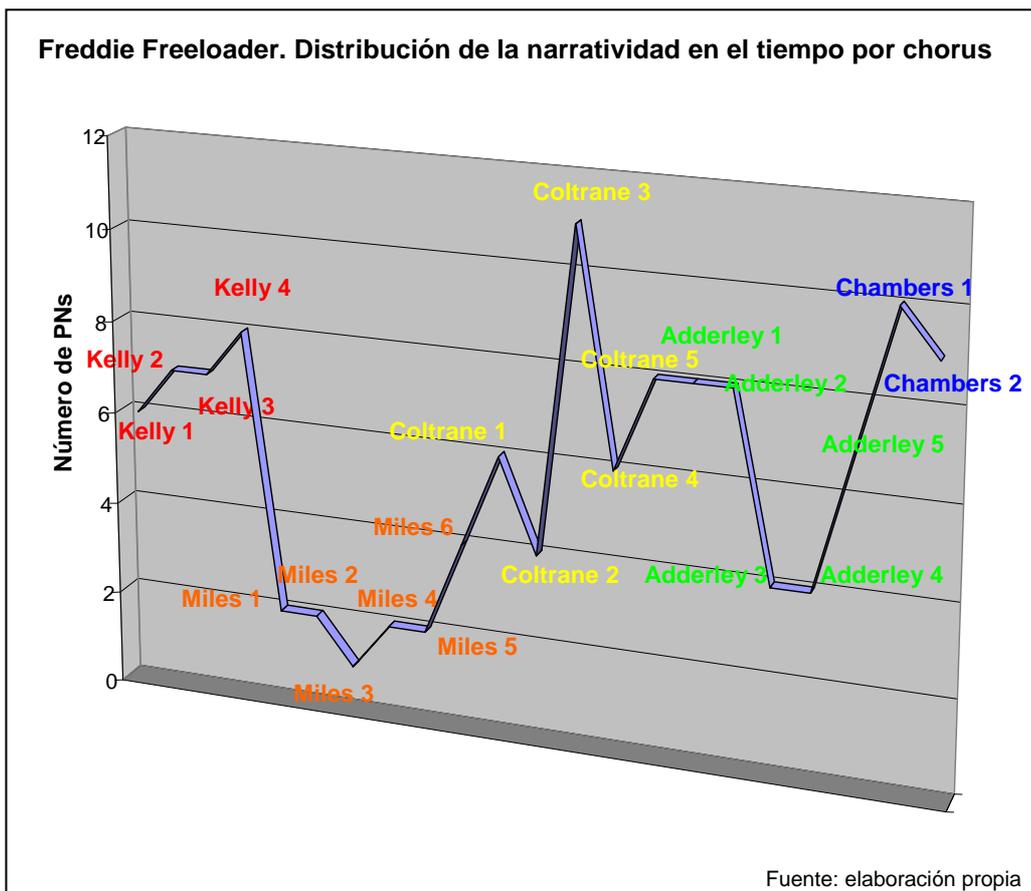


Fig. 30

Para un mayor detalle aportamos la gráfica por grupos de cuatro compases. Cada vuelta está formada por tres grupos de cuatro compases¹³. En ella se pueden observar picos de narratividad en los siguientes puntos: 9,09%, 16,66%, 56,045%, 59,075%, 68,165%, 72,71%, 75,74%, 90,89%, 93,92% y 98,465%.

¹³ Cada vuelta se descompone en grupos de cuatro compases de la siguiente forma. La primera cifra indica a que vuelta se hace referencia, tras el guión la segunda cifra hace referencia a su posición en el conjunto de cuatro compases del improvisador concreto. Así, Coltrane 2-6, corresponde a la segunda vuelta de Coltrane y al segundo grupo de cuatro compases de ésta, es decir al grupo sexto de grupos de cuatro compases de la segunda vuelta de Coltrane.

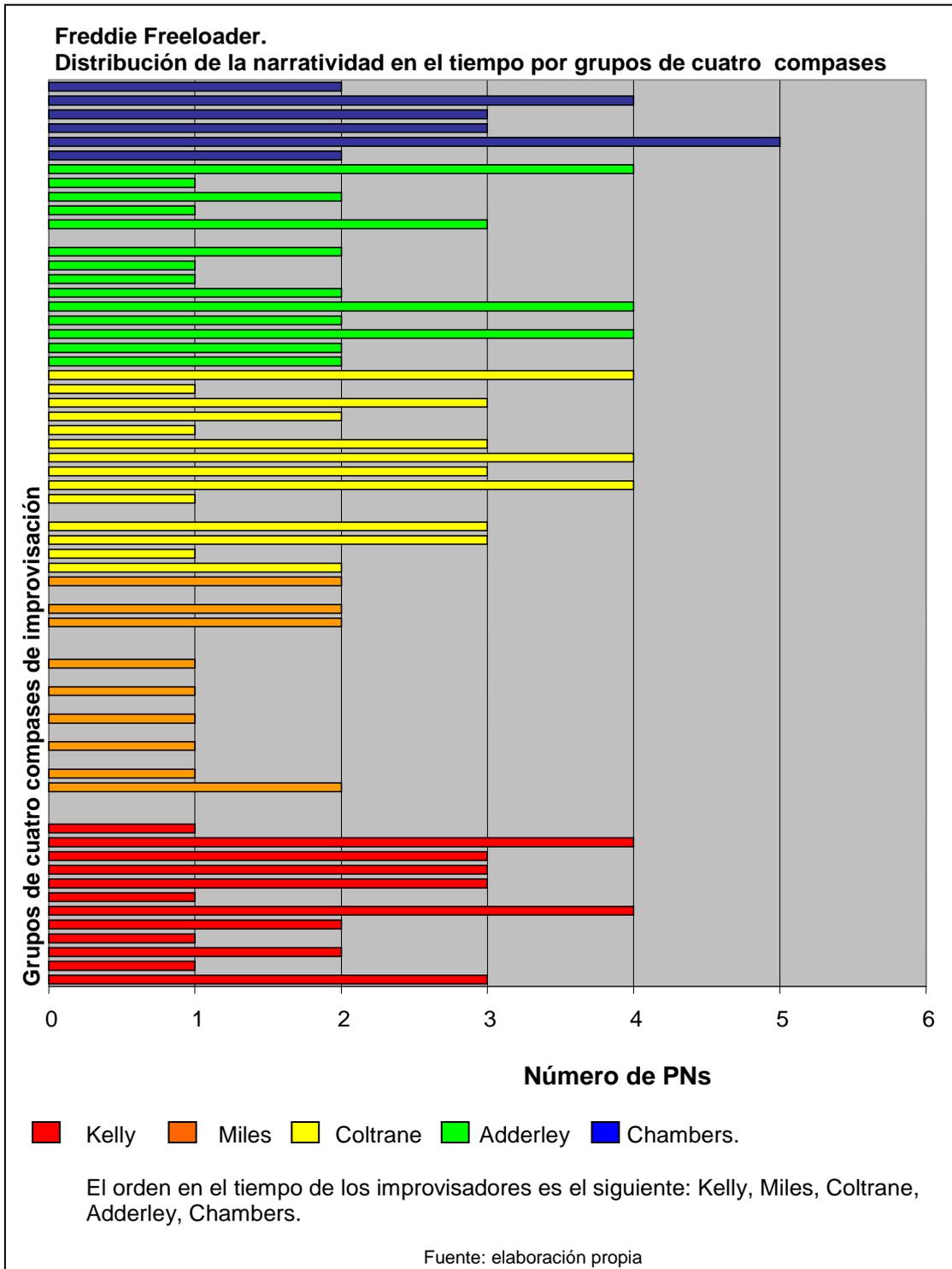


Fig. 31

Si unimos los puntos de la gráfica anterior en la siguiente, podemos observar los picos, correspondientes a la mayor concentración de programas narrativos en cada grupo de cuatro compases de improvisación¹⁴. Se señalan

¹⁴ Cada vuelta se descompone en grupos de cuatro compases de la siguiente forma. La primera cifra indica a que vuelta se hace referencia, tras el guión la segunda cifra hace

los picos más altos, que indican mayor narratividad, para una mayor claridad en la gráfica.

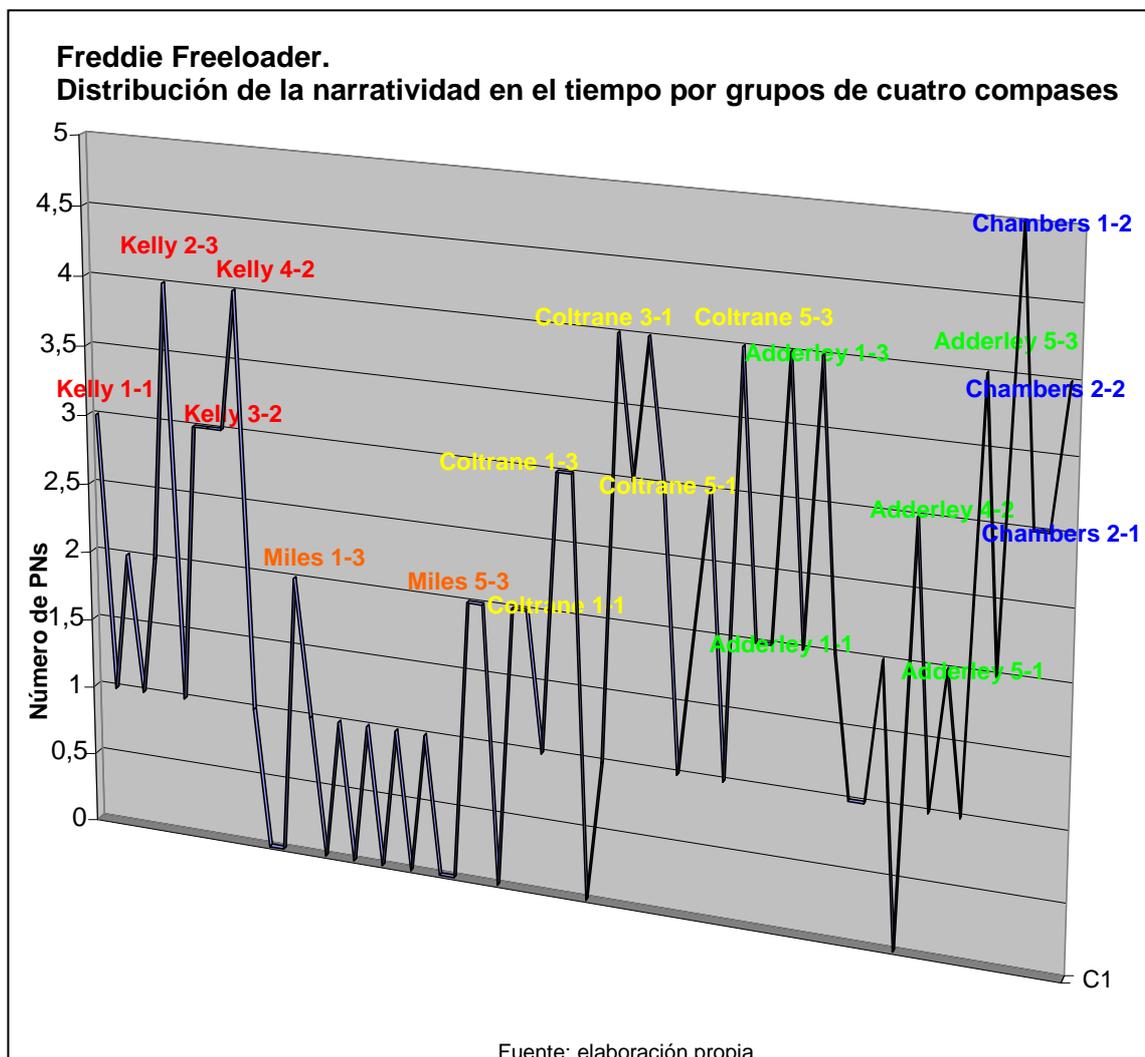


Fig. 32

5.4.3. Freddie Freeloader. Comparativa entre el bloque de improvisaciones y la Narrativa Clásica

En este tema la narrativa se organiza alrededor de tres zonas, la primera y más alta, en el 57,56%, la segunda, con un punto de giro alrededor del 93,92% y la tercera en el 66,65%.

referencia a su posición en el conjunto de grupos de cuatro compases del improvisador concreto. Así, Coltrane 2-6, corresponde a la segunda vuelta de Coltrane y al segundo grupo de cuatro compases de ésta, es decir al grupo sexto de grupos de cuatro compases de la segunda vuelta de Coltrane.

Número de programas narrativos por improvisador, chorus y compases.

Improvisador	Número de PNs	Longitud %
Kelly 1	6	4,5454
Kelly 2	7	9,09
Kelly 3	7	13,63
Kelly 4	8	18,181
Miles 1	2	22,721
Miles 2	2	27,26
Miles 3	1	31,801
Miles 4	2	36,363
Miles 5	2	40,903
Miles 6	4	45,448
Coltrane 1	6	49,99
Coltrane 2	4	54,53
Coltrane 3	11	59,07
Coltrane 4	6	63,6154
Coltrane 5	8	68,1608
Adderley 1	8	72,727
Adderley 2	8	77,26
Adderley 3	4	81,8
Adderley 4	4	86,34
Adderley 5	7	90,88
Chambers 1	10	95,42
Chambers 2	9	100

Fig. 33

5.4.4. Freddie Freeloader. Hacia la construcción de un chorus ideal

En la siguiente gráfica podemos apreciar cómo de cercanos están los números referentes a PNs y compases de Hacer.

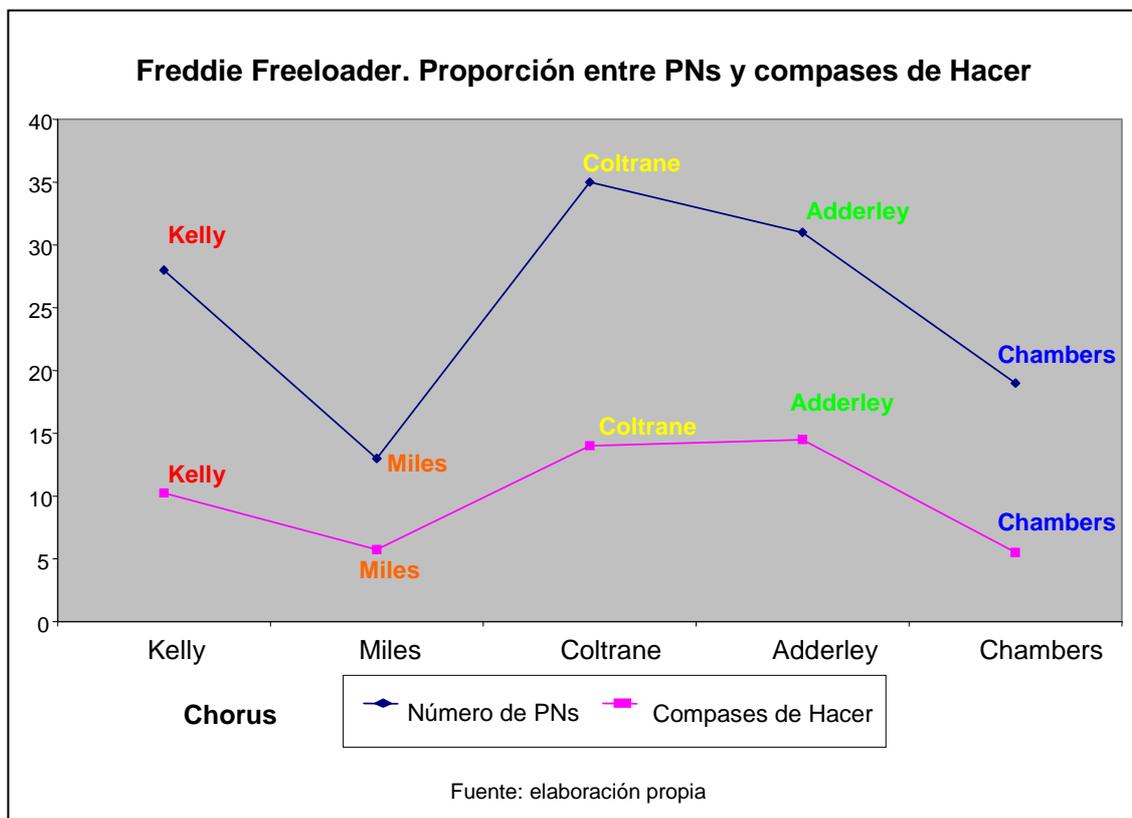


Fig. 34

En el eje Y podemos apreciar tanto el número de compases como el número de PNs de cada improvisador del eje X. De esta forma podemos observar cómo de cercanos o lejanos están ambos números. Las menores diferencias se aprecian en la vuelta de Miles . En el resto de situaciones las dos curvas están más lejanas.

Miles, Coltrane y Adderley presentan unas proporciones similares en cuanto a compases por PN, 0,4 compases por PN o un poco más. A continuación quedan Kelly con 0,366 y Chambers con 0,289.

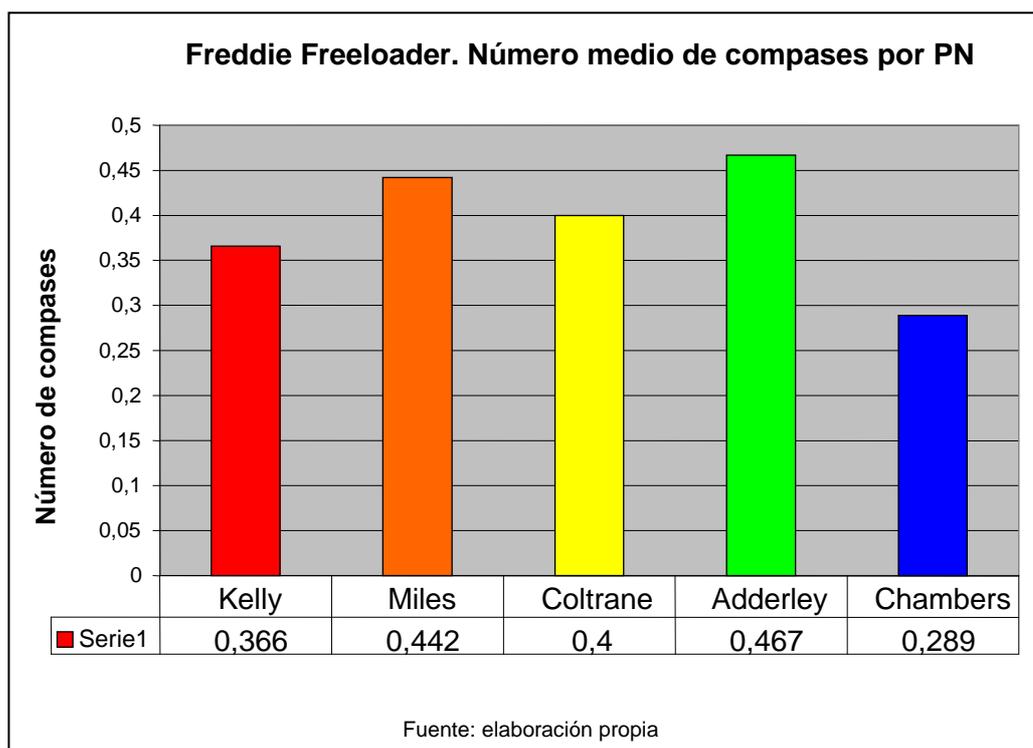


Fig. 35

5.5. Blue In Green

Se trata de una balada con una estructura poco frecuente, consta de diez compases. En ella se produce el fenómeno de tocar a dos acordes por compás y doblar así la velocidad a la que suceden los cambios de acordes.

5.5.1. Blue in Green. Distribución de la narratividad en el tiempo, por número de compases

La secuencia en que aparecen los improvisadores es la siguiente: Davis, Evans, Coltrane, Evans y Davis. Aunque se producen nueve vueltas, es necesario señalar que no todas se producen de la misma forma. En el caso de las dos primeras vueltas de Evans y las dos de Coltrane, al ser de dos acordes por compás, se dobla el ritmo armónico, es decir ocuparían lo mismo que la primera de Miles, que es tomada como referencia. La tercera y cuarta vueltas de Evans van más allá, además de seguir con dos acordes por compás se

dobra el tiempo, es decir, que equivaldrían las dos vueltas, tercera y cuarta de Evans, a media vuelta de la de referencia. Todo lo anterior ha sido tenido en cuenta a la hora de realizar los siguientes cálculos, hechos en referencia a las vueltas de Miles que son de un acorde por compás e inician y cierran los ciclos.

Así en el siguiente gráfico se refleja la actividad narrativo-descriptiva en el conjunto del tema. Se observa la predominancia de Miles en todos los aspectos: Ser, No Ser, Hacer, No Hacer.

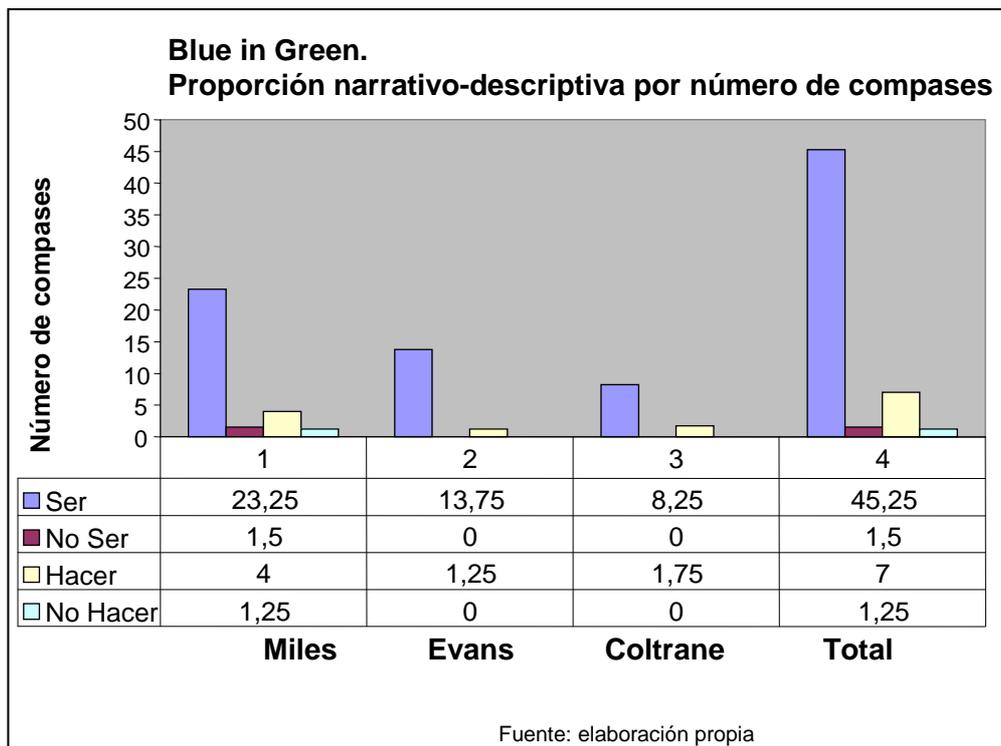


Fig. 36

Queda patente un predominio en el conjunto del tema de los compases de Ser frente a los de Hacer.

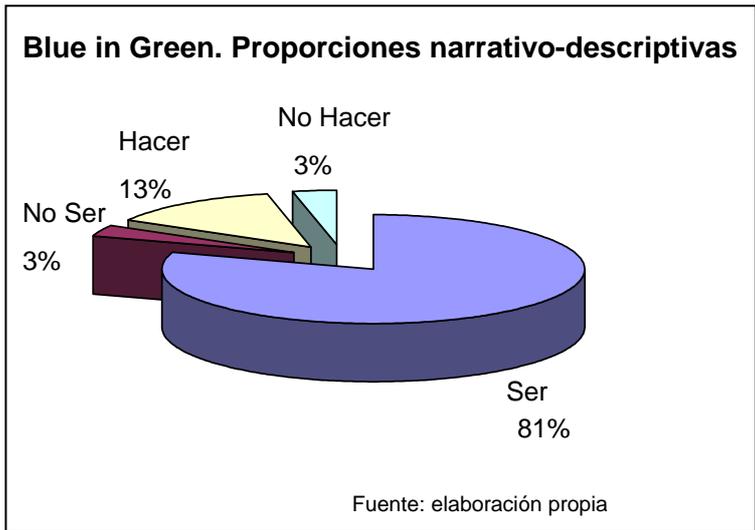


Fig. 37

5.5.2. Blue in Green. Distribución de la narratividad en el tiempo, por número de PNs

A continuación mostramos el porcentaje que se produce en cada vuelta respecto del total de PNs.

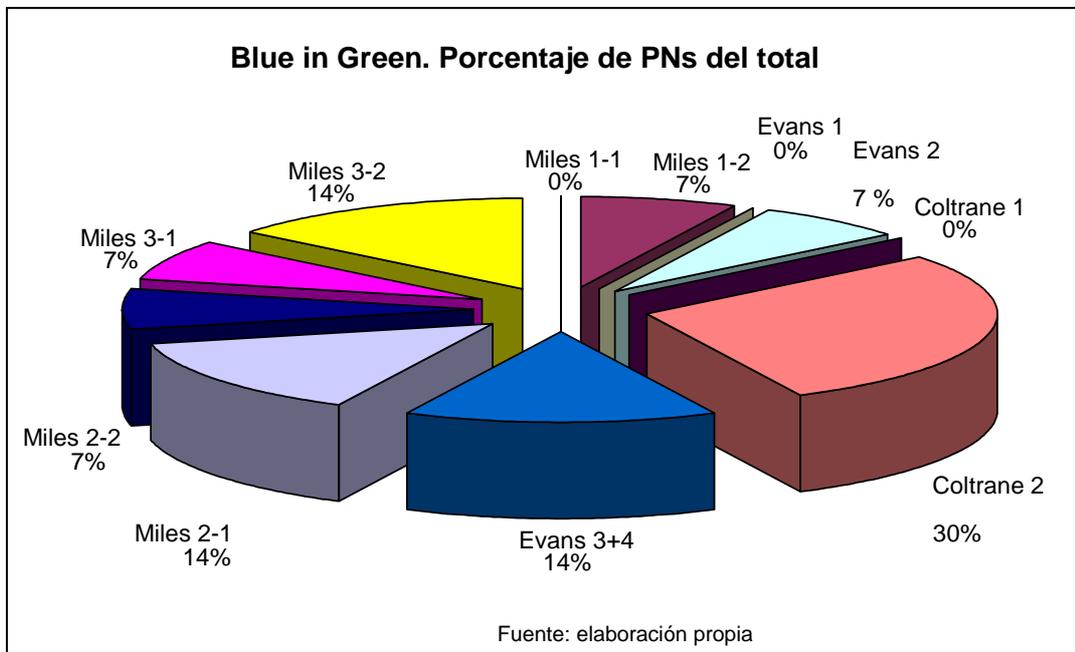


Fig. 38

El número de PNs por chorus más alto aparece en la segunda vuelta de Coltrane y las últimas de Miles, estando los resultados más bajos en la vuelta de Evans y las primeras de Miles.

Más de la mitad del total de PNs son realizados por Miles, le siguen en proporción John Coltrane y Bill Evans

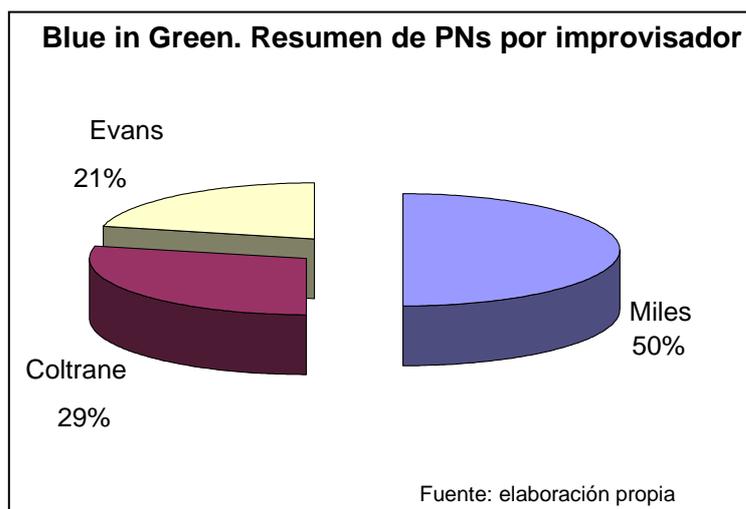


Fig. 39

Miles atesora la mitad de los PNs del total, le sigue Coltrane en proporción y por último se sitúa Evans.

Veamos ahora cuantos programas narrativos hay por improvisador y chorus, para así observar cual de ellos es el que presenta una mayor narratividad en cada vuelta de improvisación.

Improvisador	Número de PNs	Número medio de PNs por chorus
Miles	7	2'333
Coltrane	4	4
Evans	3	0,75

Fig. 40

A partir de los resultados mostrados en la tabla anterior, queda patente que Coltrane es el que presenta mayor narratividad en este tema, seguido de Davis y Evans.

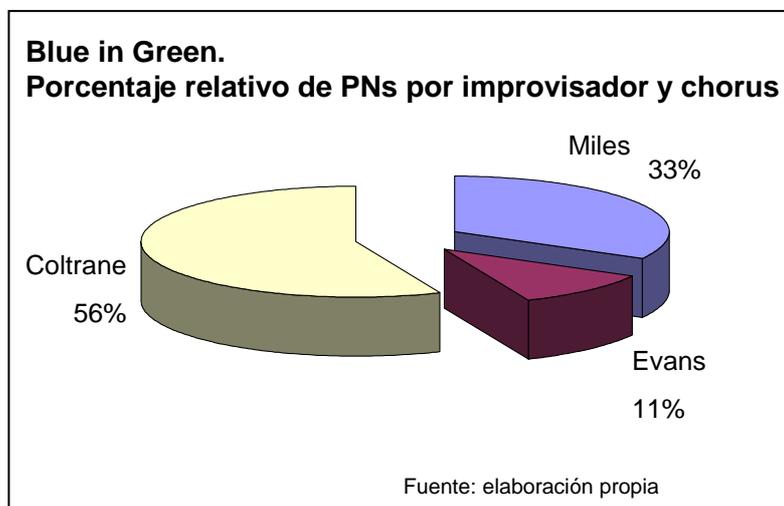


Fig. 41

Para tener una visión de conjunto ofrecemos ahora el resultado en función de las vueltas de improvisación¹⁵.

En la gráfica siguiente podemos ver cómo varía en cada vuelta el número de programas narrativos. En el eje X se sitúan las vueltas de improvisación de cada uno de los improvisadores. En el eje Y el número de programas narrativos. Sobre las barras aparece indicado el número de programas narrativos de la vuelta correspondiente al improvisador nombrado en el eje X. El tiempo del eje X está medido por vueltas de improvisación y éstas a su vez por número de compases como se puede apreciar en las gráficas por compases que siguen a éstas.

¹⁵ Al ir a dos acordes por compás las vueltas de Evans 1 y 2 y las de Coltrane 1 y 2, equivalen a una de Miles. El caso de Evans 3 y 4, en el que además se dobla el tiempo se reflejará con más detalle en la siguiente gráfica.

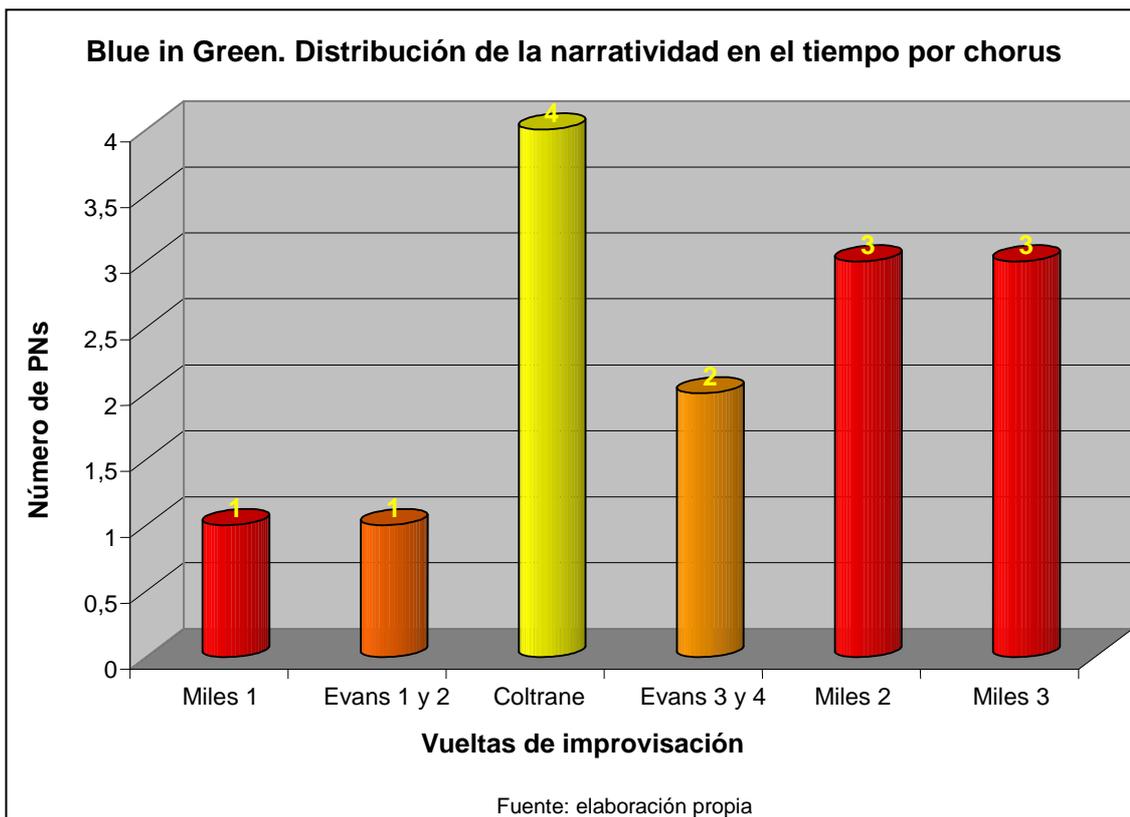


Fig. 42

Dado que la vuelta de Evans, 3+4, equivale a la mitad de las otras, le suponemos una densidad narrativa similar en una vuelta completa, por lo que multiplicamos por dos el número de PN's para simular lo que ocurriría en una vuelta completa. Lo reflejamos en la siguiente gráfica.

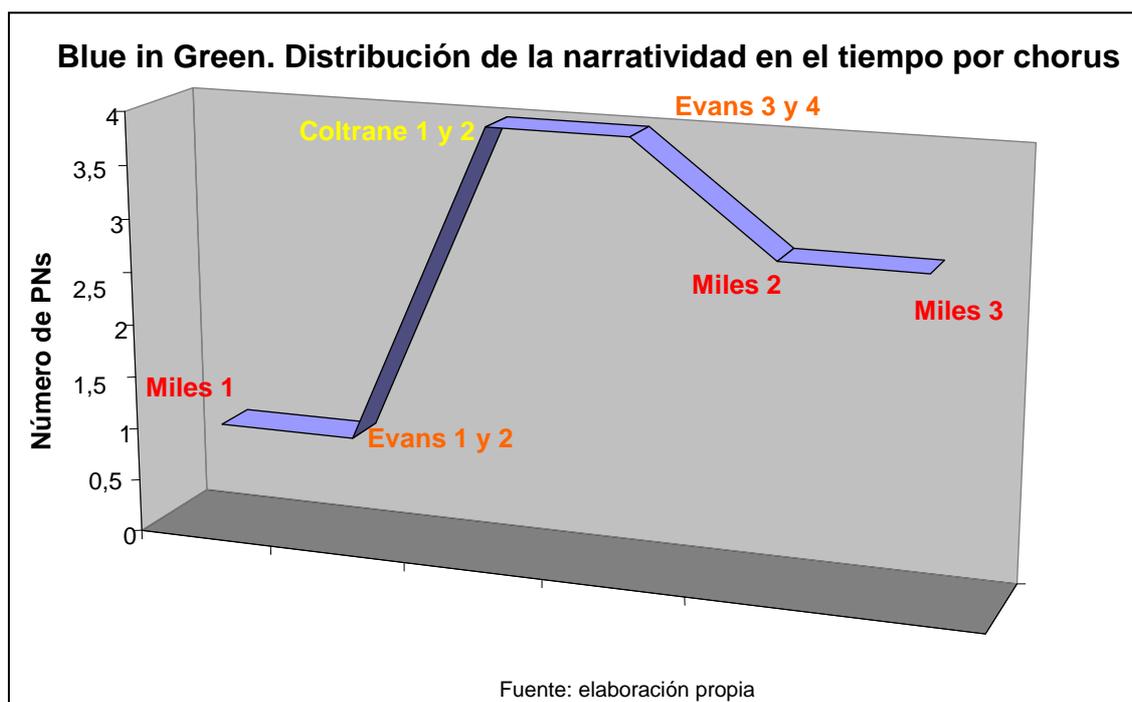


Fig. 43

Así, en el eje X, Miles 1 corresponde a la primera vuelta de improvisación de Miles, Miles 2 a la segunda de Miles y segunda del conjunto total de vueltas, Coltrane 1 y 2 a las dos vueltas, a dos acordes por compás, de Coltrane, y así hasta que llegamos a Miles 3, última vuelta del total.

Dada las diferencias de longitud en la improvisación de cada uno de los improvisadores, a continuación también explanamos los resultados basándonos en lo que ocurre en media vuelta de improvisación, para poder situar las vueltas de Evans 3 y Evans 4, que equivalen a media vuelta de Miles 1. De esta forma, es posible tener una idea más clara de lo que ocurre durante el desarrollo del tema¹⁶.

Observamos ahora la narratividad en función del número de PNs por improvisador y unidades de cinco compases, ya que las vueltas de Evans 3 y 4

¹⁶ Cada vuelta se descompone en grupos de ocho compases de la siguiente forma. La primera cifra indica a que vuelta se hace referencia, tras el guión la segunda cifra hace referencia a su posición en el conjunto de cinco compases del improvisador concreto. Así, Coltrane 2-6, corresponde a la segunda vuelta de Coltrane y al segundo grupo de cinco compases de ésta, es decir al grupo sexto de grupos de ocho compases de la segunda vuelta de Coltrane.

juntas equivalen en longitud a media vuelta de las de Miles, que son tomadas como referencia. Las vueltas de Coltrane 1 y 2 sumadas equivalen a una vuelta de las de Miles de referencia, al igual que las de Evans 1 y 2 sumadas.

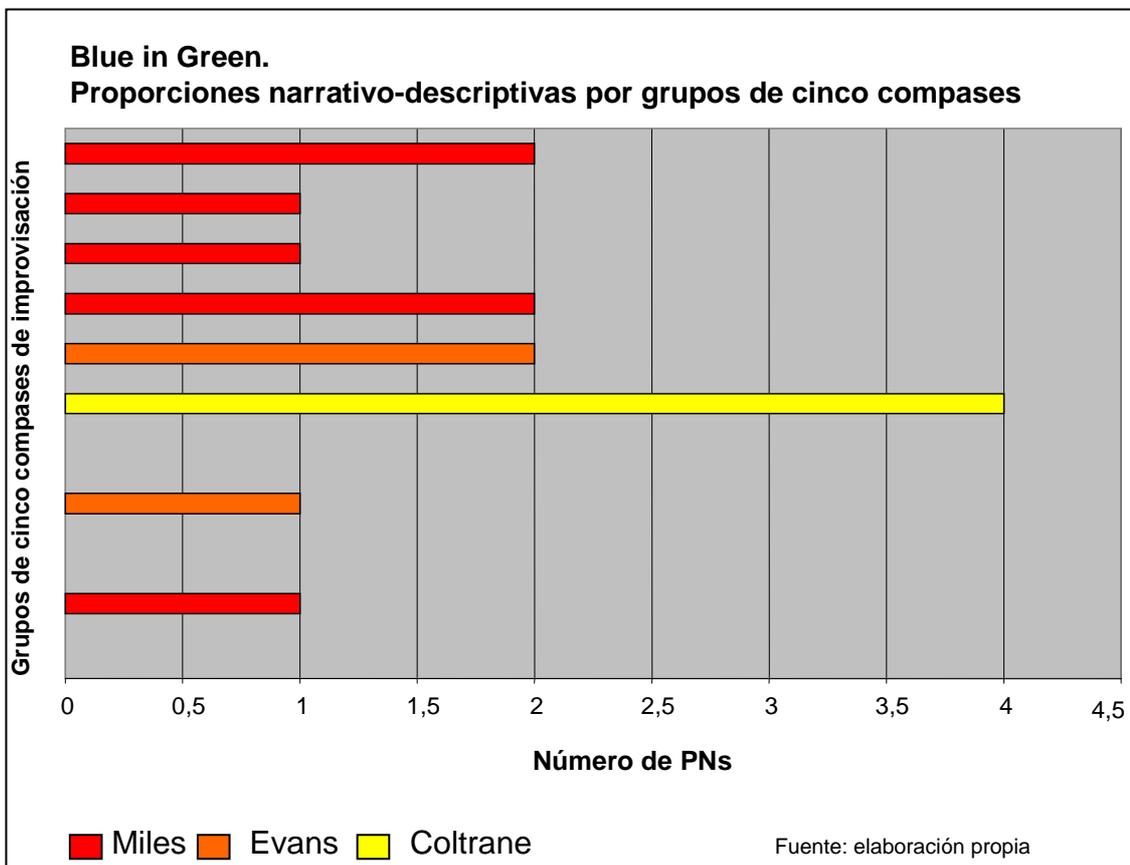


Fig. 44

Predominan las estructuras de Ser y Hacer frente a los otros dos tipos. Las segundas vueltas de Coltrane y Miles y tercera de Miles se presentan como las más narrativas.

Al unir los puntos de la gráfica anterior en la siguiente, podemos observar los picos, correspondientes a la mayor concentración de programas narrativos en cada grupo de cinco compases de improvisación.

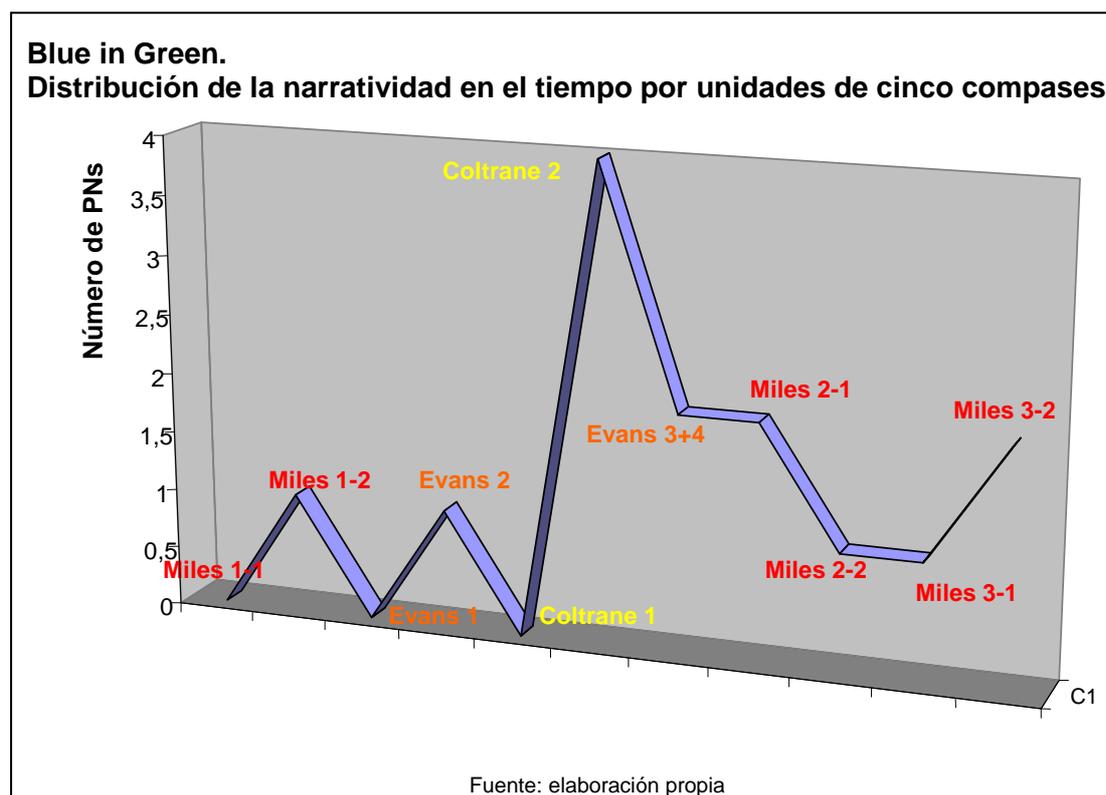


Fig. 45

Aparece una curva de ascenso y otra de descenso en lo referente al número de PNs de los diferentes improvisadores. La mayor narratividad se produce en el centro entre Coltrane y Evans, alrededor del 59,09%, apareciendo también una actividad importante en Miles 2, alrededor del 81,818% que se mantiene hasta la reexposición del tema a final de Miles 3. Destacan por sus valores en PNs los picos situados en el 54,544%, Coltrane 2, y el que acaba en el 100%, en Miles 3-2.

5.5.3. Blue in Green. Comparativa entre el bloque de improvisaciones y la Narrativa Clásica

Aquí, la narrativa se organiza en dos zonas, la primera y más alta, a la mitad del tema alrededor del 59,09%, y la segunda, con otro punto de giro alrededor de Miles 2 alrededor del 81,818%. Este último punto coincide con la narrativa clásica, en el punto de final del desarrollo. Se ha tenido en cuenta la diferencia de longitud entre los diferentes chorus.

Número de programas narrativos por improvisador, chorus y compases.

Improvisador	Número de PNs	Longitud %
Miles 1	1	18,181
Evans 1 y 2	1	36,363
Coltrane	4	54,544
Evans 3 y 4	2	63,636
Miles 2	3	81,818
Miles 3	3	100

Fig. 46

El Ser predomina en el inicio del tema, concentrándose el Hacer hacia el final del tema con una meseta narrativa hacia el final.

5.5.4. Blue in Green. Hacia la construcción de un chorus ideal

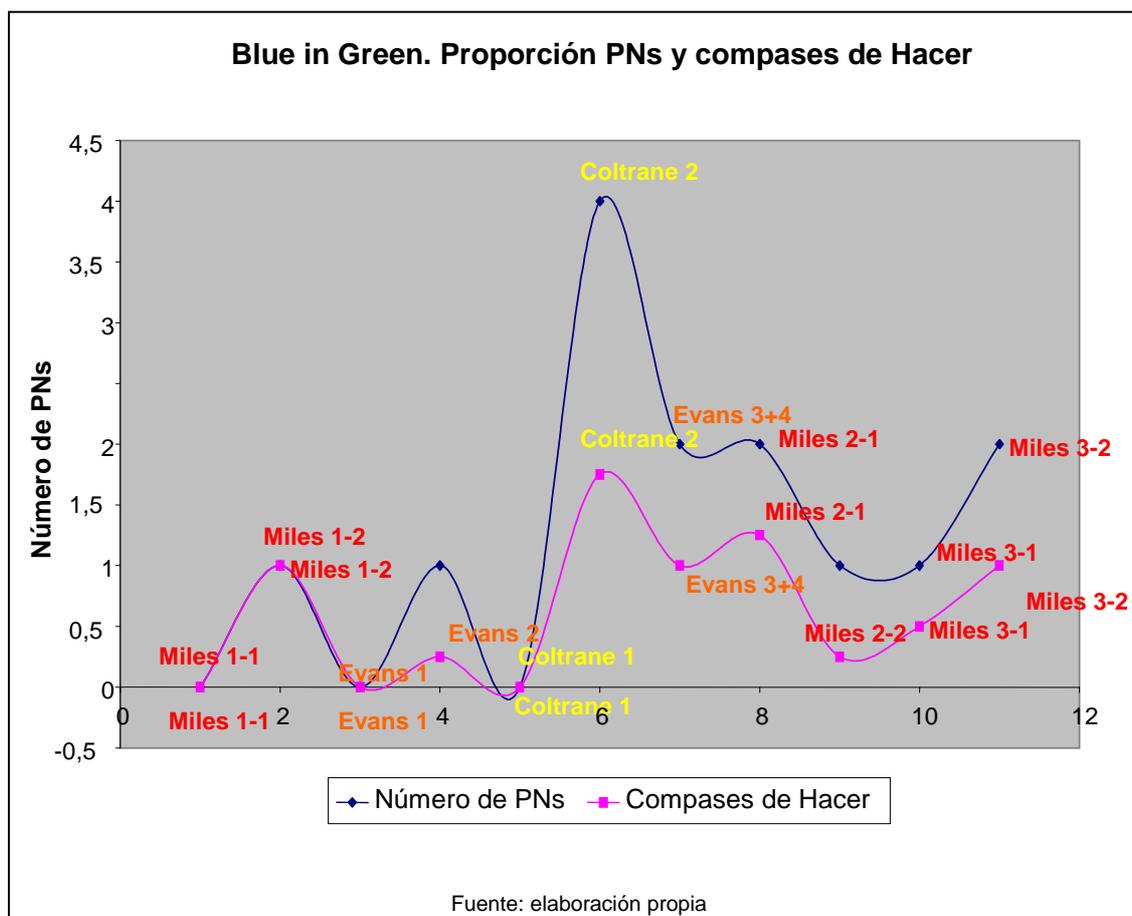


Fig. 47

En el eje Y podemos apreciar tanto el número de compases como el número de PNs de cada improvisador del eje X. De esta forma podemos observar cómo de cercanos o lejanos están ambos números. Las mayores diferencias se aprecian en la segunda vuelta de Coltrane. En el resto de situaciones las dos curvas están más cercanas o incluso coincidentes, como ocurre en el primer recorrido de Miles.

Excepto al principio de las improvisaciones y en las correspondientes a la segunda vuelta de Coltrane, hay una proporción muy similar entre el número de PNs y el de compases de Hacer, 0,5 compases por PN.

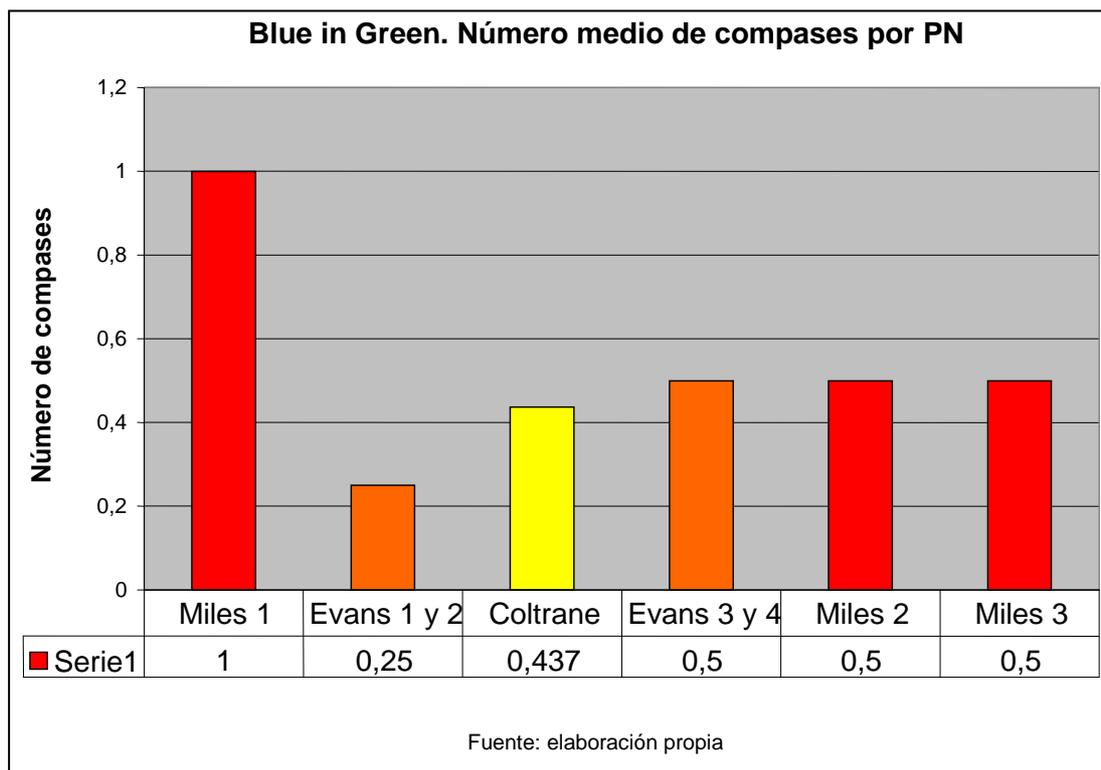


Fig. 48

El promedio de compases por PN es de 0,447, es decir de media cada PN utiliza casi medio compás para su producción.

5.6. All Blues

5.6.1. All Blues. Distribución de la narratividad en el tiempo, por número de compases

La estructura armónica que presenta este tema es la de un blues, con pequeñas variaciones respecto a la estructura habitual. En concreto en los compases nueve y diez.

La secuencia en que aparecen los improvisadores es la siguiente: Miles, Adderley, Coltrane y Evans. Seguidamente detallamos su proporción narrativo-descriptiva.

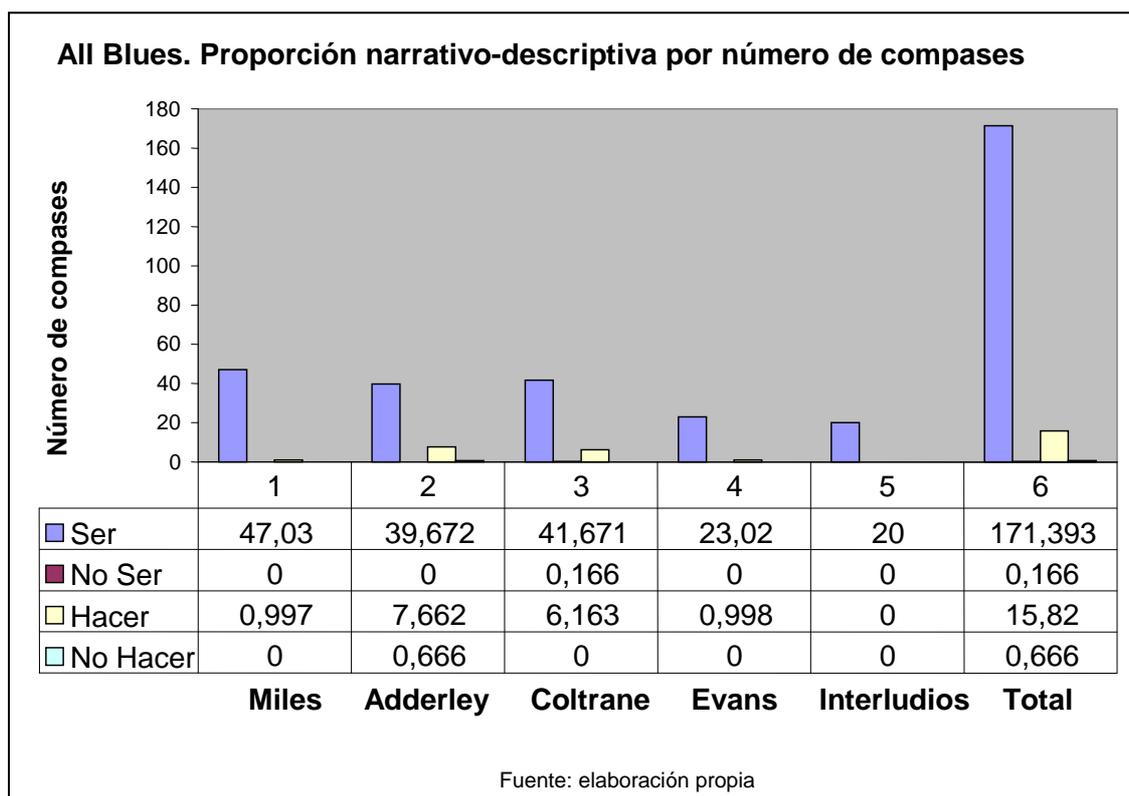


Fig. 49

El improvisador que dedica más compases a Hacer es Adderley, seguido de Coltrane, y los que menos, en la misma proporción, Evans y Miles.

Hay un predominio, por número de compases, de estructuras de Ser, seguido de lejos por las de Hacer, a continuación de las cuáles vienen con una presencia prácticamente nula, las de No Hacer y No Ser. Los improvisadores no utilizan mucha longitud de zonas intermedias para pasar de Ser a Hacer y viceversa.

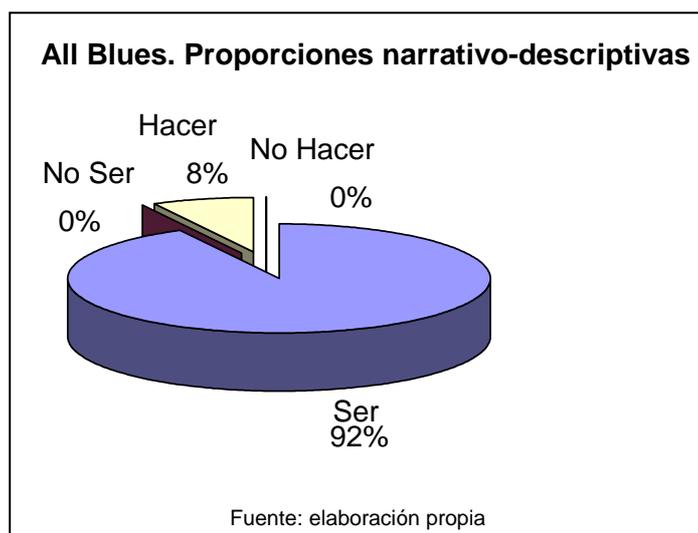


Fig. 50

5.6.2. All Blues. Distribución de la narratividad en el tiempo, por número de PNs

Estudiamos en primer lugar la distribución de la narratividad por número de PNs del total, en cada improvisador y chorus. En la siguiente gráfica se muestran, referidos al total de programas narrativos de las improvisaciones del tema analizado, los porcentajes de programas narrativos que realiza cada improvisador. La primera cifra indica la vuelta de dicho improvisador y la segunda el porcentaje de programas narrativos de esa vuelta respecto al total.

Resumen del número de PNs por chorus:

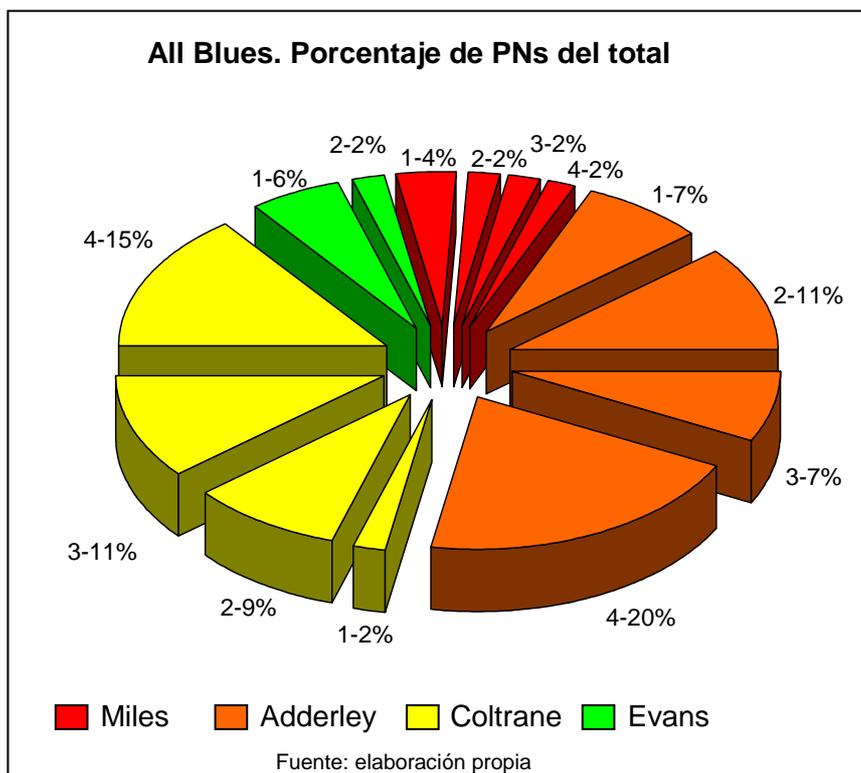


Fig. 51

Casi la mitad de los PNs son llevados a cabo por Adderley, le siguen, Coltrane, Miles y Evans.

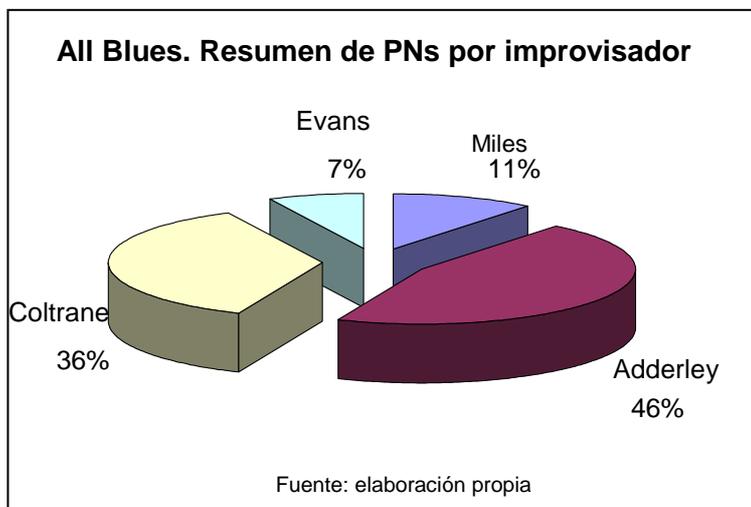


Fig. 52

Adderley es el improvisador que presenta mayor número de PNs en el total del tema All Blues, le siguen Coltrane, Miles y Evans.

Para observar qué improvisador presenta una mayor narratividad en cada vuelta de improvisación, explanamos ahora los resultados relativos de cada improvisador, teniendo en cuenta el número de vueltas que da cada uno de ellos.

Improvisador	Número de PNs	Número medio de PNs por chorus
Miles	6	1,5
Adderley	25	6,25
Coltrane	20	5
Evans	4	1

Fig. 53

Podemos observar como Adderley es el que presenta mayor narratividad, seguido de Coltrane, Miles y Evans.

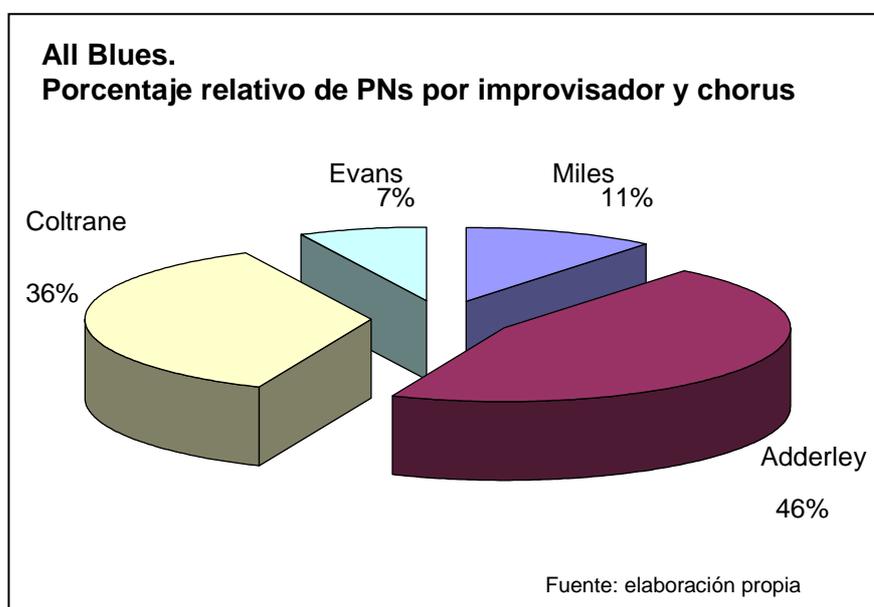


Fig. 54

En la gráfica siguiente podemos ver cómo varía en cada vuelta el número de programas narrativos. En el eje X se sitúan las vueltas de

improvisación de cada uno de los improvisadores. En el eje Y el número de programas narrativos. Sobre las barras aparece indicado el número de programas narrativos de la vuelta correspondiente al improvisador nombrado en el eje X. El tiempo del eje X está medido por vueltas de improvisación y éstas a su vez por número de compases como se puede apreciar en las gráficas por compases que siguen a éstas.

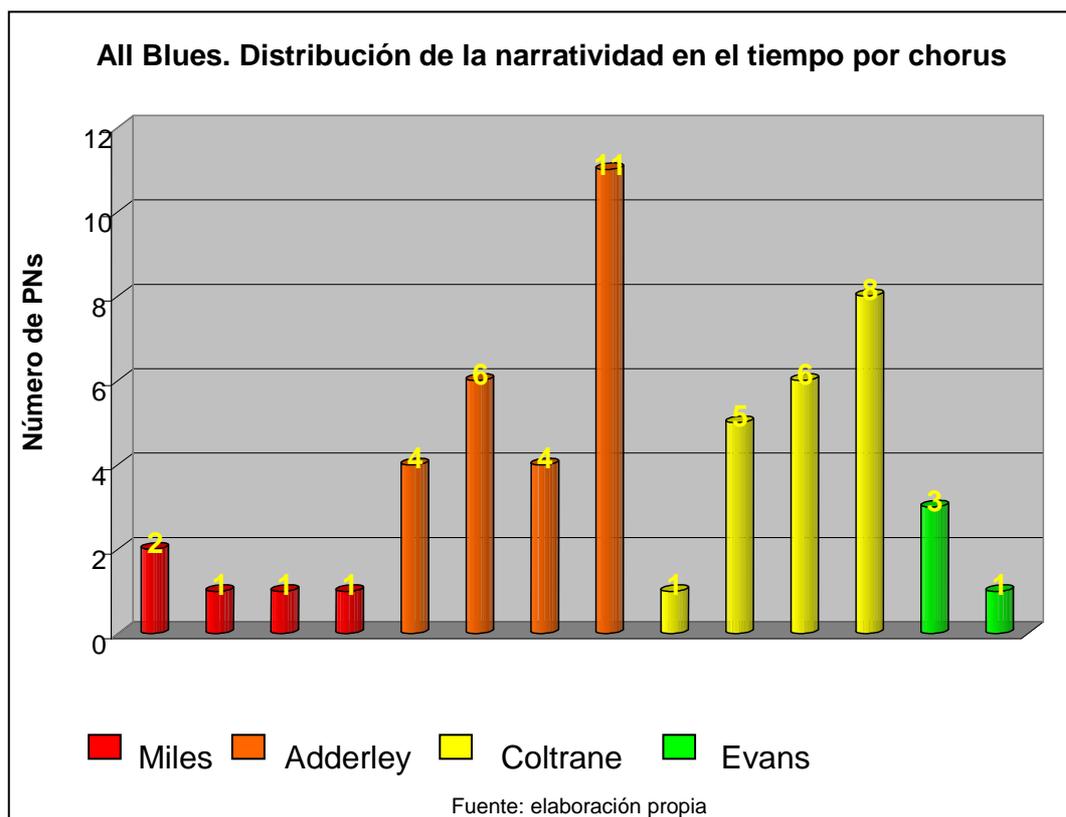


Fig. 55

En cuanto a la narratividad por chorus podemos apreciar en la siguiente gráfica como destacan la segunda y cuarta vuelta de Adderley, alrededor del 42,551% y 55,315%, y la cuarta de Coltrane, 82,974%.

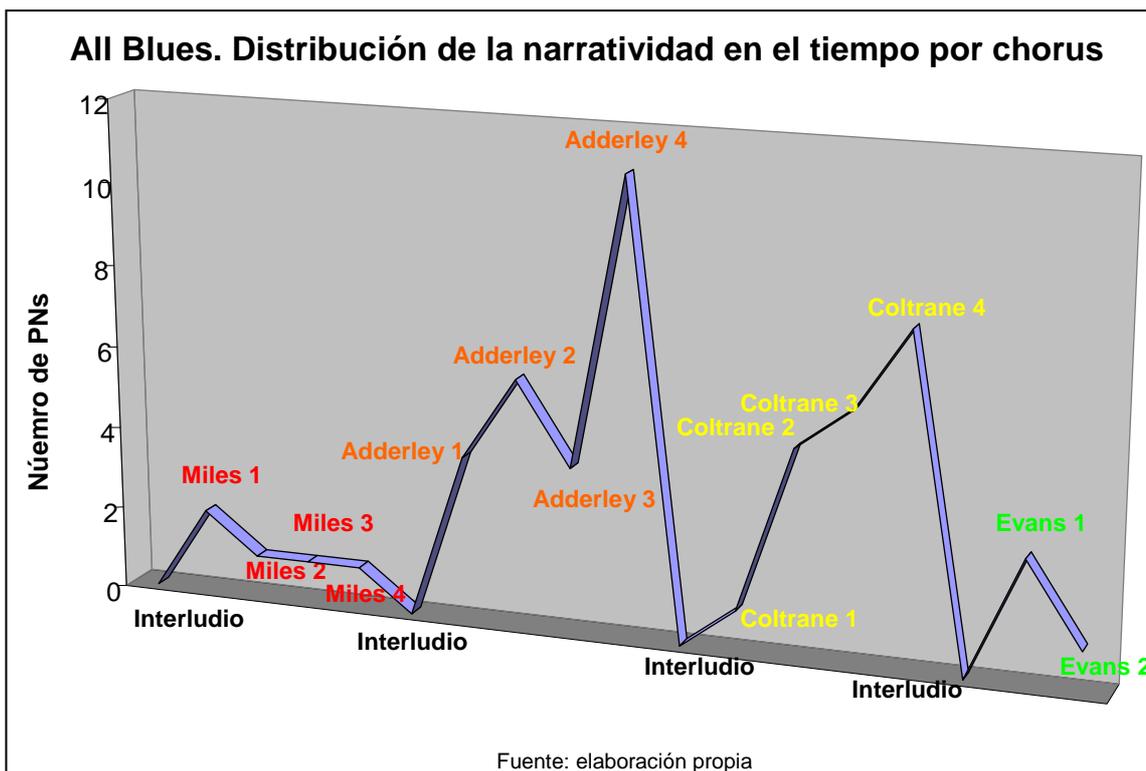


Fig. 56

Observamos ahora la narratividad en función del número de PN por improvisador y unidades de cuatro compases. Los interludios presentan la citada longitud y a partir de ahí tomamos la referencia para extraer los puntos de la siguiente gráfica.

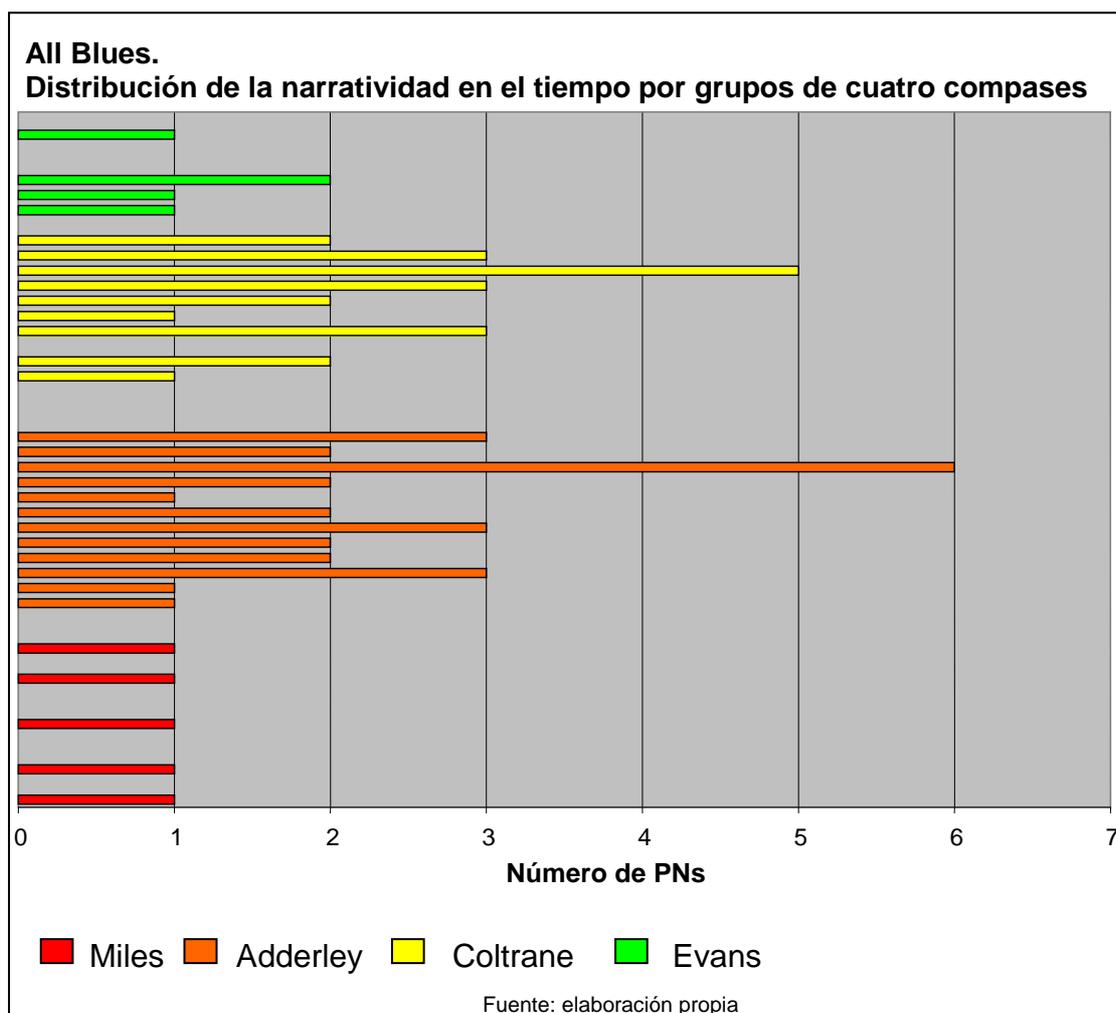


Fig. 57

Si unimos los puntos de la gráfica anterior en la siguiente, podemos observar los picos, correspondientes a la mayor concentración de programas narrativos en cada grupo de cuatro compases de improvisación¹⁷. Se señalan los picos más altos, que indican mayor narratividad, para una mayor claridad en la gráfica.

¹⁷ Cada vuelta se descompone en grupos de cuatro compases de la siguiente forma. La primera cifra indica a que vuelta se hace referencia, tras el guión la segunda cifra hace referencia a su posición en el conjunto de grupos de cuatro compases del improvisador concreto. Así, Coltrane 2-6, corresponde a la segunda vuelta de Coltrane y al segundo grupo de cuatro compases de ésta, es decir al grupo sexto de grupos de cuatro compases de la segunda vuelta de Coltrane.

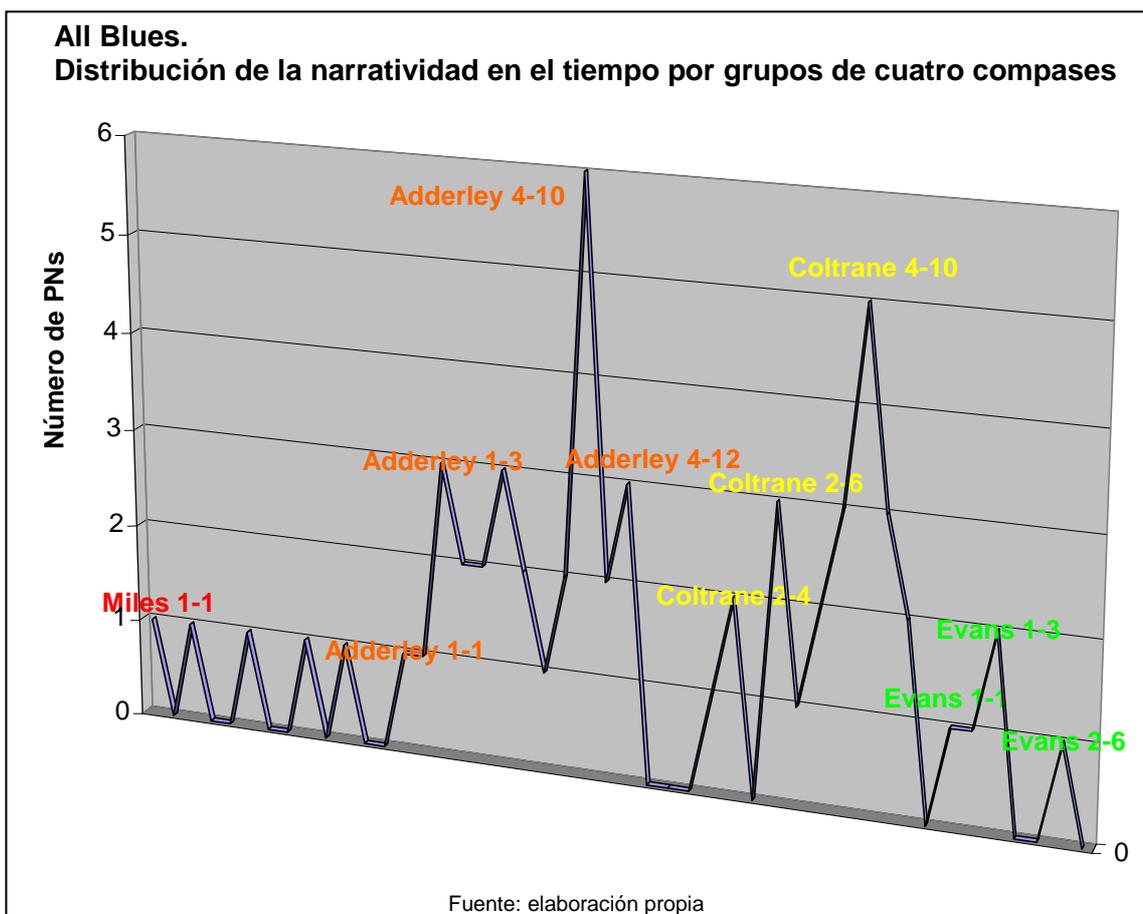


Fig. 58

Se aprecia un punto de inflexión en el primer grupo de cuatro compases de la cuarta vuelta de improvisación de Adderley, Adderley 4-10, que corresponde con el 51,049% del tema. También aparece otro punto destacado al principio de la cuarta vuelta de Coltrane, alrededor del 78,7%. Los puntos siguientes en actividad se sitúan en el 36,16%, el 42,541%, el 55,303% y el 70,192%.

5.6.3. All Blues. Comparativa entre el bloque de improvisaciones y la Narrativa Clásica

La narratividad en All Blues tiene dos puntos de giro claramente diferenciados, el más alto alrededor del 51,049% y otro en el 78,7%.

Número de programas narrativos por improvisador, chorus y compases.

Improvisador	Número de PNs	Longitud %
Miles 1	2	8,51
Miles 2	1	14,892
Miles 3	1	21,274
Miles 4	1	27,656
Adderley 1	4	36,169
Adderley 2	6	42,551
Adderley 3	4	48,933
Adderley 4	11	55,315
Coltrane 1	1	63,828
Coltrane 2	5	70,21
Coltrane 3	6	76,592
Coltrane 4	8	82,974
Evans 1	3	91,488
Evans 2	1	97,87
Último interludio	0	100

Fig. 59

5.6.4. All Blues. Hacia la construcción de un chorus ideal

Al comparar las diferentes vueltas de improvisación, podemos encontrar las diferencias en narratividad entre los diferentes improvisadores y también en relación a la posición en el desarrollo de las improvisaciones.

Se observa mayor actividad narrativa en las vueltas de Coltrane y en las de Adderley, registrándose menor narratividad en las pertenecientes a Miles y Evans, es decir en el primer y cuarto improvisador respectivamente. Los PNs

se concentran en puntos concretos, especialmente en la cuarta vuelta, tanto de Adderley como de Coltrane.

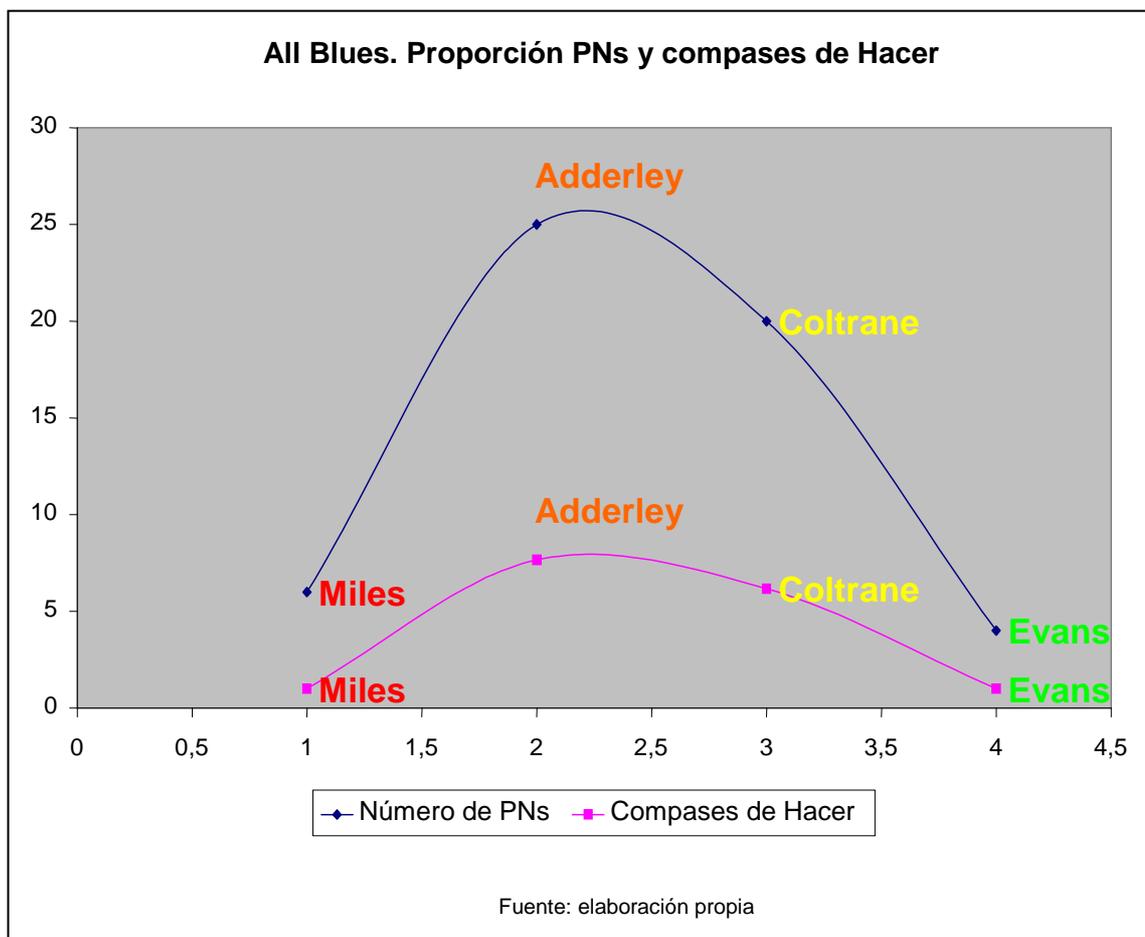


Fig. 60

En el eje Y podemos apreciar tanto el número de compases como el número de PNs de cada improvisador del eje X. De esta forma podemos observar cómo de cercanos o lejanos están ambos números. Las mayores diferencias se aprecian en la vuelta de Adderley y en la de Coltrane. En el resto de situaciones las dos curvas están más cercanas.

En esta última gráfica podemos apreciar como de cercanas están las cifras referentes a número de PNs y compases dedicados a estos. En Adderley y Coltrane es donde los PNs ocupan mayor extensión, ocupando una menor en Miles y Evans.

El número medio de compases por PN se distribuye de la siguiente forma:

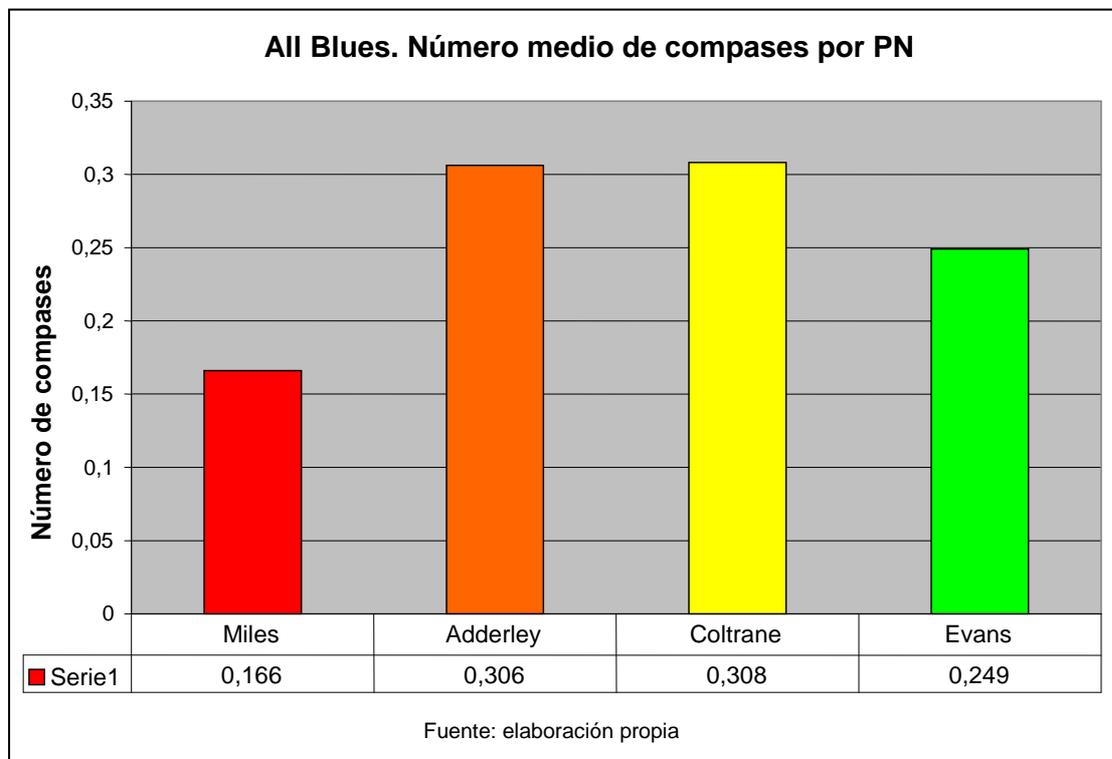


Fig. 61

La proporción de compases por PN es muy similar entre Adderley y Coltrane, separándose de ésta Evans y Miles.

5.7. Flamenco Sketches

Podemos distinguir las siguientes zonas:

1. Cmaj7 (Jónico)
2. Ab7sus4 (Mixolidia)
3. Bbmaj7 (Jónico)
4. D7b9b6 (Frigia) (Frigia mayor)
5. Gm7(Dórico)

La estructura por compases es irregular. Los improvisadores deben seguir el orden de modos propuestos, pero no tienen un número prefijado de compases por modo. El tema tampoco tiene una melodía prefijada, por lo que se procede a su análisis narrativo desde el principio, ya que las improvisaciones comienzan desde ahí. Se trata de una composición claramente modal, junto a So What son los dos ejemplos no discutidos como música modal.

5.7.1. Flamenco Sketches. Distribución de la narratividad en el tiempo, por número de compases

La secuencia en que aparecen los improvisadores es la siguiente: Davis, Coltrane, Adderley, Evans y Davis. A continuación explicamos la distribución narrativo-descriptiva de sus improvisaciones.

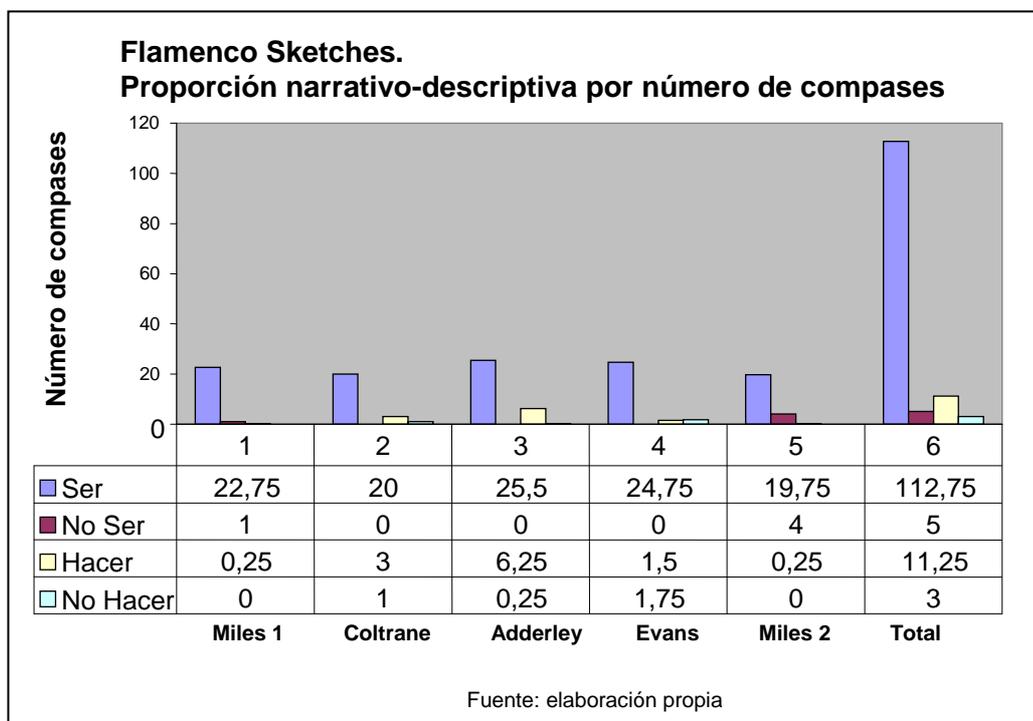


Fig. 62

En el conjunto del tema, Adderley es el improvisador que más compases dedica por chorus a estructuras de Ser y estructuras de Hacer. En estructuras

de Hacer le sigue Coltrane, en cuanto al No Hacer destaca Evans y en el No Ser, Miles Davis.

Observamos un predominio, por número de compases, de estructuras de Ser, seguido de lejos por las de Hacer, a continuación de las cuáles vienen las de No Hacer y No Ser. En general los improvisadores no utilizan mucha longitud de zonas intermedias para pasar de Ser a Hacer y viceversa.



Fig. 63

5.7.2. Flamenco Sketches. Distribución de la narratividad en el tiempo, por número de PNs

Lo estudiamos primero por número de PNs en cada chorus. A continuación podemos apreciar cómo queda repartido el total de PNs.

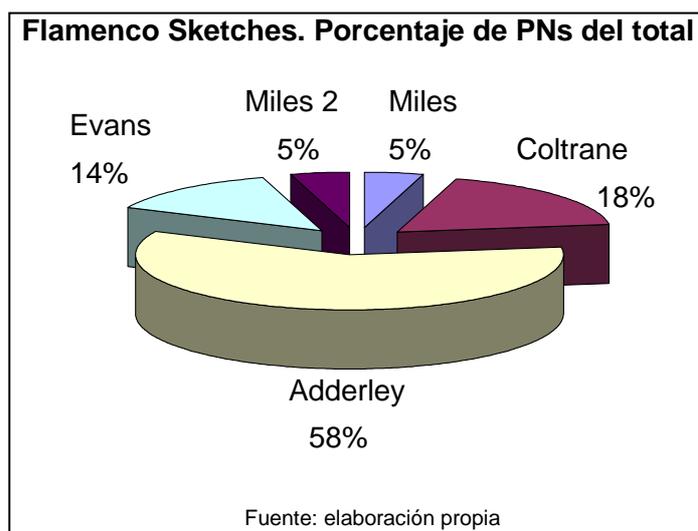


Fig. 64

Más de la mitad del total de PNs son realizados por Adderley, le sigue en proporción John Coltrane, seguido de Bill Evans y Miles Davis.

El número de PNs por chorus más alto aparece en la vuelta de Adderley y la segunda de Coltrane, estando los resultados más bajos en la vuelta de Evans y las vueltas de Miles. El resumen de lo anterior se puede apreciar en el siguiente gráfico.

Veamos ahora cuantos programas narrativos hay por improvisador, para así observar cual de ellos es el que presenta una mayor narratividad en su música. Observamos como Adderley es el que presenta la proporción más alta de PNs de todo el tema, con un 59%, seguido por Coltrane con un 18%, Evans con un 14% y finalmente Miles con un 9%.

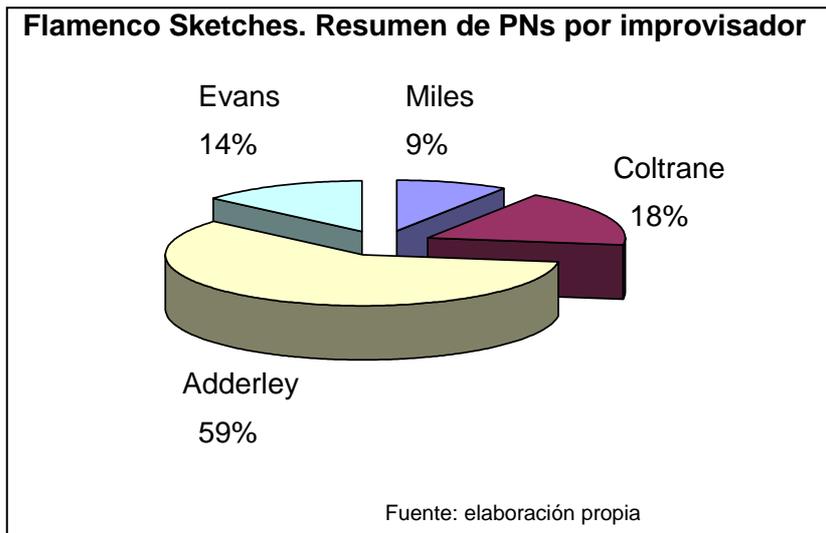


Fig. 65

El promedio de compases por PN es de:

Improvisador	Número de PNs	Número medio de PNs por chorus
Miles	2	1
Coltrane	4	4
Adderley	13	13
Evans	3	3

Fig. 66

Reflejamos a continuación los datos anteriores en tantos por ciento, según el número medio de PN por improvisador y vuelta de improvisación.

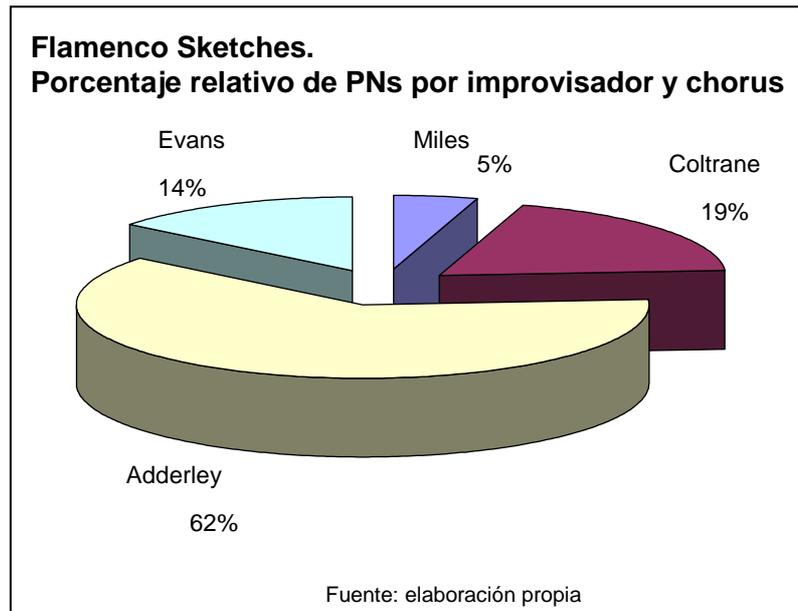


Fig. 67

Vemos como la narratividad, en función del número de programas narrativos por improvisador y chorus, hace una línea en el tiempo, que dibuja una figura casi simétrica con tres puntos destacados.

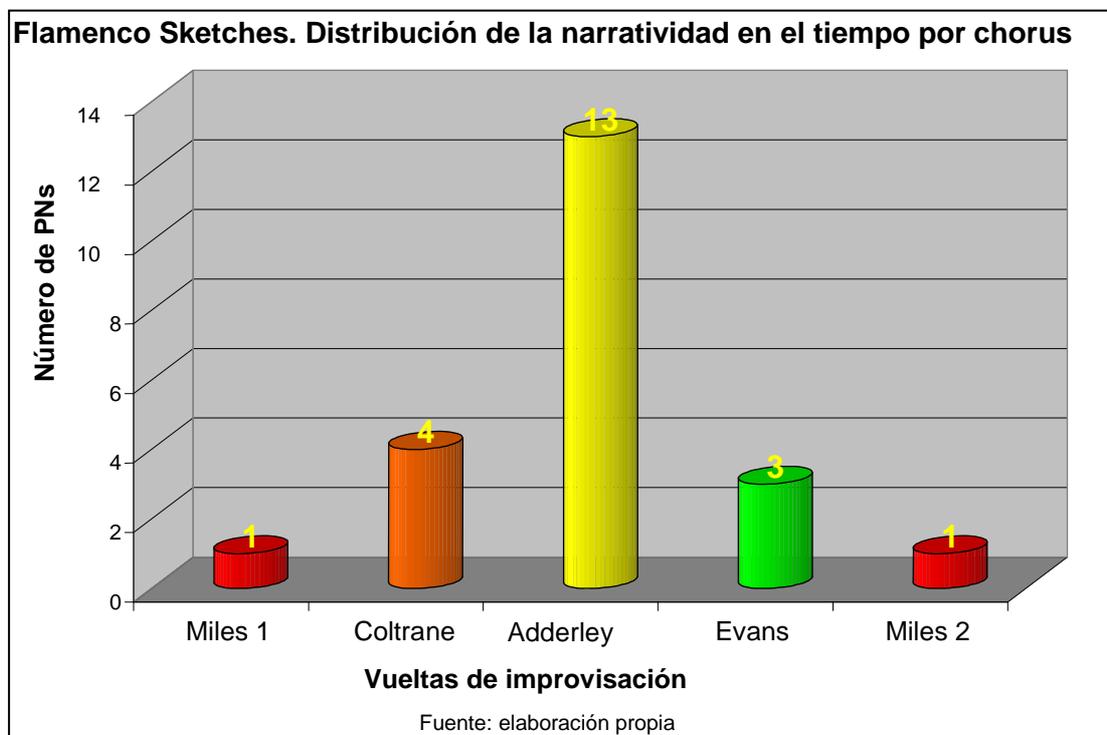


Fig. 68

Al unir los puntos de la gráfica anterior en la siguiente, podemos observar una figura casi simétrica. Podemos ver cómo varía en cada vuelta el número de programas narrativos. En el eje X se sitúan las vueltas de improvisación de cada uno de los improvisadores. En el eje Y el número de programas narrativos. Sobre las barras aparece indicado el número de programas narrativos de la vuelta correspondiente al improvisador nombrado en el eje X. El tiempo del eje X está medido por vueltas de improvisación y éstas a su vez por número de compases como se puede apreciar en las gráficas por compases que siguen a éstas.

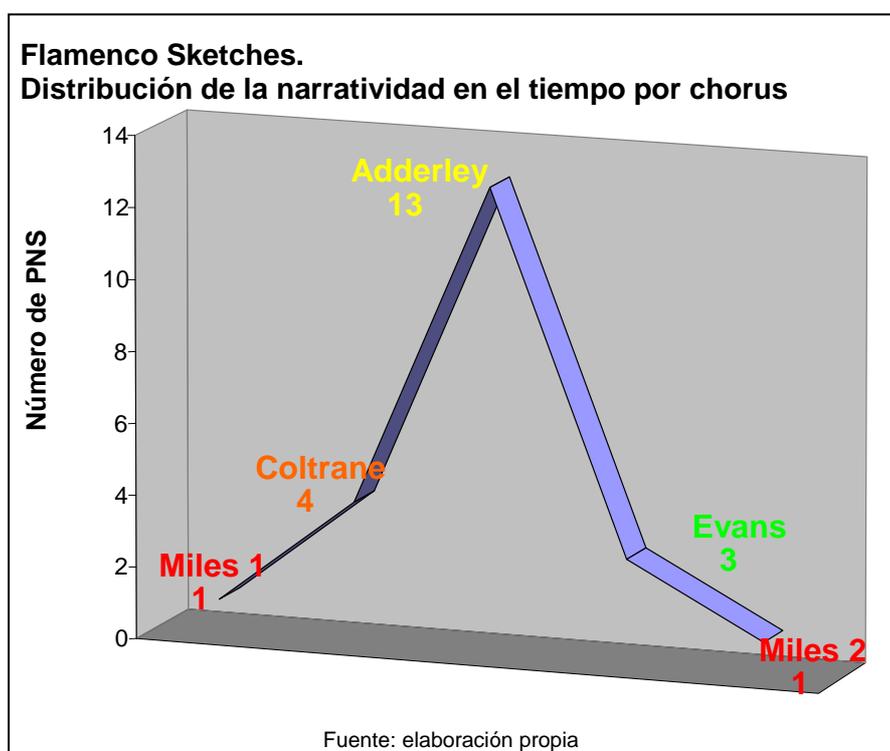


Fig. 69

Así, en el eje X, Miles 1 corresponde a la primera vuelta de improvisación de Miles, Miles 2 a la segunda de Miles y final del conjunto total de vueltas, Coltrane es la que sigue a Miles 1, y así sucesivamente.

Se puede observar una curva de ascenso y luego descenso en el número de programas narrativos de los distintos improvisadores. Se aprecia un punto culminante en el chorus de Adderley, seguido de una bajada hasta el

chorus de Evans y después el segundo de Miles. Una progresión en la narratividad hasta el máximo en Adderley que luego desciende en Evans. Quedando así el orden de menos a más narrativo: Miles, Evans, Coltrane, Adderley.

Esto confiere a la narratividad de este tema una aproximación a una simetría casi perfecta, un claro punto de inflexión en el 45,454% y después una actividad menor alrededor del 77,272%.

Para un mayor detalle de la actividad se adjunta la siguiente gráfica, en la que se toman los puntos por grupos de cuatro compases¹⁸, que es la menor medida observada en las improvisaciones de los modos, siendo múltiplos de ésta en las improvisaciones que no son de cuatro. Aparecen unos picos destacados en Coltrane 5, 33,333%, que se mantiene en Adderley 1, Adderley 3, 45,454%, y Adderley 6, 54,545%.

¹⁸ Cada vuelta se descompone en grupos de cuatro compases de la siguiente forma. La primera cifra indica a que vuelta se hace referencia, tras el guión la segunda cifra hace referencia a su posición en el conjunto de grupos de cuatro compases del improvisador concreto. Así, Miles 2-8, corresponde a la segunda vuelta de Miles y al segundo grupo de cuatro compases de ésta, es decir al grupo octavo de grupos de cuatro compases y segundo de la segunda vuelta de Miles.

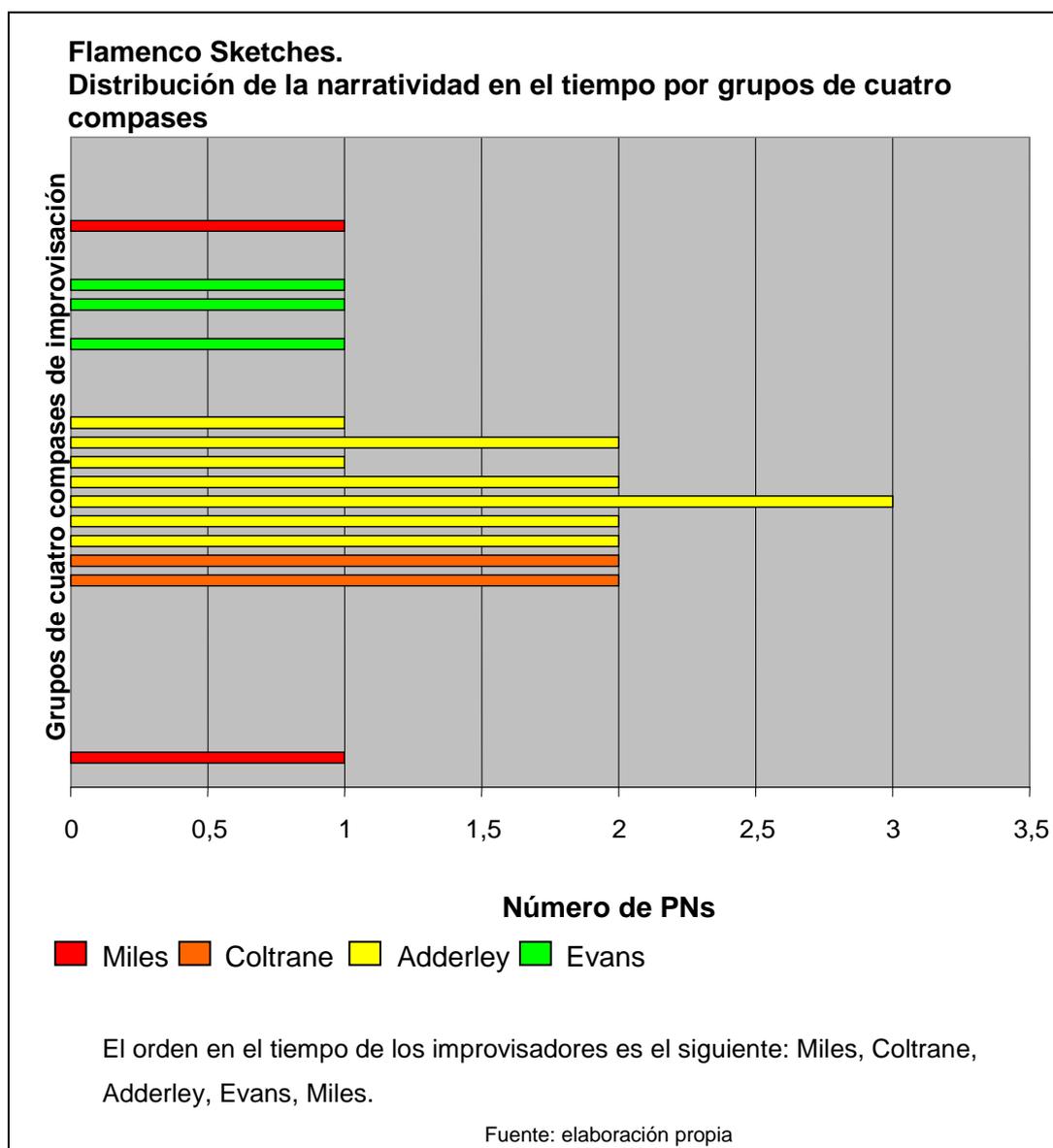


Fig. 70

Si unimos los puntos de la gráfica anterior en la siguiente, podemos observar los picos, correspondientes a la mayor concentración de programas narrativos en cada grupo de cuatro compases de improvisación¹⁹. Se señalan los picos más altos, que indican mayor narratividad, para una mayor claridad en la gráfica.

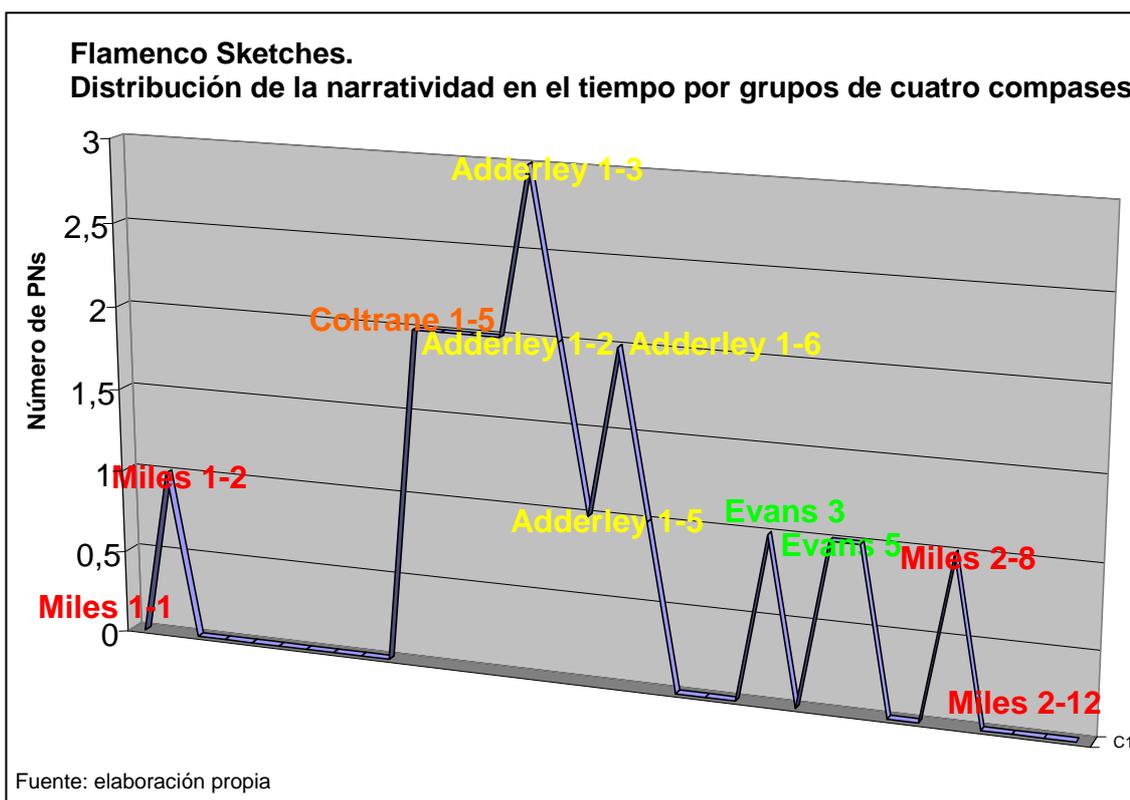


Fig. 71

5.7.3. Flamenco Sketches. Comparativa entre el bloque de improvisaciones y la Narrativa Clásica

Si observamos la gráfica anterior de distribución de la narratividad en el tiempo, se aprecia como la narratividad sigue una curva, que no se acerca a las proporciones de la narrativa clásica tal como la planteaba Aristóteles. En la narrativa clásica, el planteamiento ocupa un 25%, el desarrollo un 50-56% y la conclusión un 25-21%, con dos puntos de giro, uno hacia el final del planteamiento (25%) y otro hacia el final del desarrollo (75%). Se encuentra aquí una narrativa que se organiza de forma prácticamente simétrica.

Número de programas narrativos por improvisador, chorus y compases.

Improvisador	Número de PNs	Longitud %
Miles 1	1	18,181
Coltrane	4	36,363
Adderley	13	60,606
Evans	3	81,818
Miles 2	1	100

Fig. 72

El punto más alto de la curva queda situado alrededor del 45,454 %.

5.7.4. Flamenco Sketches. Hacia la construcción de un chorus ideal

Si comparamos los cinco chorus de improvisación, podemos buscar una serie de características generales a estos, observar las aproximaciones narrativas según la posición en el chorus, es decir el esquema resumen de la pieza a nivel de la historia.

Se observan unas zonas en las que hay un claro predominio del Ser con una representación escasa del Hacer, concretamente, las vueltas improvisadas por Miles Davis.

De otro lado, observamos una mayor concentración de Hacer, en el chorus protagonizado por Adderley.

Los programas narrativos también se concentran en determinados puntos, especialmente al final de la vuelta de Coltrane y durante toda la vuelta de Adderley.

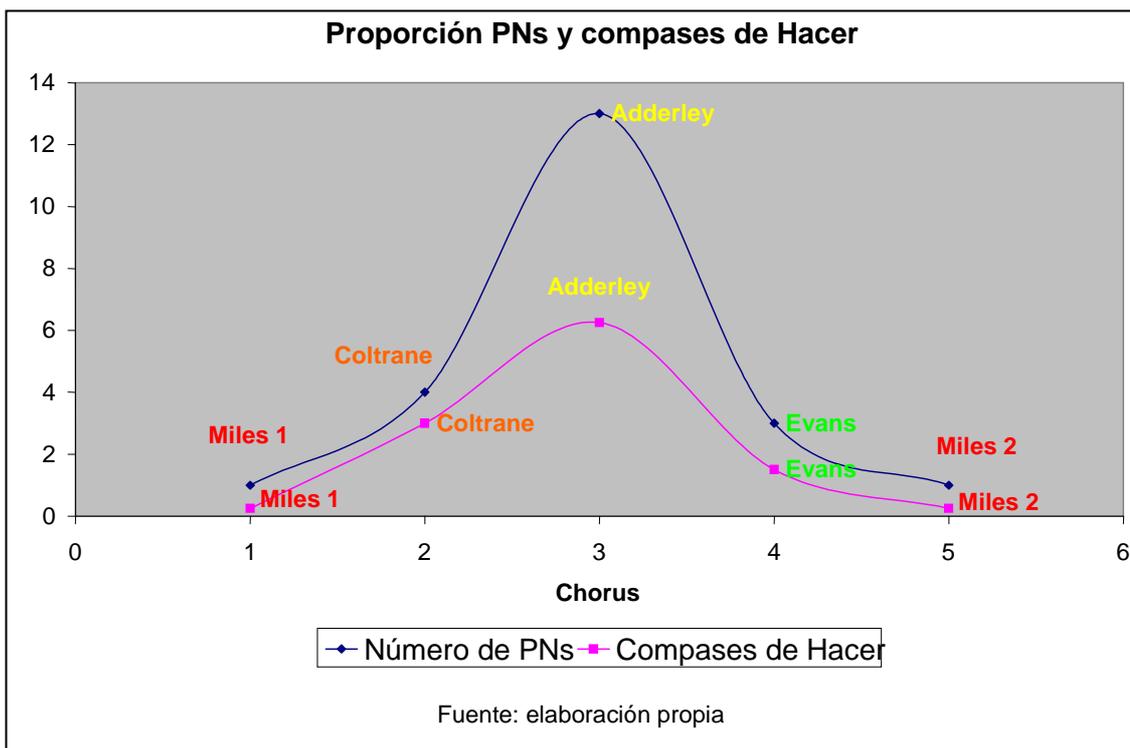


Fig. 73

En la gráfica anterior se refleja en el eje Y tanto el número de compases como el número de programas narrativos por cada improvisador del eje X. Así nos podemos hacer una idea de lo cercanos o lejanos que están ambos números. Se observa como en todos los casos, excepto en Adderley, es muy similar, es decir, de media cada PN ocupa una cifra cercana al medio compás (0,446 compases por PN), y en Coltrane es donde los PNs toman más tiempo para desarrollarse de media (0,75 compases por PN). Además se pueden apreciar dos curvas diferentes, una perteneciente a los compases de Hacer y otra al número de PNs.

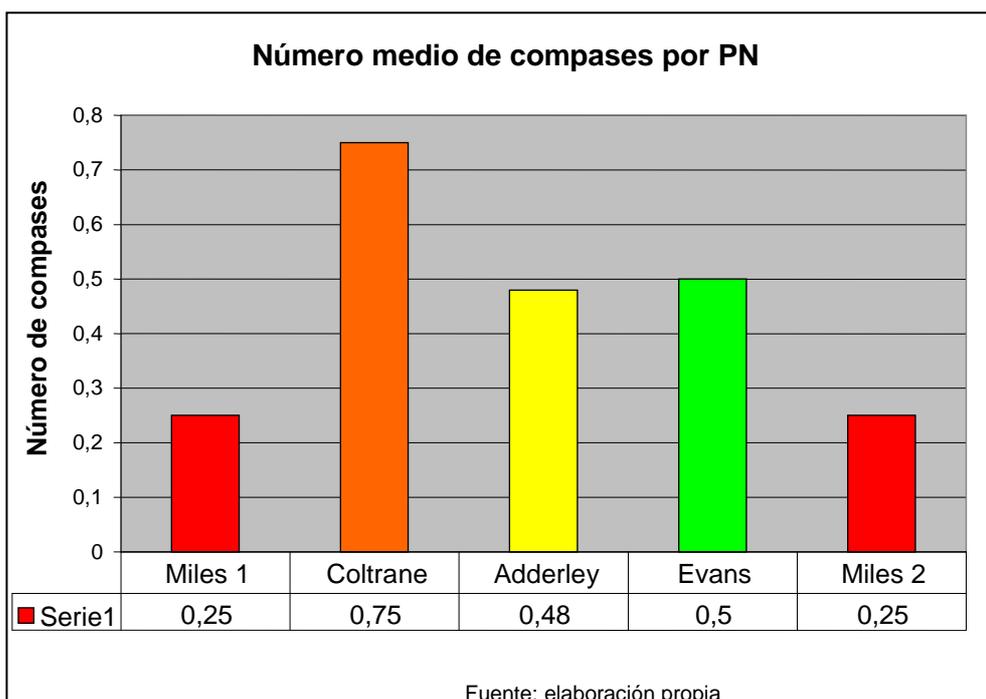


Fig. 74

Si calculamos el promedio de número de compases por PN referido al conjunto de improvisadores obtenemos que es de 0,446 compases por PN.

5.8. Resumen

El estudio de la proporción de compases de 'Ser' y 'Hacer', nos permite ver que porcentaje de tiempo se dedica al 'Ser', la descripción, y al 'Hacer', que ocurran cosas. Sin embargo el número de PNs, nos indican cuánto de narrativa es cada improvisación, cuántas cosas ocurren, aparte de lo que duren en el tiempo esas estructuras, hay que tener en cuenta que en música una vez oído algo, se va añadiendo a nuestra memoria y el cómo percibimos esa música varía, no sería igual que si empezásemos a escuchar justo desde ese punto sin una audición previa.

Tema	Compases de Ser	Compases de Hacer
So What	83%	14%
Freddie Freeloader	80%	19%
Blue in Green	81%	13%
All Blues	92%	8%
Flamenco Sketches	86%	7%

Fig. 75

En lo referente al número de compases dedicados a estructuras de Ser o Hacer, se observa como es muy superior el número relativo a estructuras descriptivas. Se da en el 80% o más de los compases de las improvisaciones del tema estudiado. Los compases de Hacer se mueven entre un 7% y un 14%.

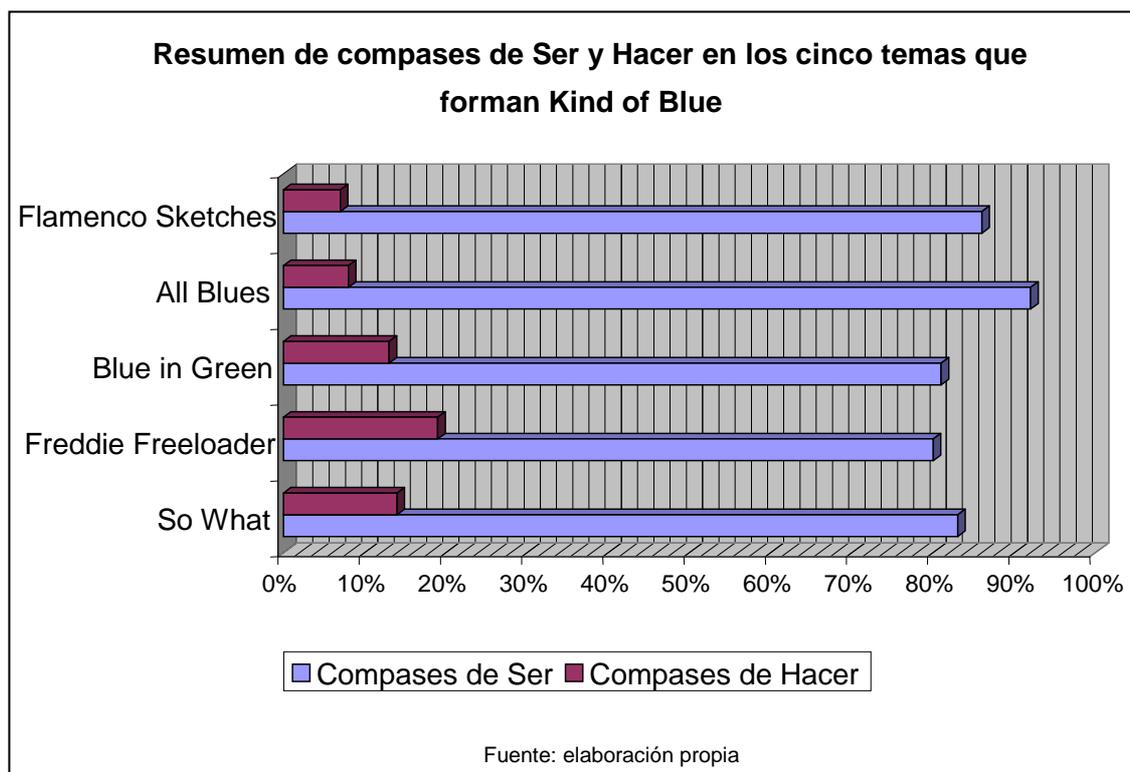


Fig. 76

A continuación detallamos cuántos PNs de media aporta cada improvisador por vuelta de improvisación.

Número medio de PNs por chorus							
Tema	Miles	Coltrane	Adderley	Evans	Kelly	Chambers	Promedio
<i>So What</i>	4	8,5	6,5	1			5
<i>Freddie Freeloader</i>	2,166	7	6,2		7	9,5	6,373
<i>Blue in Green</i>	2'333	4		0,75			2,361
<i>All Blues</i>	1,5	5	6,25	2			3,687
<i>Flamenco Sketches</i>	1	4	13	3			5,25
Promedio	2,199	5,7	7,987	1,687	7	9,5	

Fig. 77

Podemos observar como Chambers se sitúa como el improvisador con mayor número de PNs por chorus, aunque conviene recordar que, al igual que Kelly, sólo improvisa en uno de los temas. Después se sitúa Adderley y por último Miles. El tema en el que aparecen más PNs por chorus es Freddie Freeloader, y en el que menos, Blue in Green.

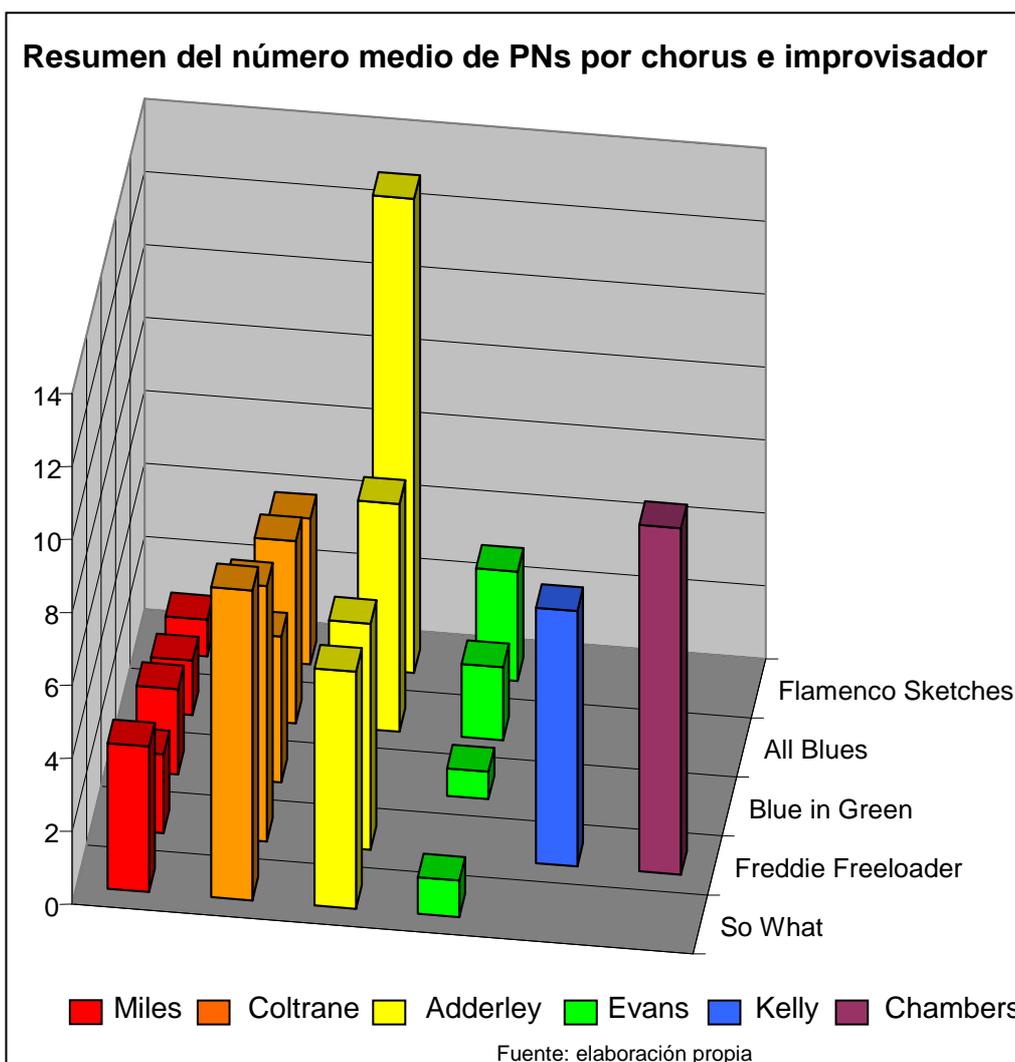


Fig. 78

A continuación explicamos los momentos en que se producen los giros²⁰ más importantes en la narratividad en cada uno de los temas.

²⁰ Entendemos por punto de giro, un momento en el que la dirección que hasta ese instante estaba llevando la improvisación cambia hacia otra dirección: no se puede seguir el mismo camino, se modifica, y por tanto la intensidad dramática en ese momento es fuerte, puesto que obliga a realizar un cambio.

Tema	Puntos de giro			
<i>So What</i>			50%	76,44%
<i>Freddie Freeloader</i>	16,66%		57,56%	93,92%
<i>Blue in Green</i>			59,09%	81,818%
<i>All Blues</i>		42,551%	55,315%	82,974%
<i>Flamenco Sketches</i>			45,454%	77,272%
Promedio			53,483%	82,484%

Fig. 79

Si buscamos el promedio en el tiempo, en el número de compases recorrido se producen los puntos de giro en los temas, encontramos que están cerca del 53,483% y del 82,484%.

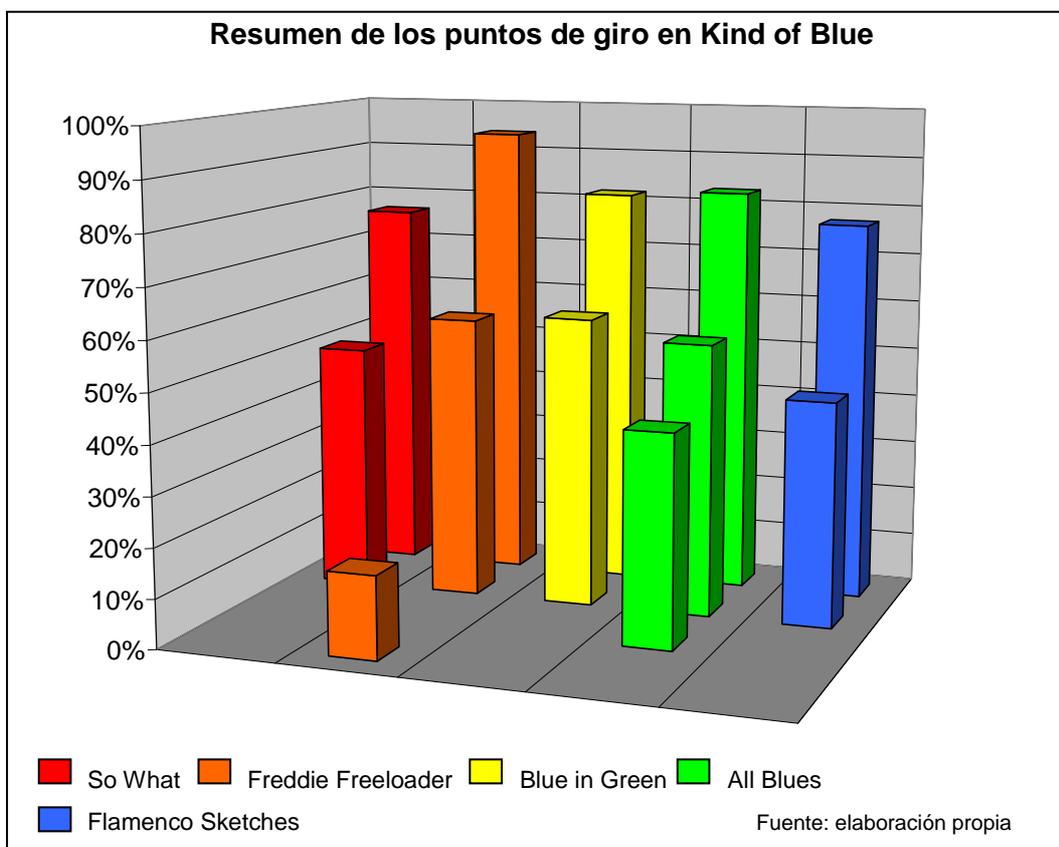


Fig. 80

También se producen una serie de picos o momentos de mayor narratividad que la circundante, en cada uno de los conjuntos de improvisaciones, se recopilan a continuación los momentos en los que se producen.

Tema	Picos de narratividad en %								
<i>So What</i>		42,85		57,14			78,57		
<i>Freddie Freeloader</i>	9,09	16,66	56,045	59,07	68,165	72,71	75,74	90,89	93,92
<i>Blue in Green</i>			54,54						100
<i>All Blues</i>	36,16	42,54	51,04	55,30	70,19		78,7		
<i>Flamenco Sketches</i>	33,33	45,45	54,54						

Fig. 81

Si unimos los puntos de giro y los picos para obtener una representación gráfica que resuma la narratividad de los cinco temas, obtenemos la siguiente imagen.

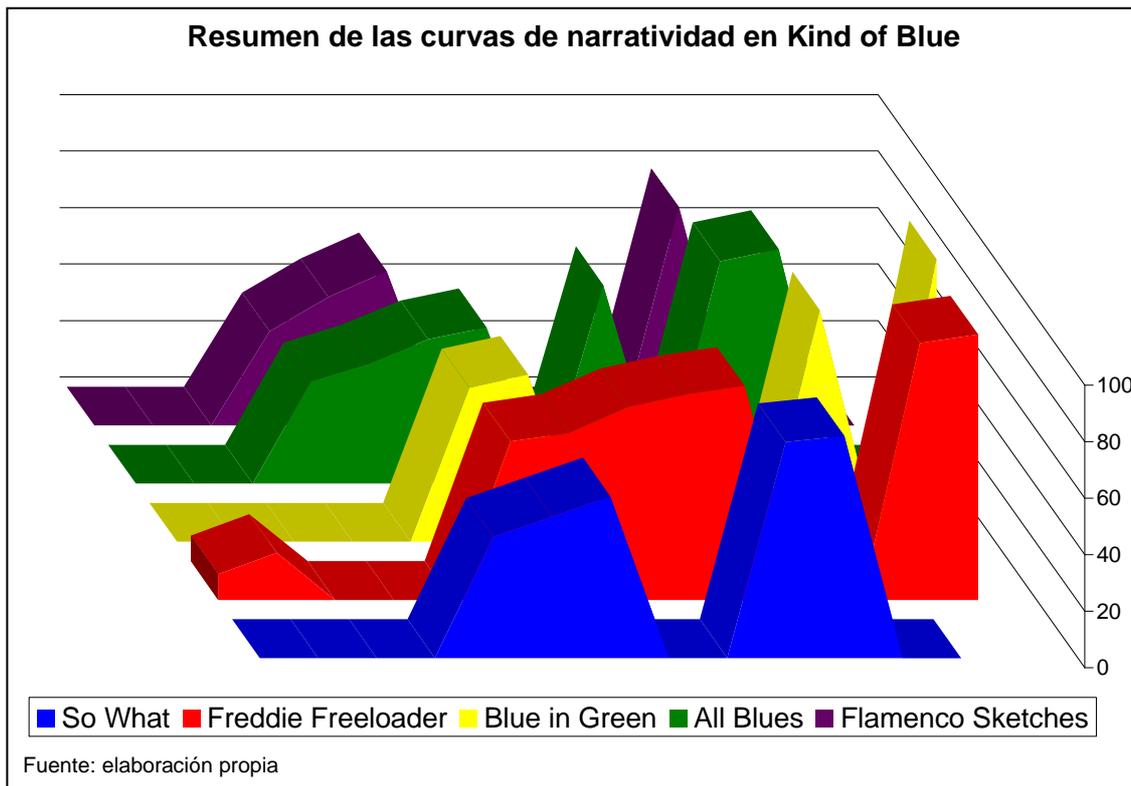


Fig. 82

A continuación detallamos cuanta extensión dedica cada improvisador a los PNs.

Número medio de compases por PN							
Tema	Miles	Coltrane	Adderley	Evans	Kelly	Chambers	Promedio
<i>So What</i>	0,658	0,832	0,778	0,25			0,629
<i>Freddie Freeloader</i>	0,442	0,4	0,467		0,366	0,289	0,392
<i>Blue in Green</i>	0,666	0,437		0,375			0,492
<i>All Blues</i>	0,166	0,308	0,306	0,249			0,257
<i>Flamenco Sketches</i>	0,25	0,75	0,48	0,5			0,495
Promedio	0,4364	0,545	0,507	0,343	0,366	0,289	

Fig. 83

Chambers es el improvisador que menos compases por PN dedica, 0,289, y Coltrane es el que más espacio utiliza, seguido de Adderley, Miles, Kelly y Evans. So What es el tema en el que se dedican más compases por programa narrativo, 0,629, y All Blues en el que menos, 0,257.

A continuación se reflejan los resultados de forma visual para una mayor claridad de lo expuesto.

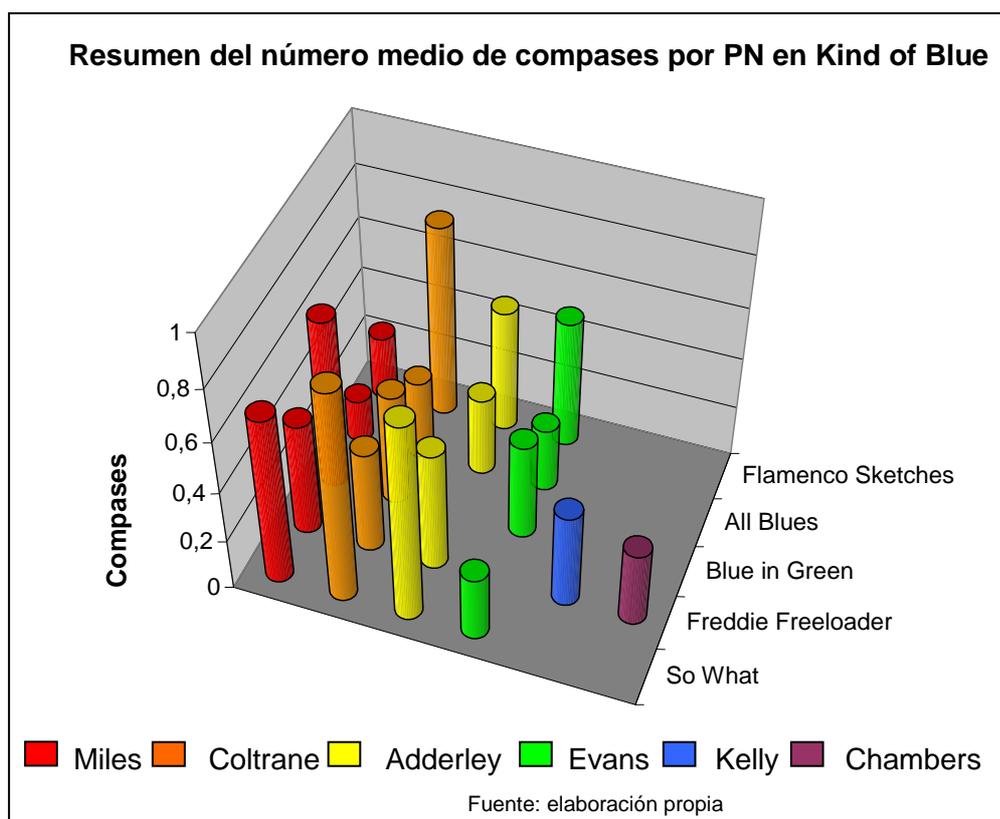


Fig. 84

Se inserta la siguiente tabla a modo de resumen para comparar el número de programas narrativos que ocurren según la situación de las vueltas de improvisación en el total del tema.

<i>Vuelta de improvisación</i>	Número de PNs				
	So What	Freddie Freeloader	Blue in Green	All Blues	Flamenco Sketches
1.	3	6	1	2	1
2.	5	7	1	1	2
3.	7	7	4	1	13
4.	10	8	2	1	3
5.	5	2	3	4	1
6.	8	2	3	6	
7.	1	1		4	
8.		2		11	
9.		2		1	
10.		4		5	
11.		6		6	
12.		4		8	
13.		11		3	
14.		6		1	
15.		8			
16.		8			
17.		8			
18.		4			
19.		4			
20.		7			
21.		10			
22.		9			

Fig. 85

Tras el análisis llevado a cabo, queda clara la mayoría de estructuras descriptivas frente a las narrativas. Además es posible concluir que la situación en el transcurso del total de improvisaciones es importante. Se observa como hay una tendencia a cambios en la narratividad alrededor de la mitad de cada tema y su último cuarto. Lo cual indica que los improvisadores son conscientes de su situación en el diálogo musical establecido y que la narratividad de sus intervenciones está influida por su posición en la secuencia de improvisaciones a lo largo del tiempo.

6. NIVEL DISCURSIVO EN RELACIÓN CON EL NIVEL NARRATIVO

A continuación, pasamos a realizar un estudio semiótico de la música desde el punto de vista discursivo. Analizamos de un lado la relación que existe entre las ideas melódicas y la narratividad y de otro la relación entre las ideas armónico-modales y la narratividad. Es decir, en lo referente a la melodía qué recursos emplea cada improvisador. Así, en una primera fase, observamos si cada improvisador utiliza arpeggios, escalas, desarrollos de motivos, motivos o notas aisladas para acercarse a las diferentes estructuras de Ser, No Ser, Hacer y No Hacer. Después, explanamos la relación entre las diferentes ideas armónico-modales, qué grados de la escala usa cada improvisador o si usa intercambio modal, anticipación o aproximación cromática para acercarse a las diferentes estructuras de Ser, No Ser, Hacer y No Hacer.

Es posible establecer una relación entre el uso de determinadas estrategias armónico-modales (nivel discursivo) y el nivel narrativo.²¹ Estudiamos cómo se aproxima cada solista al 'Hacer', pudiendo darse el caso de que dentro de un mismo PN el solista utilice varias estrategias de 'Hacer' diferentes.

6. 1. Relación entre ideas melódicas y la historia

Seguidamente analizamos las diferentes aproximaciones llevadas a cabo por cada uno de los músicos en los temas en los que interviene como improvisador. En los siguientes cuadros aparecen tres abreviaturas. Una referida al desarrollo de motivos, en adelante D.M., otra que corresponde a los motivos aislados, en adelante, M.A. y otra que corresponde a las notas aisladas que aparecen, en adelante, N.A.

²¹ Abreviaturas: D.M.: desarrollo motivico, M.A.: motivo aislado, N.A.: nota aislada.

6.1.1. Miles Davis

En Miles Davis podemos observar diferentes aproximaciones en el uso de recursos melódicos según el tema sobre el que ha improvisado. Este músico realiza improvisaciones sobre los cinco temas que forman *Kind of Blue*.

En los siguientes gráficos podemos observar cuáles son las diferentes estrategias melódicas utilizadas por Miles Davis en cada uno de los temas. Queda así reflejado, dentro de cada estructura de Ser, No Ser, Hacer o No Hacer, cuál es el recurso melódico más usado en cada una de ellas. En el eje Y se sitúa el número de compases del tema analizado y en el X, los recursos utilizados con la proporción correspondiente del uso de los diferentes recursos por parte del improvisador.

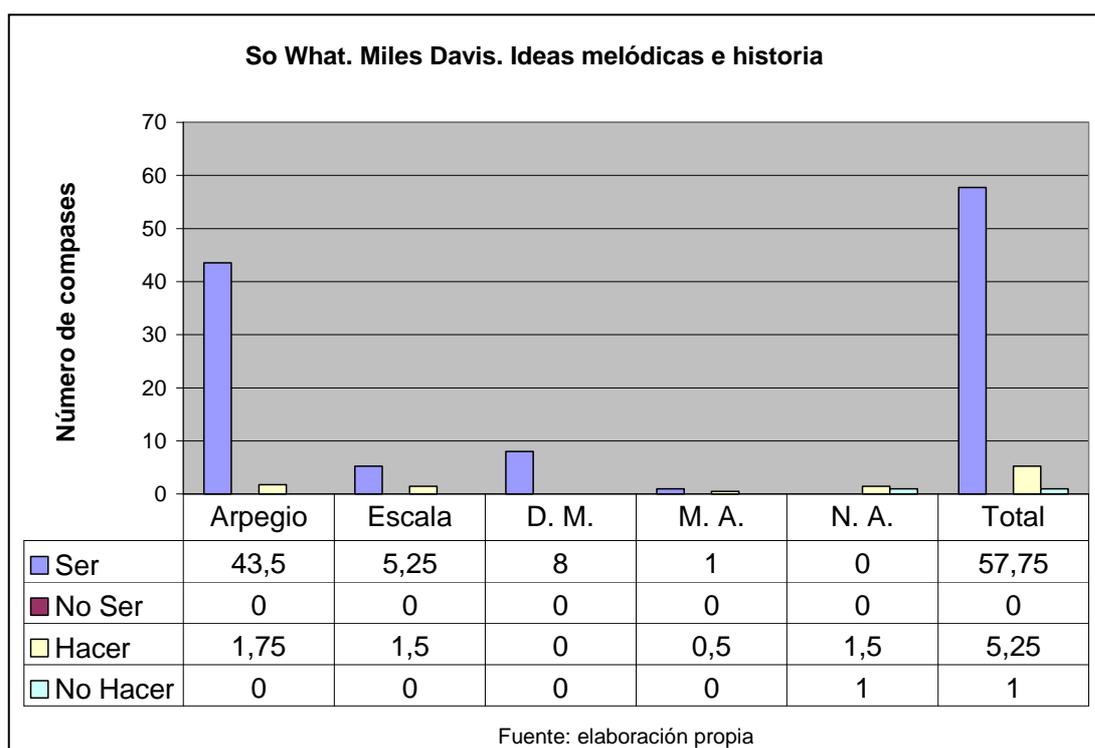


Fig. 86

Las estructuras de Ser con un total de 57,75 compases, son las que predominan, seguidas de lejos por las de Hacer, 5,25, y las zonas de transición son mínimas, con 0 y 1 compás respectivamente. Se aprecia como la idea melódica favorita de Miles para aproximarse tanto al Ser como al Hacer, es el uso de arpeggios, 43,5 y 1,75 compases respectivamente. El desarrollo motivico

aparece como la segunda idea más extendida en cuanto a estructuras de Ser y las escalas y notas aisladas ocupan el segundo puesto de estructuras de Hacer.

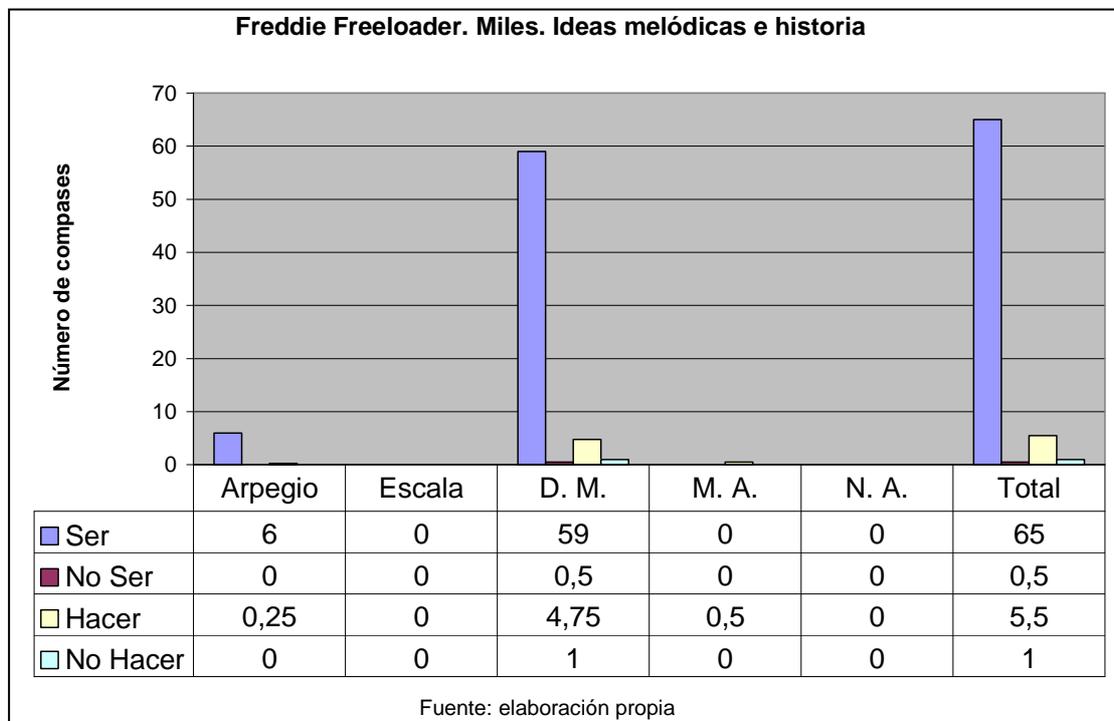


Fig. 87

De nuevo podemos observar como el Ser es la estructura que más aparece, 65 compases del total, seguida a bastante distancia por las otras tres, 5,5 compases para el Hacer y tan sólo uno para el No Hacer y 0,5 para el No Ser. En este caso, Miles da preferencia al desarrollo motivico como el recurso más usado tanto para el Ser, 59 compases, como para el Hacer 4,75 compases, además de ser el único recurso que utiliza para el No Hacer.

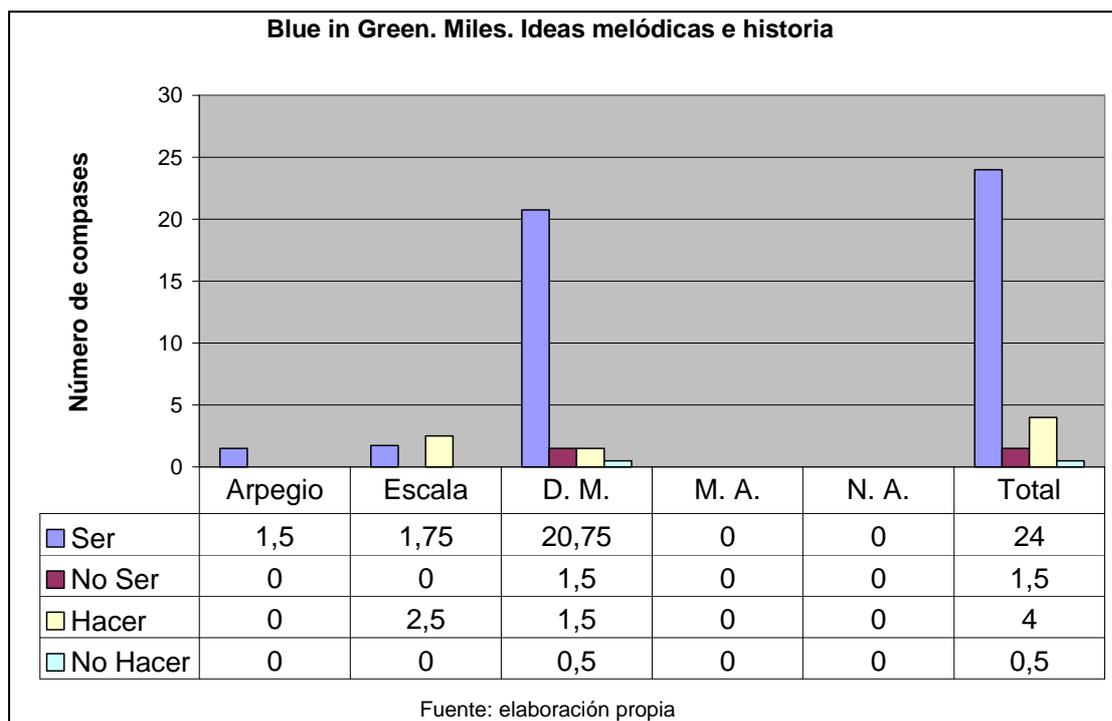


Fig. 88

En este tema, aunque hay una apreciable distancia entre el número de compases de Ser, 24 y el resto de estructuras, 4, 1,5 y 0,5, esta distancia no es tan grande como en los casos anteriores. En Blue in Green, de nuevo, la idea melódica favorita de Miles para aproximarse al Ser, es el uso del desarrollo motivico, 20,75 compases. Para el Hacer prefiere utilizar escalas, 2,5 compases, frente a 1,5 compases de desarrollo motivico.

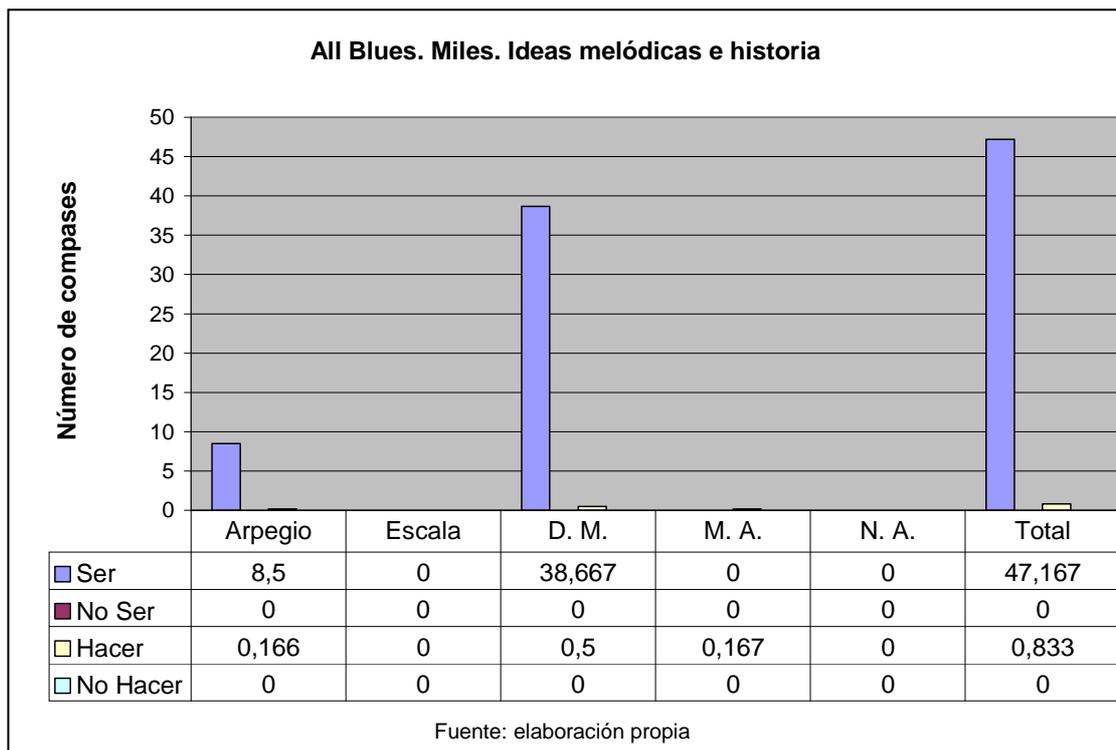


Fig. 89

En All Blues el papel de Davis es prácticamente descriptivo, pues como podemos apreciar en la gráfica, casi todos sus compases son dedicados al Ser, sólo no se dedican a esta tarea 0,833 compases. Al igual que en el otro blues, Freddie Freeloader, Miles Davis prefiere utilizar el desarrollo motivico en All Blues, tanto para el Ser como para el Hacer.

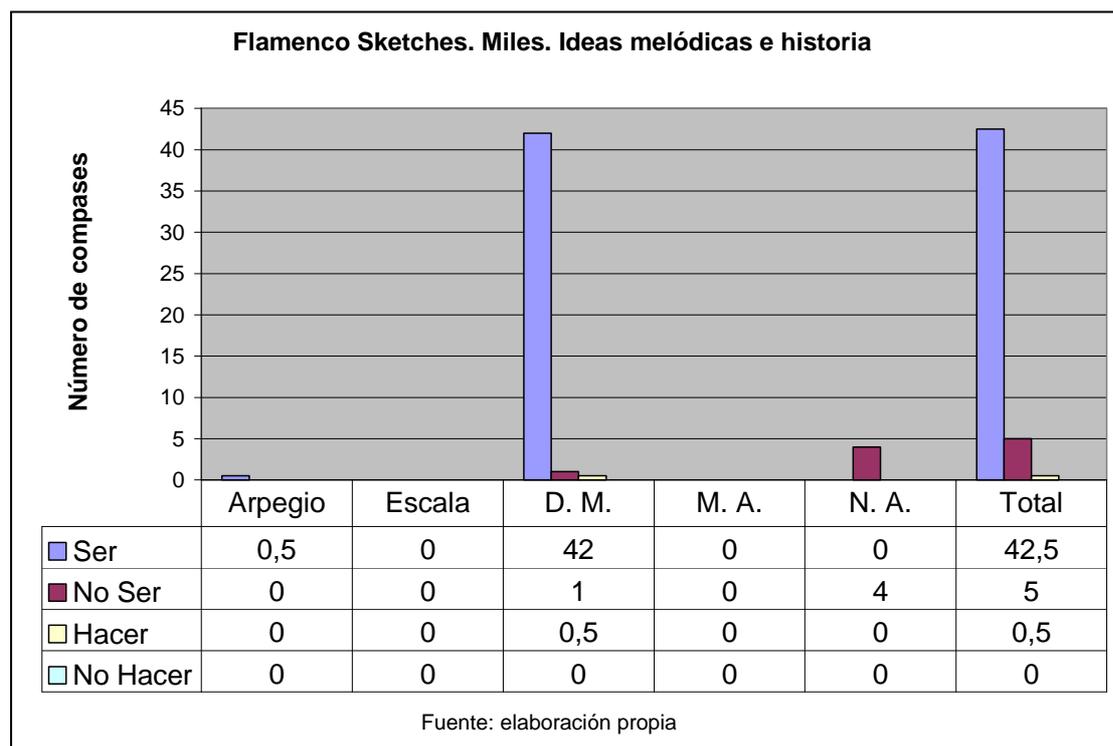


Fig. 90

En este tema, destaca el uso de estructuras de No Ser, 5 compases, respecto a los cuatro anteriores, ya que se convierte en lo utilizado con más extensión por detrás del Ser, 42,5 compases, por delante del Hacer, 0,5 compases. En Flamenco Sketches, el desarrollo motivico vuelve a ser el recurso más utilizado por Miles tanto para el Ser, 42 compases de 42,5, como para el Hacer, 0,5 de 0,5.

A continuación resumimos la preferencia de recursos por tema y explanamos las proporciones de dichos recursos utilizados por Miles en cuanto a ideas melódicas e historia se refiere.

Miles. Recurso preferido por tema	Ser	No Ser	Hacer	No Hacer
<i>So What</i>	Arpegios	-	Arpegios	Nota aislada
<i>Freddie Freeloader</i>	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico
<i>Blue in Green</i>	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico	Escalas	Desarrollo motivico
<i>All Blues</i>	Desarrollo motivico	-	Desarrollo motivico	-
<i>Flamenco Sketches</i>	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico	-

Fig. 91

En los gráficos siguientes es posible apreciar las proporciones, en Ser, No Ser, Hacer y No Hacer.

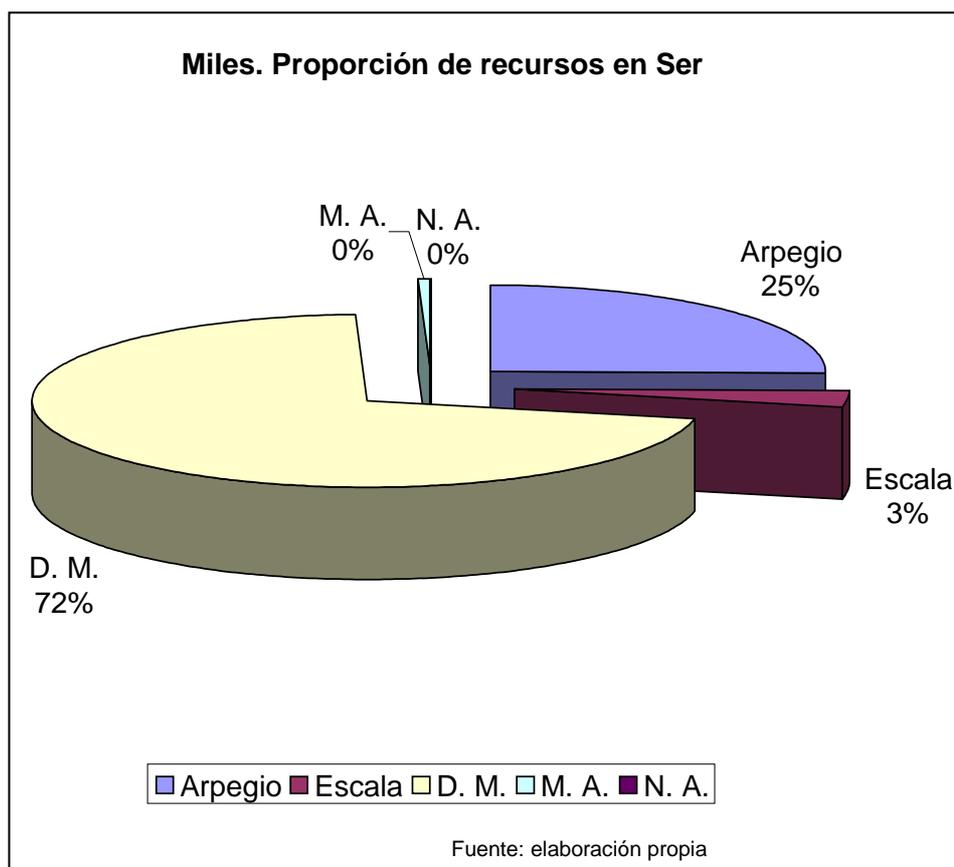


Fig. 92

Se puede observar como en el conjunto de las improvisaciones de Miles el recurso predominante para el Ser es el desarrollo motívico, con un 72%, frente al 25% del arpegio y el 3% del uso de escalas.

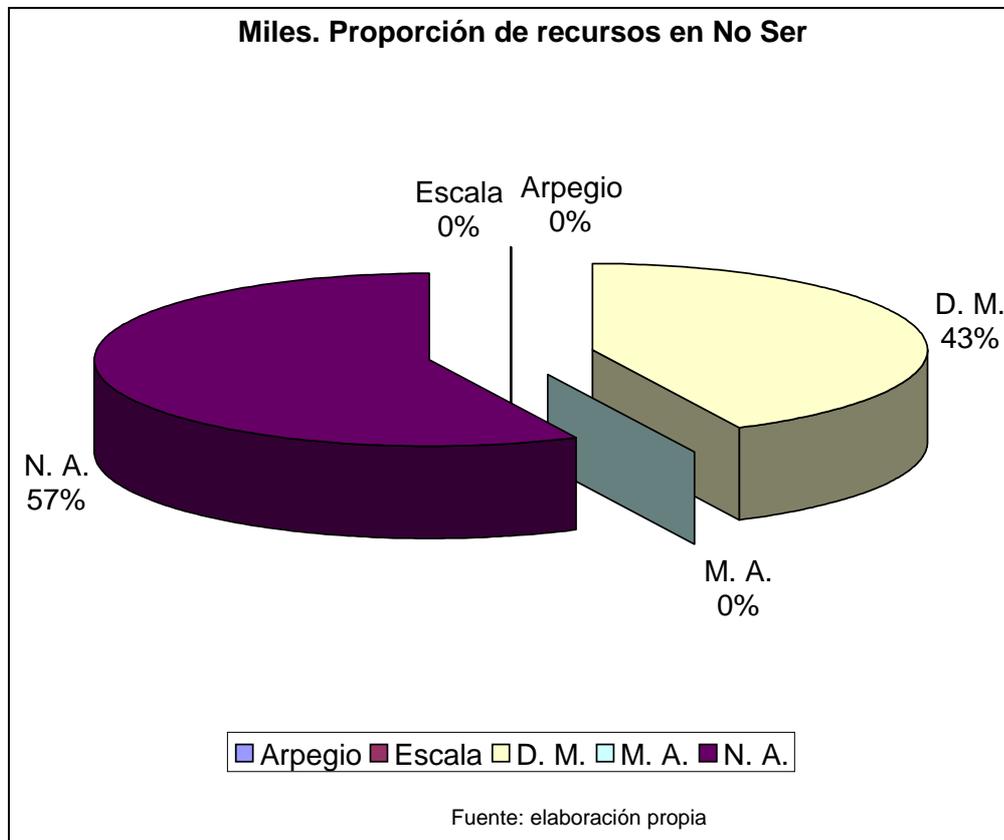


Fig. 93

En lo referente al No Ser, las notas aisladas son el recurso preferido, con más de la mitad del porcentaje, solamente utiliza aquí otro recurso, el desarrollo motívico con un 43%.

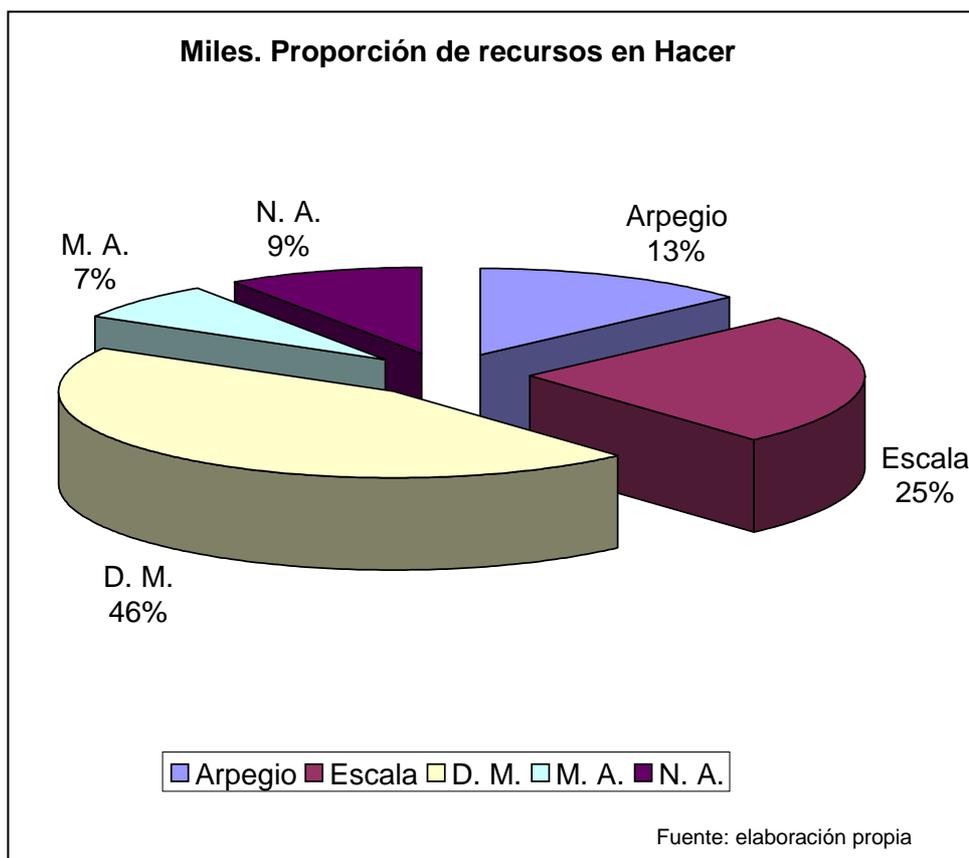


Fig. 94

Al igual que para el Ser, el desarrollo motivico es el recurso más utilizado por Miles en el Hacer, un 46%, seguido a distancia por el uso de escalas, 25%, arpegios, 13%, notas aisladas, 9% y motivos aislados, 7%.

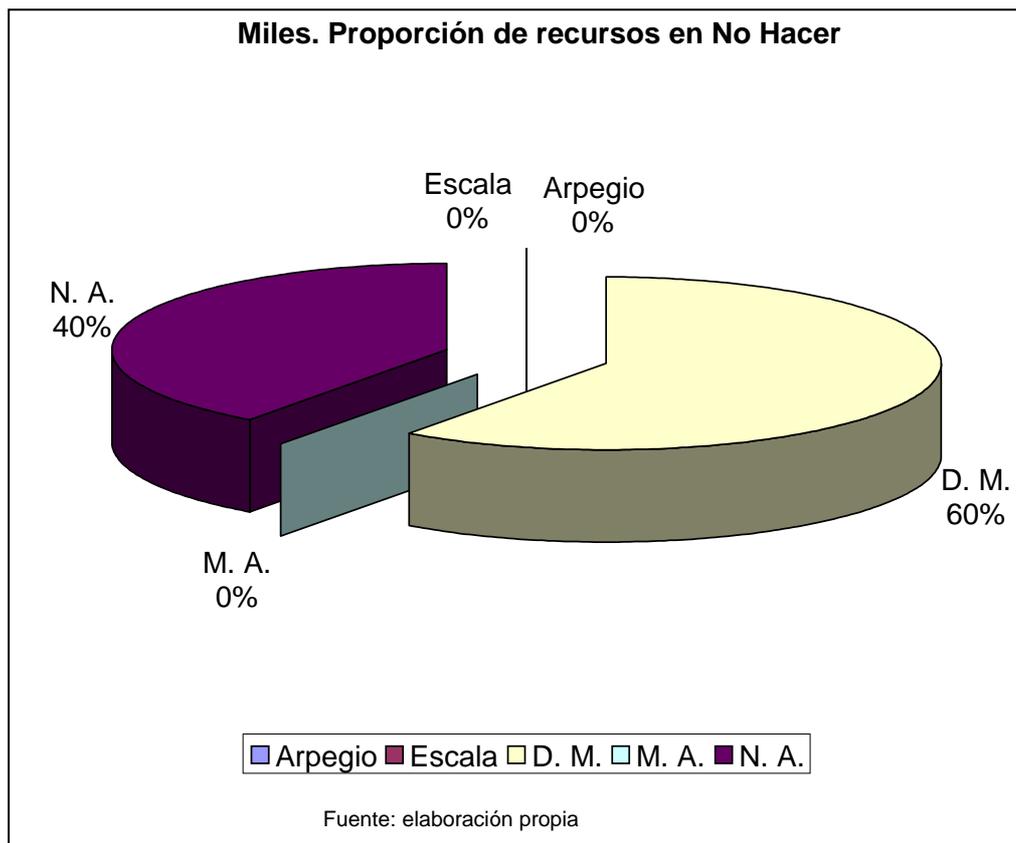


Fig. 95

Por último, en el No Hacer, el desarrollo motivico vuelve a aparecer como el recurso preferido con un 60%, seguido por el empleo de las notas aisladas en un 40% de las situaciones.

6.1.2. John Coltrane

En John Coltrane aparecen varias aproximaciones en el uso de los diferentes recursos melódicos en los distintos temas sobre los que improvisa que son la totalidad de los que forman el LP de 1959, *Kind of Blue*.

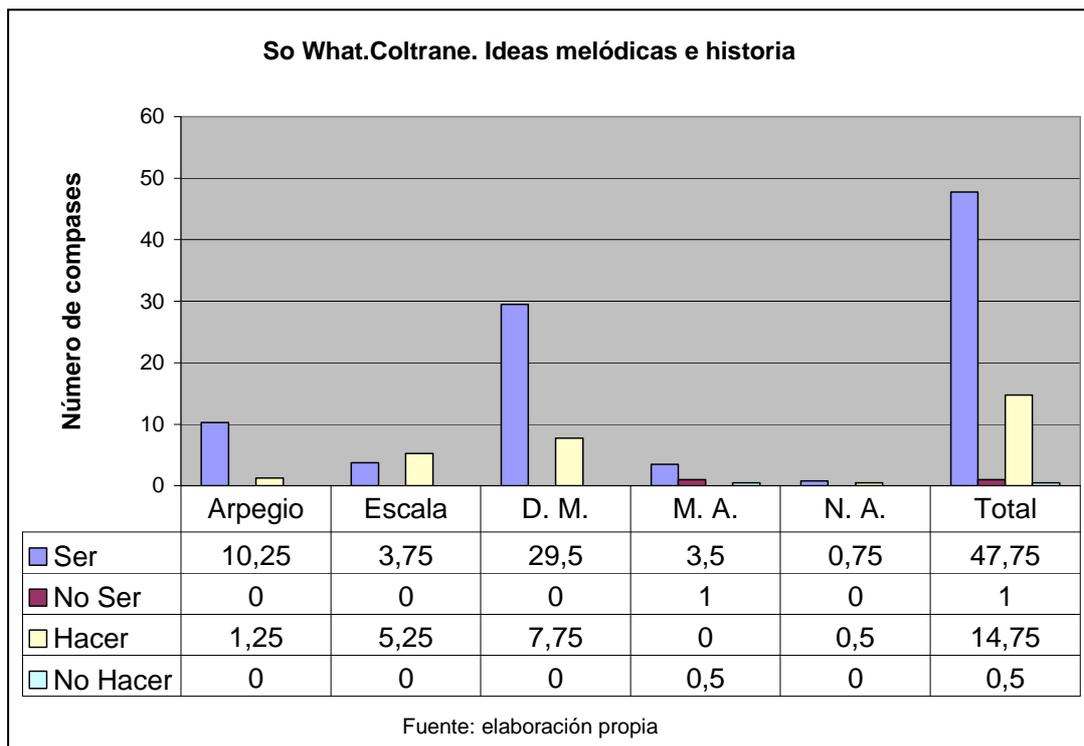


Fig. 96

Se constata un claro predominio de las estructuras de Ser, con 47,75 compases, frente a los 14,75 de las de Hacer. Las zonas intermedias tan sólo ocupan un compás en el caso del No Ser y medio en el caso del No Hacer.

Los arpeggios son el segundo recurso favorito para el Ser con 10,25 compases, siendo el desarrollo motivico el más utilizado con 29,5 compases. En el caso del Hacer, el desarrollo de motivos vuelve a aparecer como el más utilizado, 7,75 compases, seguido del uso de escalas.

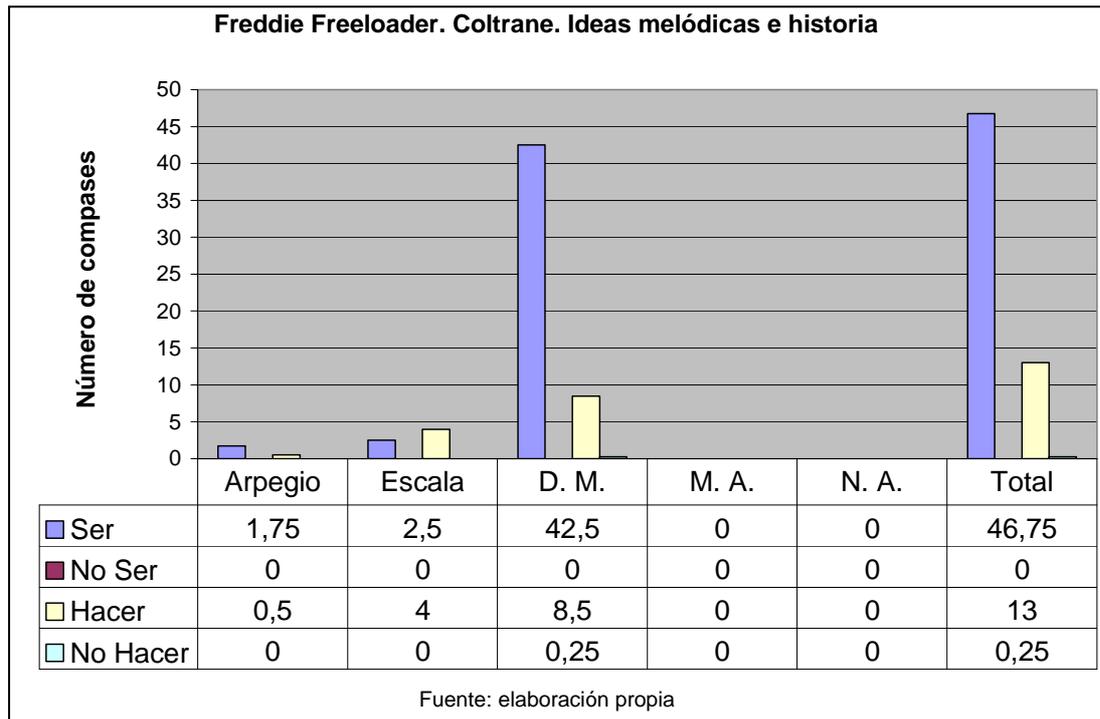


Fig. 97

En Freddie Freeloader, el Ser vuelve a aparecer como la estructura con más extensión: 46,65 compases frente a los 13 del Hacer y los 0,25 del No Hacer y cero del No Ser. De nuevo el desarrollo de motivos aparece como el recurso más utilizado tanto para el Ser como para el Hacer, y es el único recurso empleado para el No Hacer.

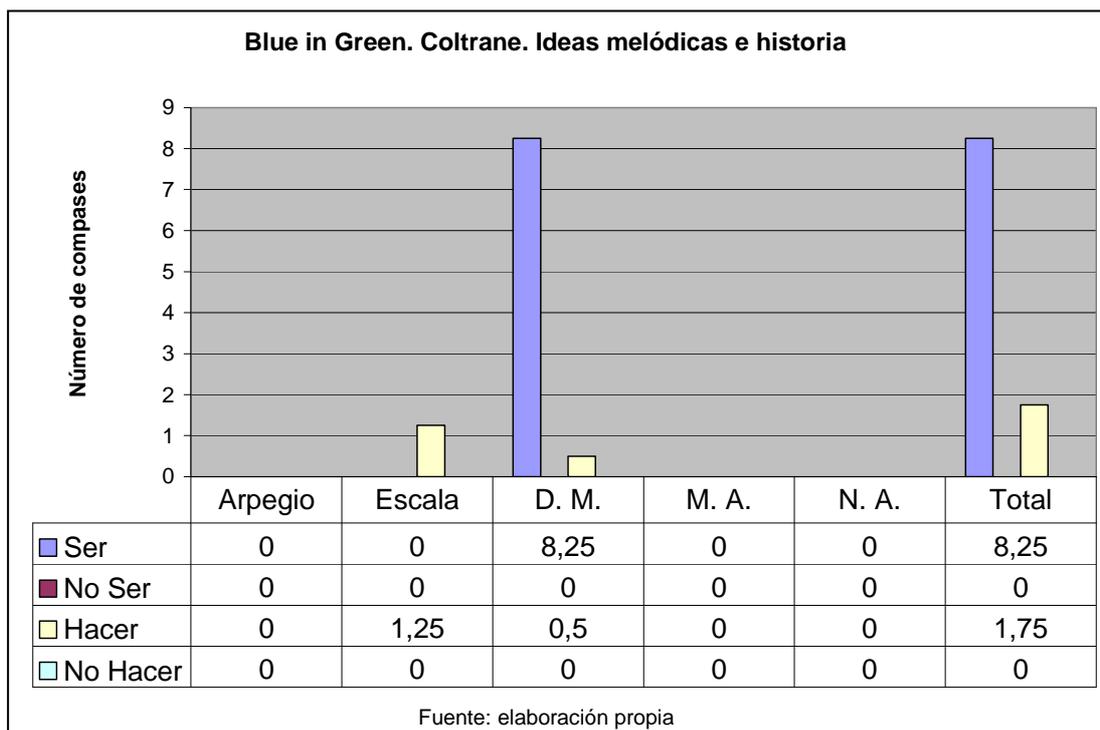


Fig. 98

En Blue in Green, Coltrane favorece de nuevo el uso del desarrollo motivico para las estructuras de Ser, 8,25 compases, aunque para el Hacer prefiere utilizar las escalas, 1,25 compases. No aparecen compases de No Ser o No Hacer en su improvisación sobre este tema.

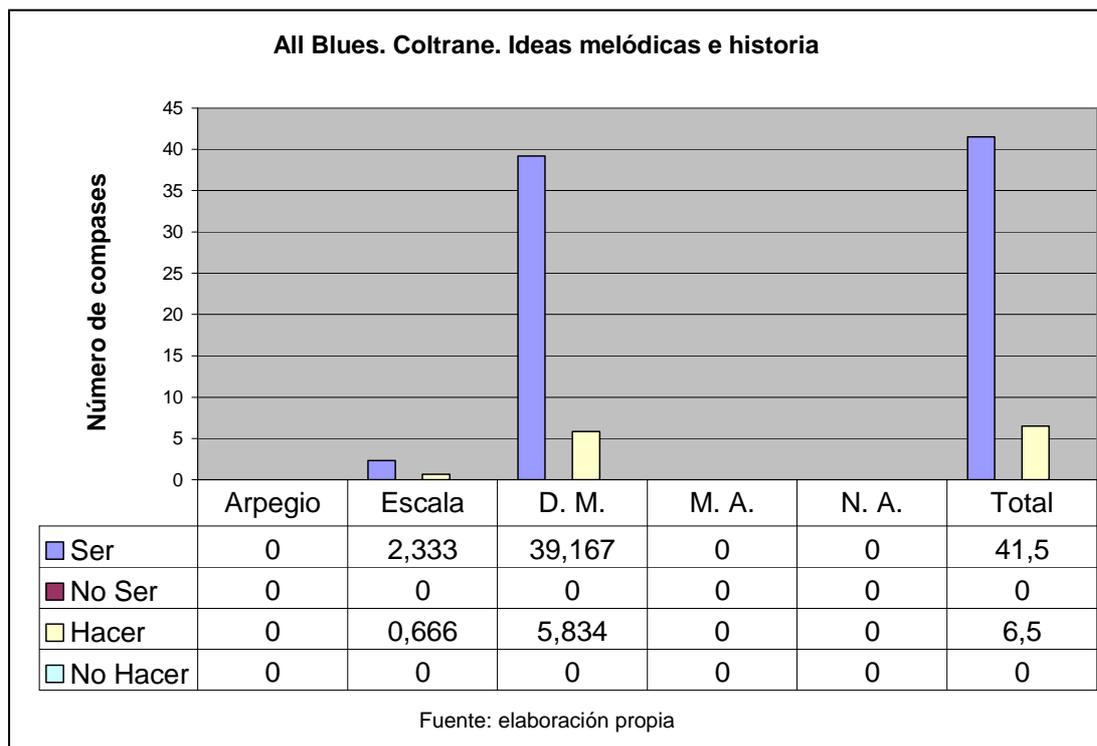


Fig. 99

En All Blues tampoco aparecen zonas intermedias de No Ser y No Hacer. Los compases de Ser son 41,5 del total de los cuales 39,167 se dedican al desarrollo motivico. En cuanto al Hacer, 5,834 compases, el desarrollo de motivos también es la herramienta favorita.

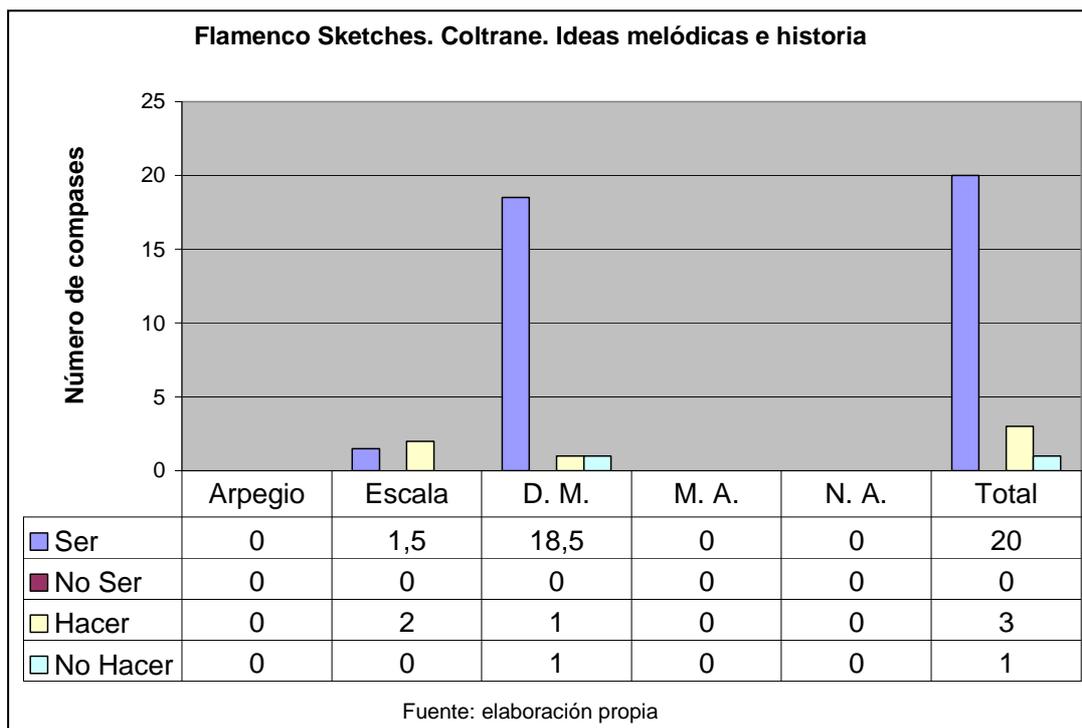


Fig. 100

En Flamenco Sketches, Coltrane da de nuevo preponderancia al Ser, con 20 compases, de lejos le sigue el Hacer con 3 y el No Hacer con 1. El desarrollo de motivos es el recurso melódico más usado tanto para el Ser como para el No Hacer, sin embargo para el Hacer, prefiere utilizar las escalas.

A continuación, realizamos un resumen de las preferencias melódicas e historia de Coltrane. Seguidamente, explanamos por medio de gráficas las proporciones de éstas.

Coltrane. Recurso preferido por tema	Ser	No Ser	Hacer	No Hacer
<i>So What</i>	Desarrollo motívico	Motivo aislado	Desarrollo motívico	Motivo aislado
<i>Freddie Freeloader</i>	Desarrollo motívico	-	Desarrollo motívico	Desarrollo motívico
<i>Blue in Green</i>	Desarrollo motívico	-	Escalas	-
<i>All Blues</i>	Desarrollo motívico	-	Desarrollo motívico	-
<i>Flamenco Sketches</i>	Desarrollo motívico	-	Escalas	Desarrollo motívico

Fig. 101

En los gráficos siguientes, se pueden apreciar las proporciones en Ser, No Ser, Hacer y No Hacer.

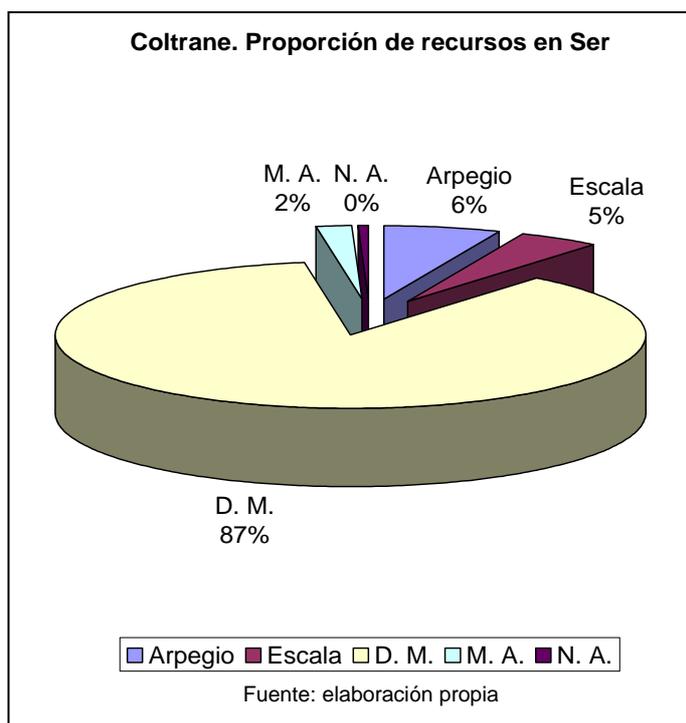


Fig. 102

Se puede observar como en el conjunto de las improvisaciones de Coltrane, el recurso más utilizado para el Ser es el desarrollo motívico con un

87%, seguido a bastante distancia por el uso de arpegios, 6%, escalas, 5%, motivos aislados, 2% y notas aisladas, 0%.

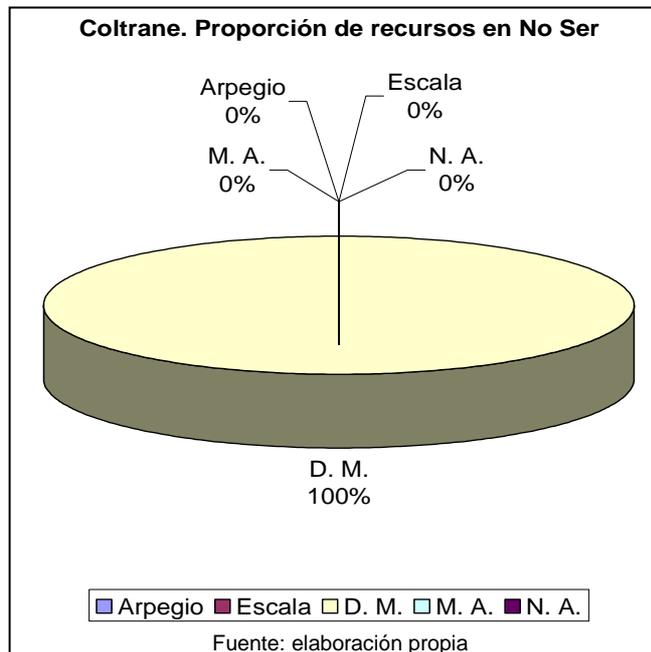


Fig. 103

En cuanto al No Ser, el 100% es ocupado por el desarrollo de motivos.

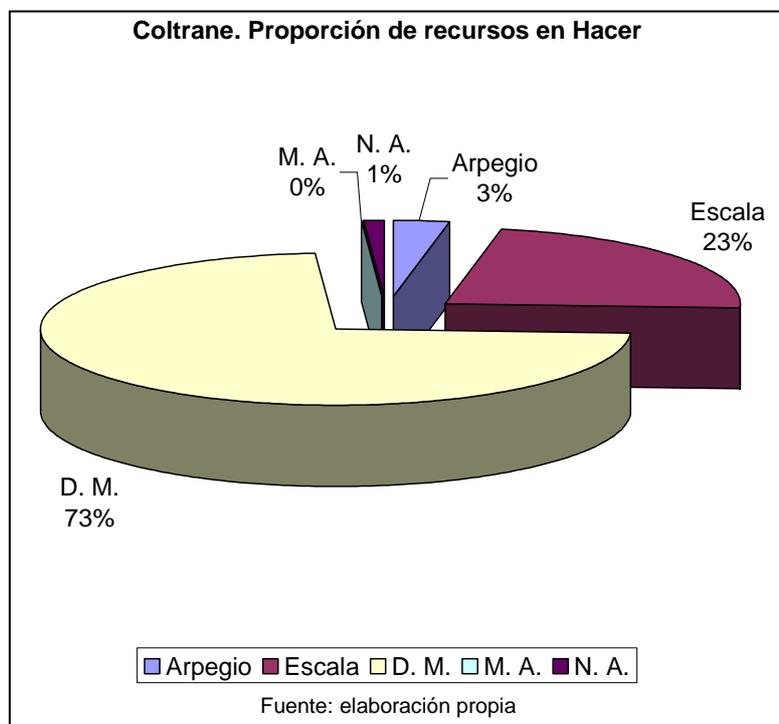


Fig. 104

En lo referente al Hacer volvemos a encontrar el predominio del desarrollo motivico, 73% aunque hay menor distancia con el siguiente recurso en importancia que en los casos anteriores, las escalas que ocupan un 23% de extensión.

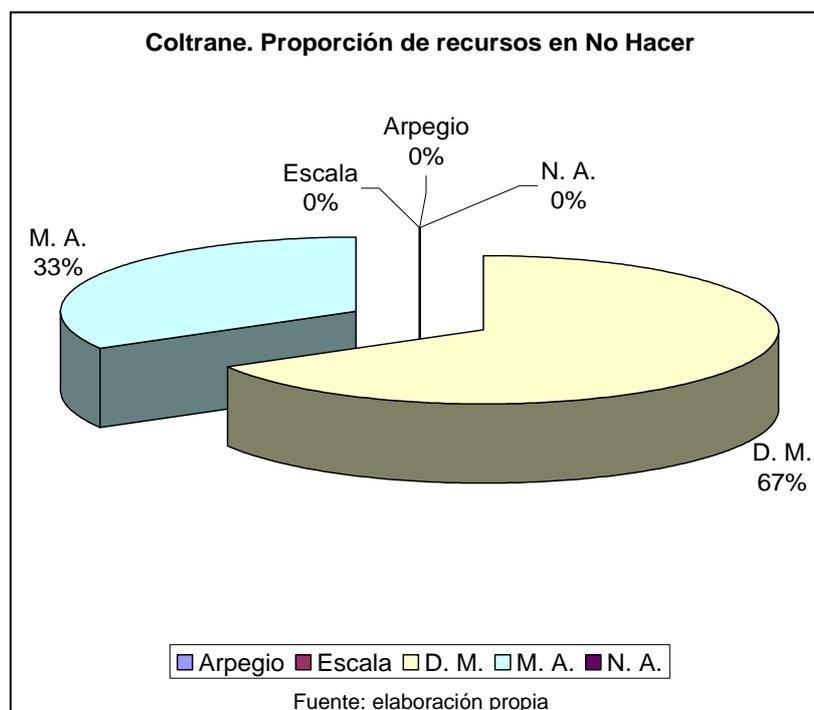


Fig. 105

En el No Ser el desarrollo de motivos es, de nuevo, el recurso favorito con un 67%, cerrando las proporciones el uso de motivos aislados con un 33%.

6.1.3. Julian “Cannonball” Adderley

Adderley improvisa sobre cuatro de los cinco temas que componen *Kind of Blue*. A continuación explicamos el uso de recursos melódicos de este músico.

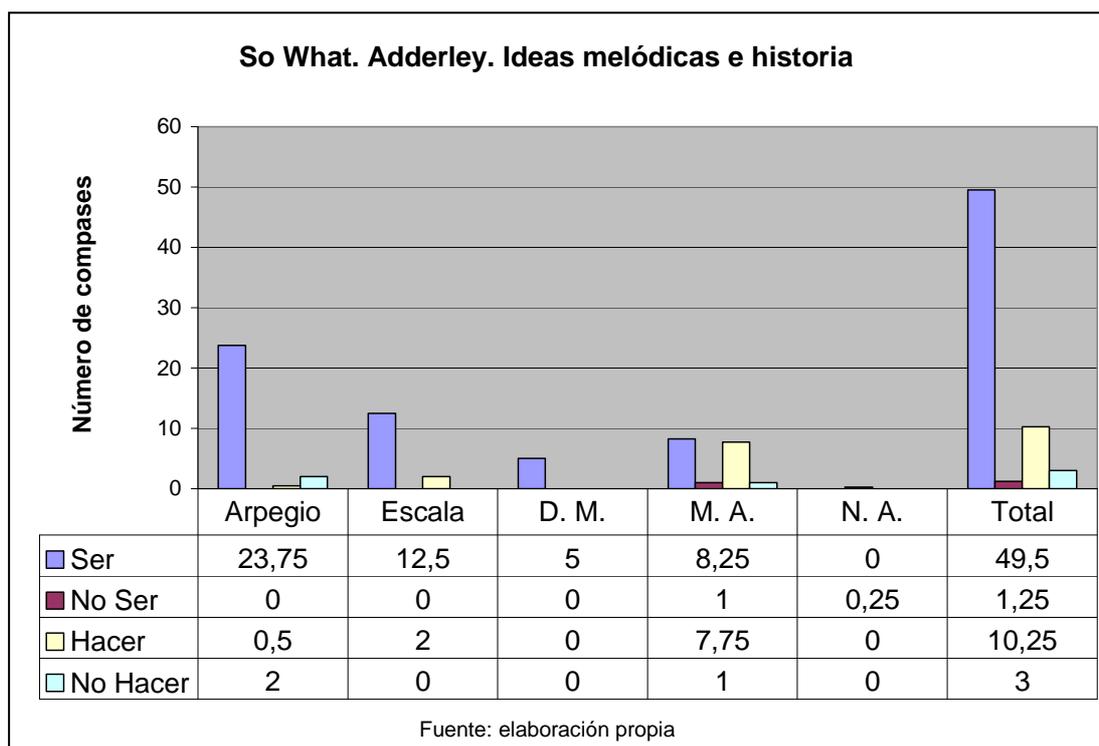


Fig. 106

Las estructuras de Ser son las que más extensión ocupan en la improvisación de Adderley sobre So What, 49,5 compases, de ellos 23,75 son de arpeggios, el recurso más usado por este improvisador en este tema para aproximarse al Ser. Respecto al Hacer, 10,25 compases, los motivos aislados son el recurso más frecuente, 7,75 compases. El resto de estructuras, No Ser y No Hacer, se encuentran alejadas de estas cifras, especialmente en los siguientes temas explanados.

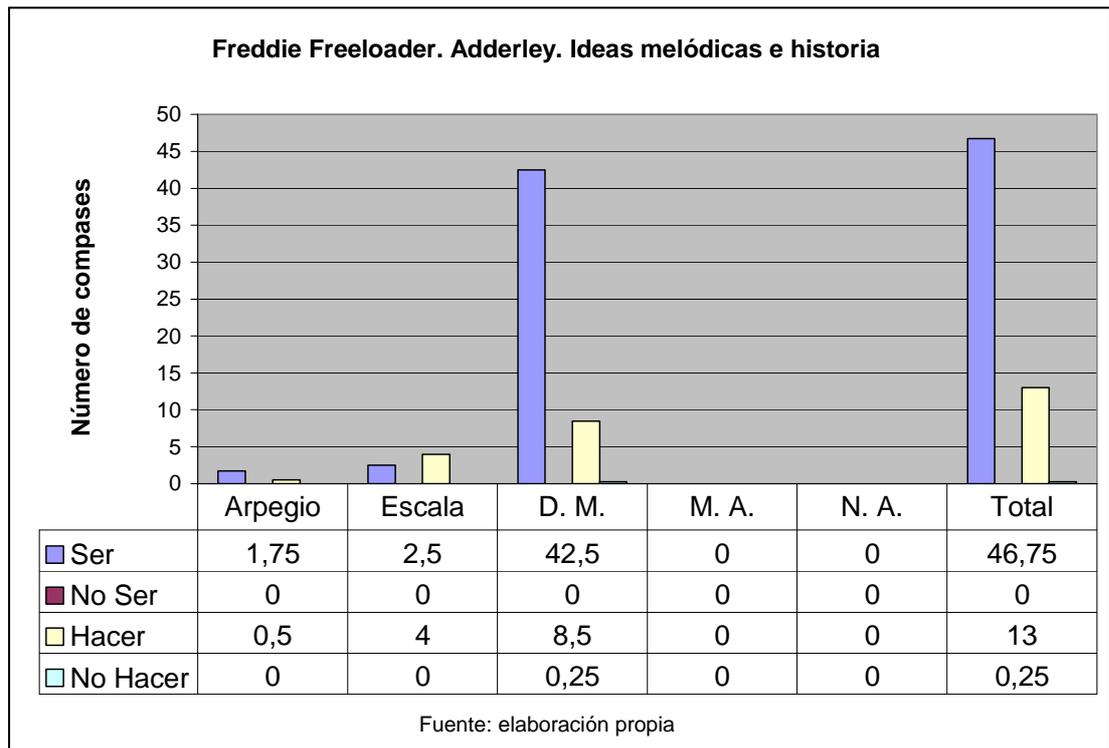


Fig. 107

En Freddie Freeloader, Adderley da preferencia al uso del desarrollo motivico para aproximarse al Ser, 42,5 compases de 46,75. En el Hacer repite esta opción, emplea 8,5 compases de desarrollo motivico de un total de 13 compases de Hacer.

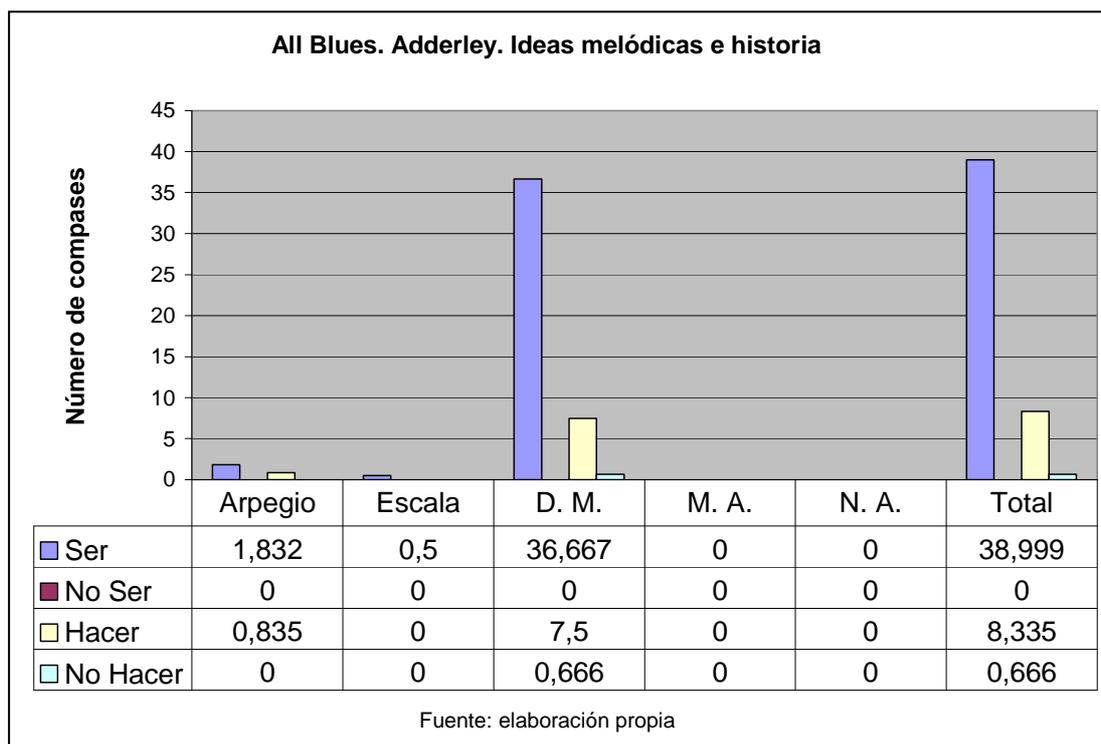


Fig. 108

En All Blues vuelve a repetir sus preferencias para acercarse tanto al Ser como al Hacer, en ambos casos prefiere el desarrollo motivico, 36,667 compases de 38,999 y 7,5 de 8,335 respectivamente.

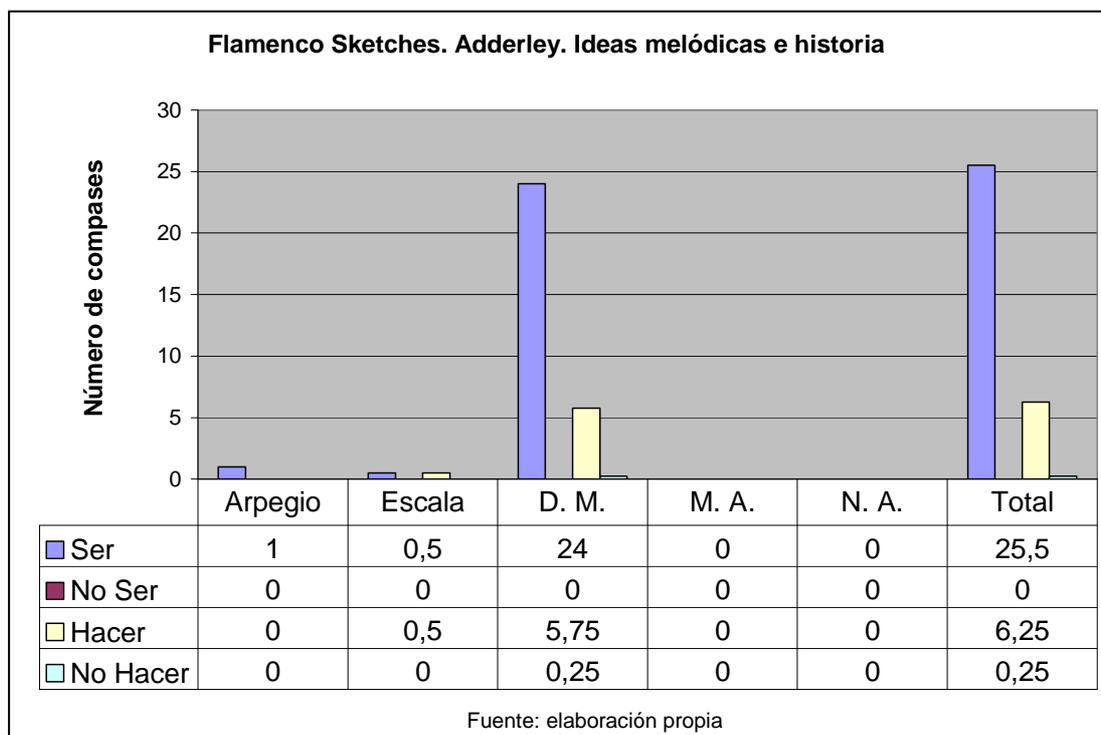


Fig.109

En Flamenco Sketches el desarrollo motivico vuelve a ser el más usado para el Ser y el Hacer con 24 compases de 25,5 y 5,75 de 6,25 respectivamente.

Seguidamente explanamos un resumen de las preferencias de Adderley a la hora de escoger sus recursos melódicos sobre los temas en los que improvisa.

Adderley. Recurso preferido por tema	Ser	No Ser	Hacer	No Hacer
<i>So What</i>	Arpegios	Motivos aislados	Motivos aislados	Arpegios
<i>Freddie Freeloader</i>	Desarrollo motivico	-	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico
<i>All Blues</i>	Desarrollo motivico	-	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico
<i>Flamenco Sketches</i>	Desarrollo motivico	-	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico

Fig. 110

A continuación, se exponen en diferentes gráficos las proporciones en Ser, No Ser, Hacer y No Hacer.

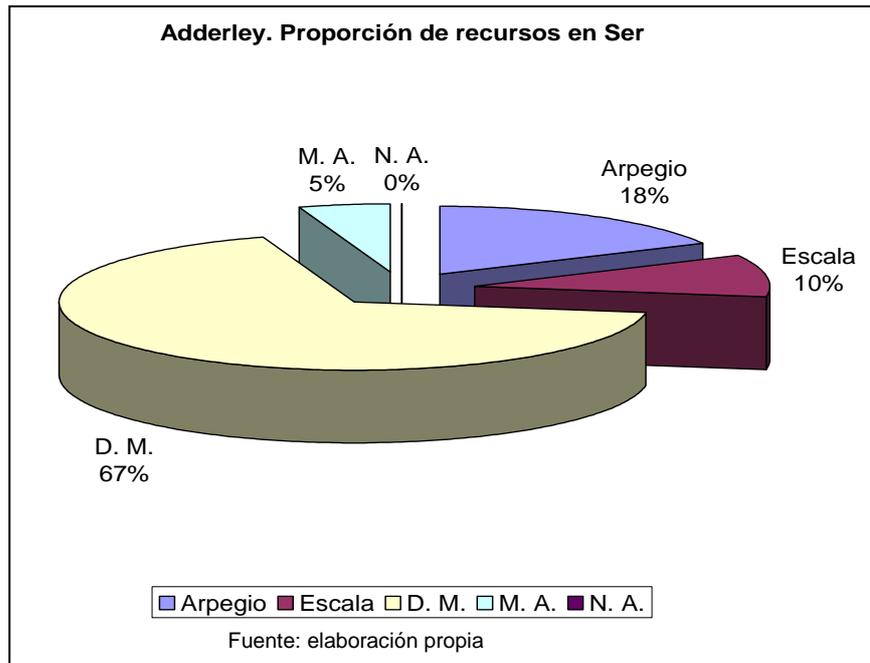


Fig. 111

Es posible apreciar como en el conjunto de las improvisaciones de Adderley, el recurso más utilizado para el Ser es el desarrollo motivico con un 67%, seguido de lejos por la utilización de arpeggios con un 18%, el uso de escalas un 10% y los motivos aislados un 5%.

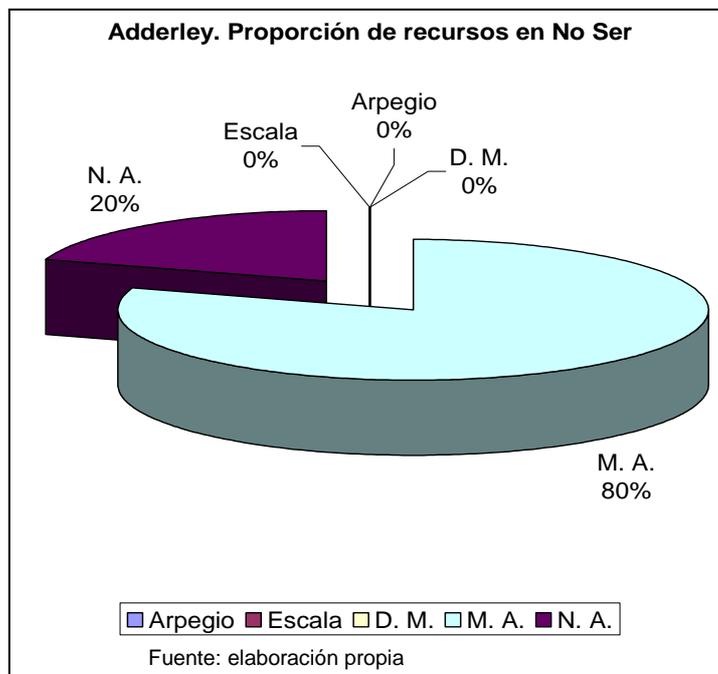


Fig. 112

En cuanto al No Ser el recurso favorito es el uso de motivos aislados es el favorito con un 80%, seguido a bastante distancia de las notas aisladas con un 20%.

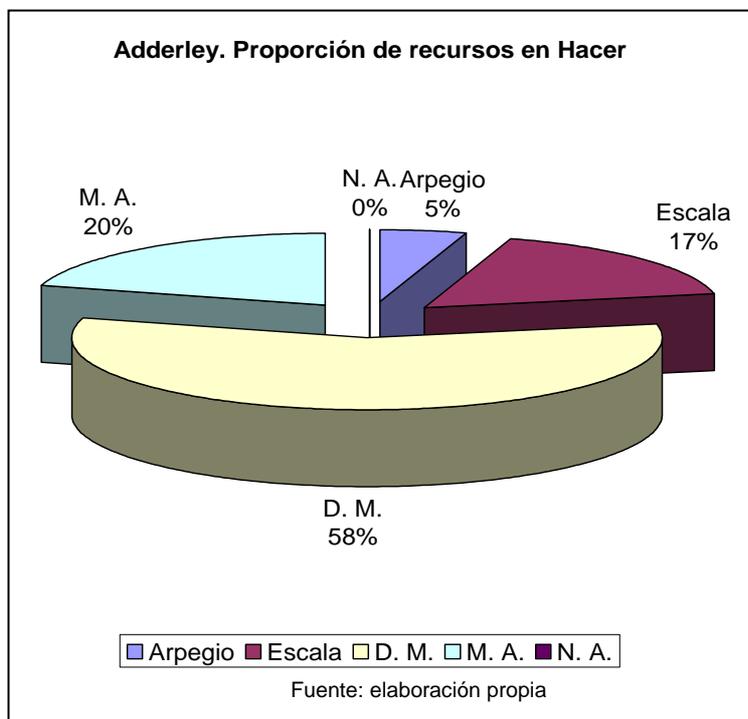


Fig. 113

El desarrollo motivico vuelve a ser el recurso más utilizado, en este caso en el Hacer con un 58%. Es seguido a bastante distancia por los motivos aislados, 20%, las escalas 17% y el arpegio, 5%.

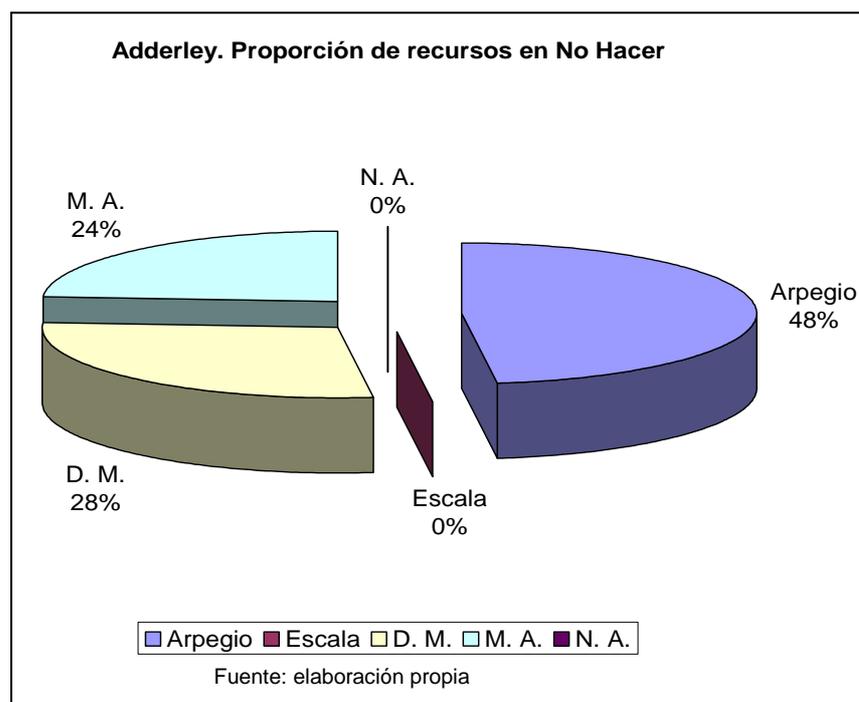


Fig. 114

En el No Hacer, las distancias entre los recursos utilizados son más cortas. El arpegio ocupa un 48%, el desarrollo motivico un 28% y el uso de motivos aislados un 24%.

6.1.4. Bill Evans

El pianista Bill Evans improvisa sobre cuatro de los cinco temas de Kind of Blue, en concreto, no improvisa sobre Freddie Freeloader, tema en el que es sustituido por Wynton Kelly.

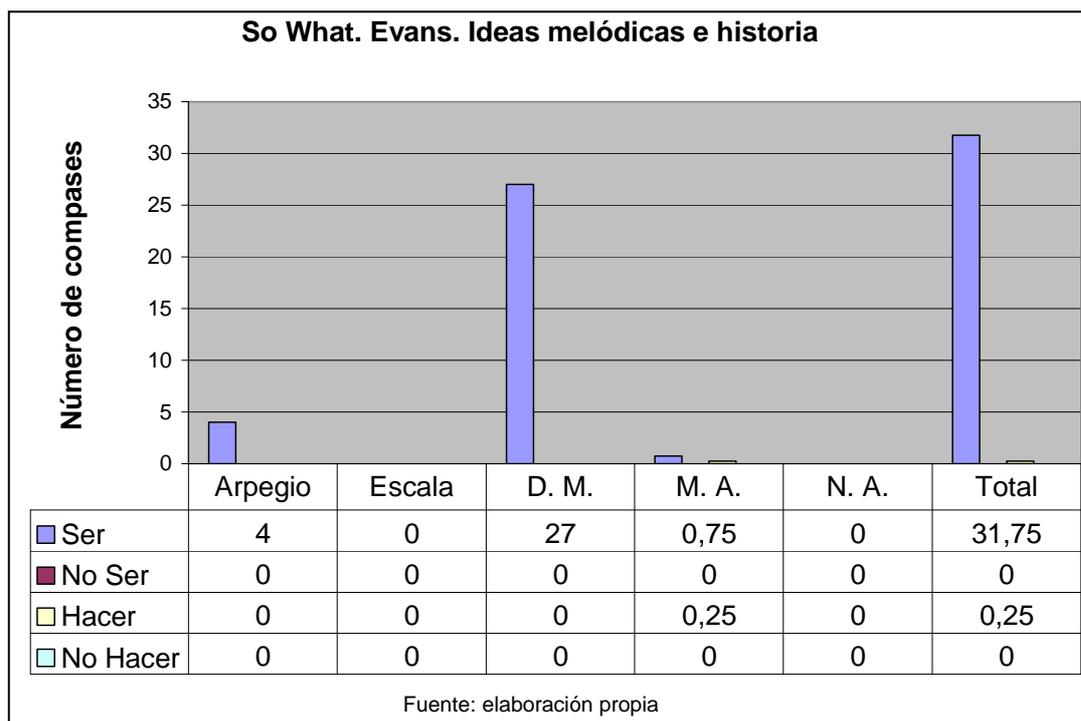


Fig. 115

Hay una clara hegemonía de las estructuras de Ser sobre el resto, sólo un cuarto de compás corresponde a otras estructuras. El método más utilizado es el desarrollo motivico con 27 compases de 31,75.

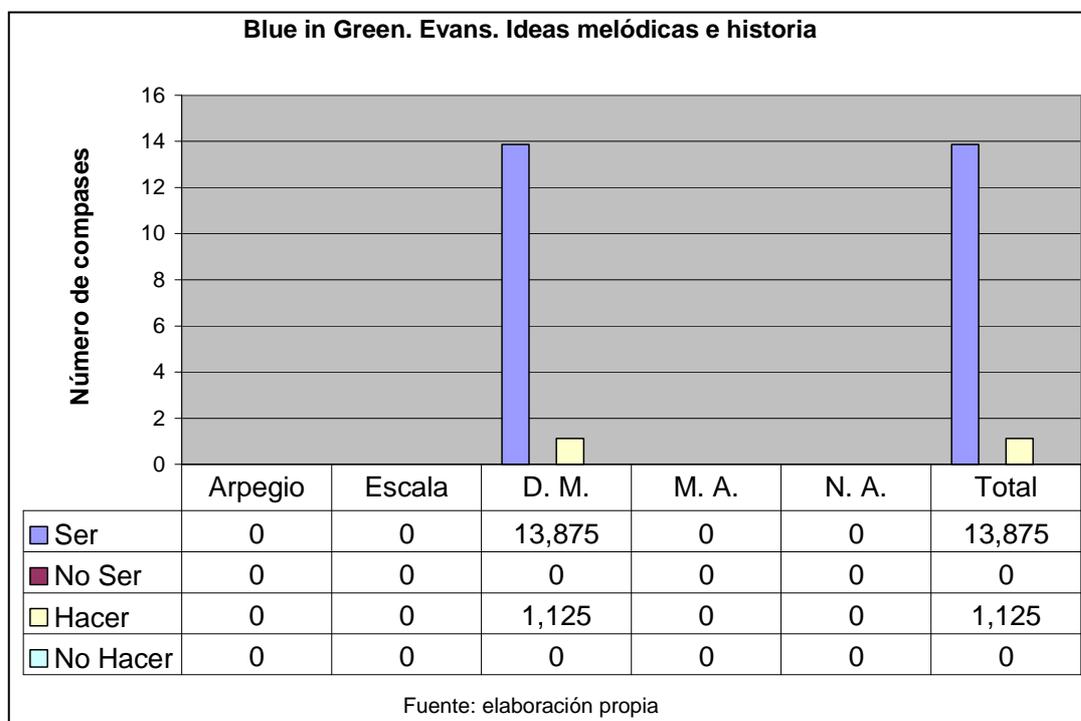


Fig. 116

En Blue in Green se repite una situación muy similar a la anterior. El desarrollo motivico es lo más extendido, el único recurso utilizado, tanto para el Ser, 13,875 compases como para el Hacer, 1,125 compases.

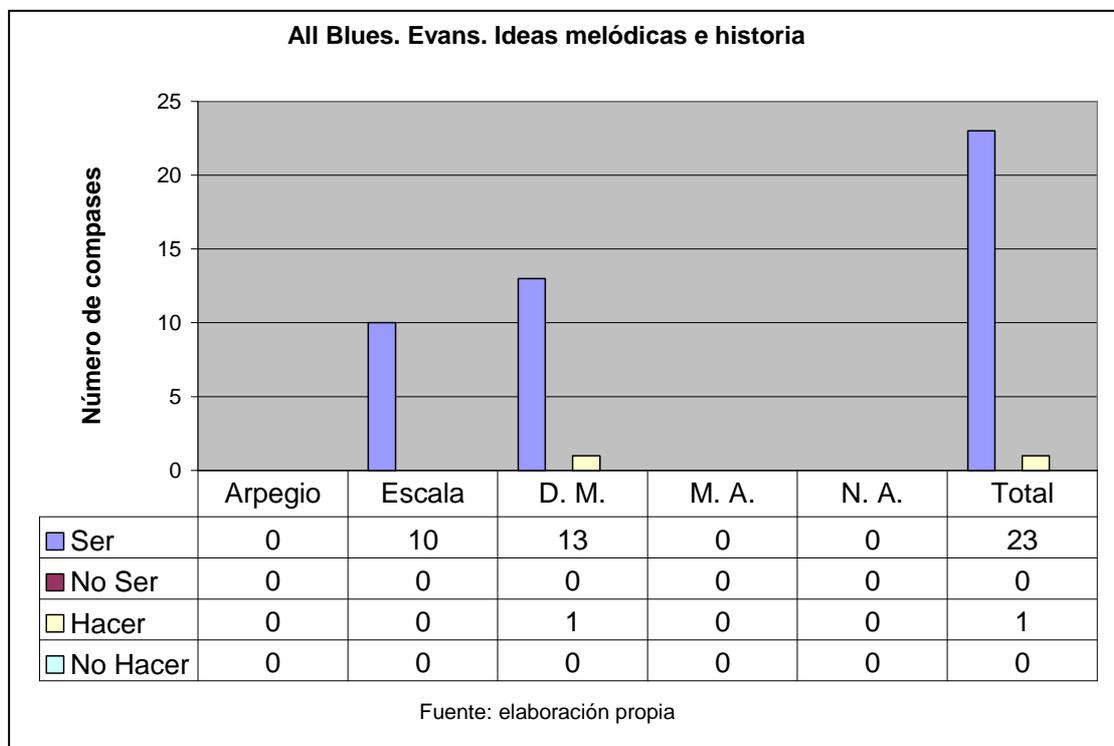


Fig. 117

En All Blues vuelve a dominar el desarrollo motivico tanto para el Ser 13 compases de 23 como para el Hacer 1 de 1, aunque en esta ocasión, el uso de escalas no está a tanta distancia, pues ocupa 10 compases.

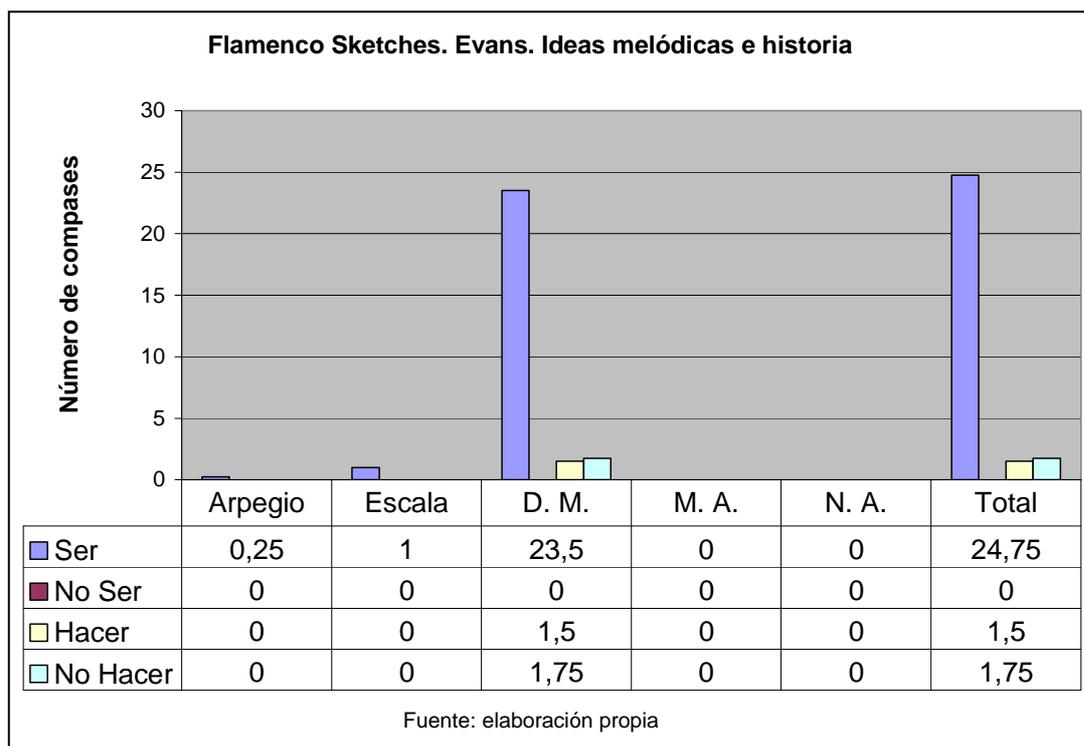


Fig. 118

Flamenco Sketches no escapa de la tendencia reflejada en los tres temas anteriores de dar preeminencia al uso del desarrollo motivico sobre otros recursos. Así, es el único recurso utilizado en el Hacer y en el Ser, ocupando 23,5 compases de 24,75.

Evans. Recurso preferido por tema	Ser	No Ser	Hacer	No Hacer
<i>So What</i>	Desarrollo motivico	-	Motivos aislados	-
<i>Blue in Green</i>	Desarrollo motivico	-	Desarrollo motivico	-
<i>All Blues</i>	Desarrollo motivico	-	Desarrollo motivico	-
<i>Flamenco Sketches</i>	Desarrollo motivico	-	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico

Fig. 119

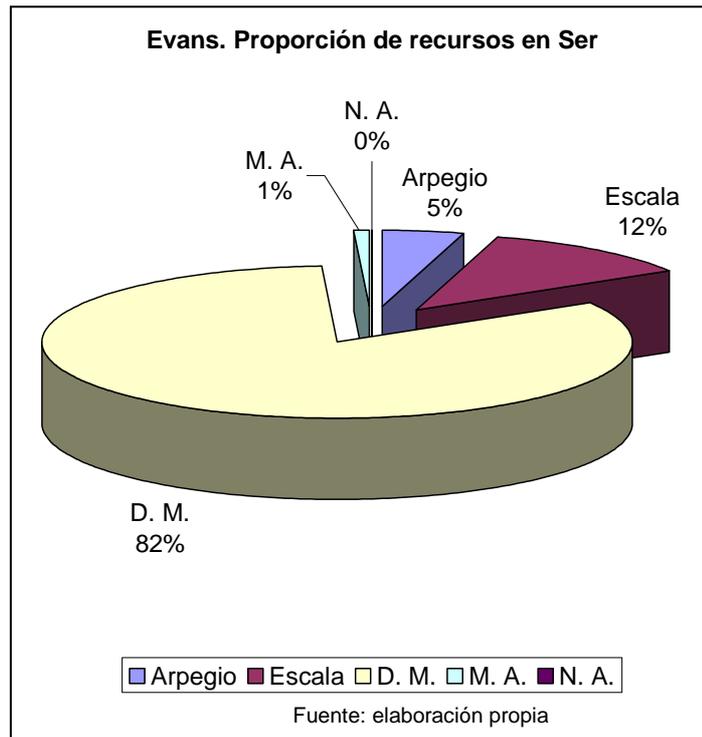


Fig. 120

Es posible apreciar como en el total de las improvisaciones de Evans, el recurso más utilizado es el desarrollo motivico con un 82%, seguido de lejos por el uso de escalas, 12%, arpeggios, 5% y motivos aislados, 1%.

Este autor no ha dedicado compases al No Ser.

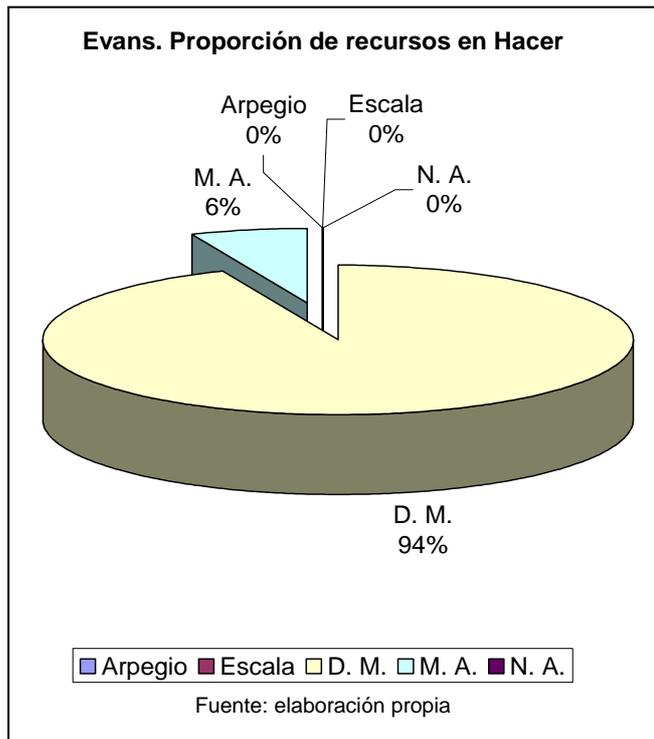


Fig. 121

En cuanto al Hacer, la diferencia con otros recursos es aún mayor que en el caso del Ser, así, el desarrollo motivico ocupa una extensión del 94%.

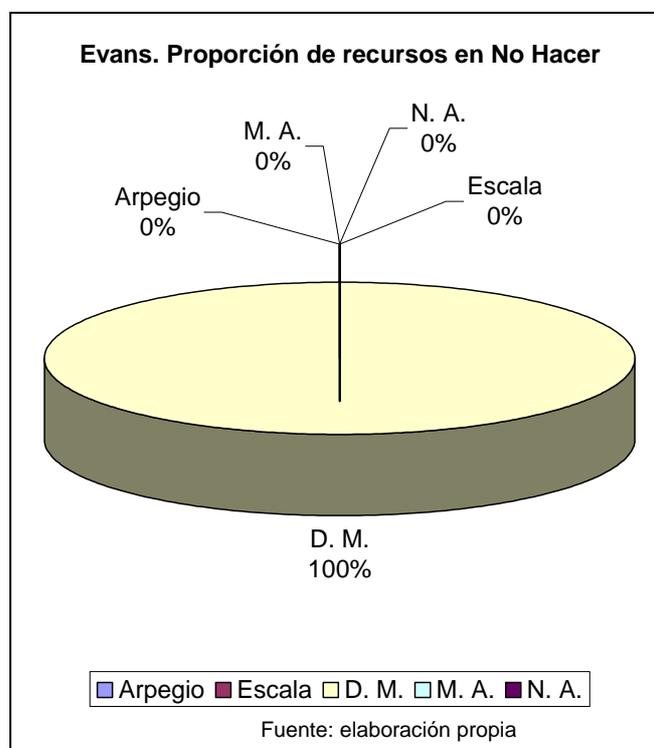


Fig. 122

En el No Hacer, la hegemonía del desarrollo motivico es absoluta, pues ocupa un 100%.

6.1.5. Wynton Kelly

Este músico sólo improvisa en uno de los temas, en Freddie Freeloader.

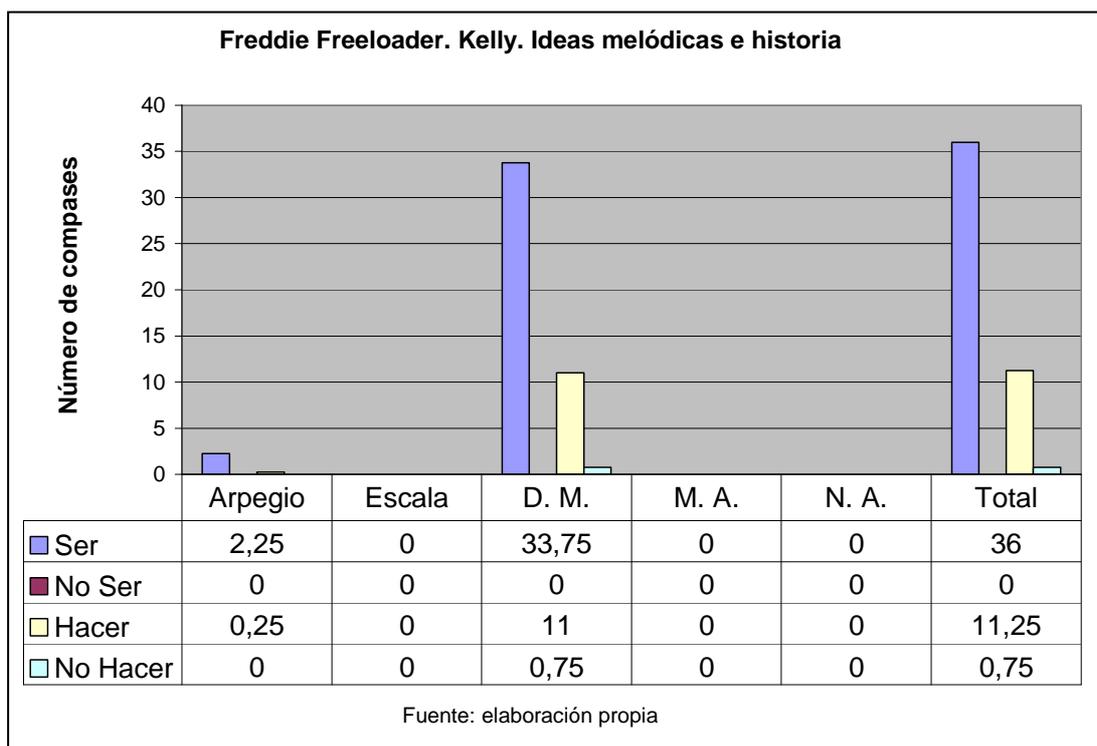


Fig. 123

Su preferencia es el desarrollo motivico tanto para el Ser, 33,75 de 36 compases, como para el Hacer, 11 de 11,25 compases.

Kelly. Recurso preferido por tema	Ser	No Ser	Hacer	No Hacer
<i>Freddie Freeloader</i>	Desarrollo motivico	-	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico

Fig. 124

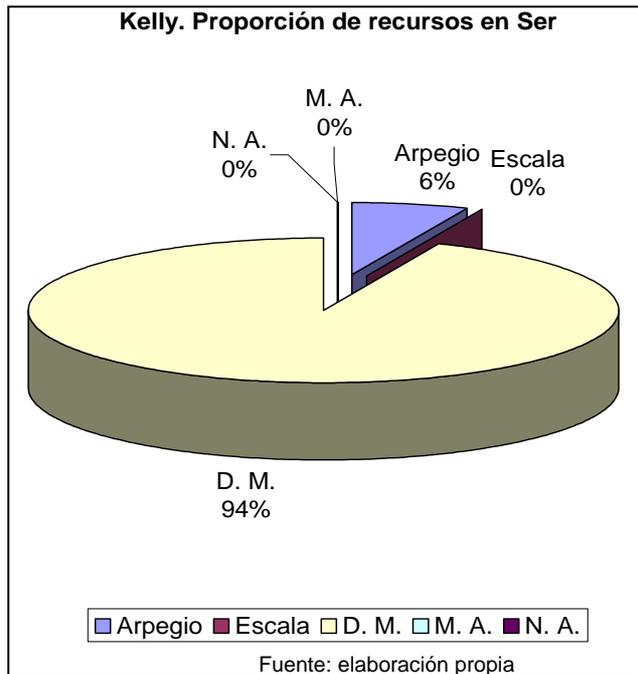


Fig. 125

En el Ser el uso del desarrollo motivico abarca el 94%, frente el lejano 6% de los arpegios.

Este autor no ha dedicado compases al No Ser.

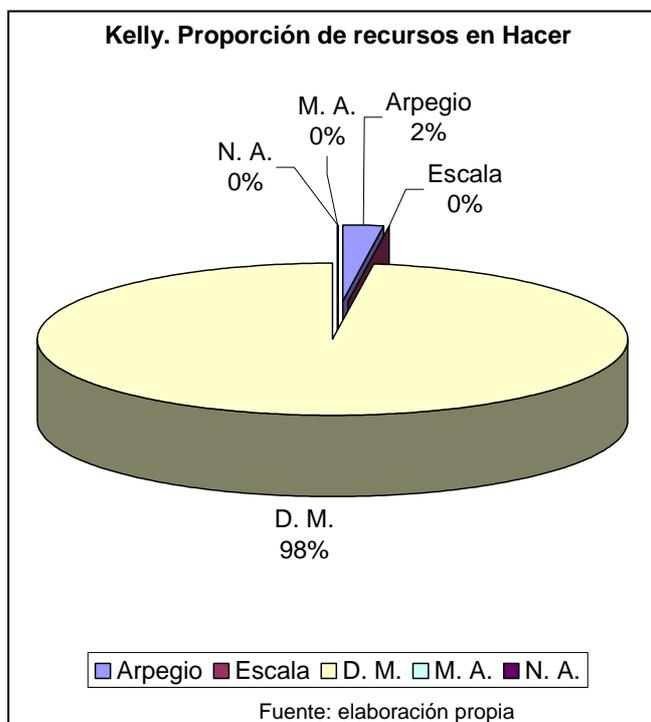


Fig. 126

En el Hacer, la hegemonía del desarrollo motívico es casi absoluta, pues ocupa un 98% frente al 2% del uso de arpegios.

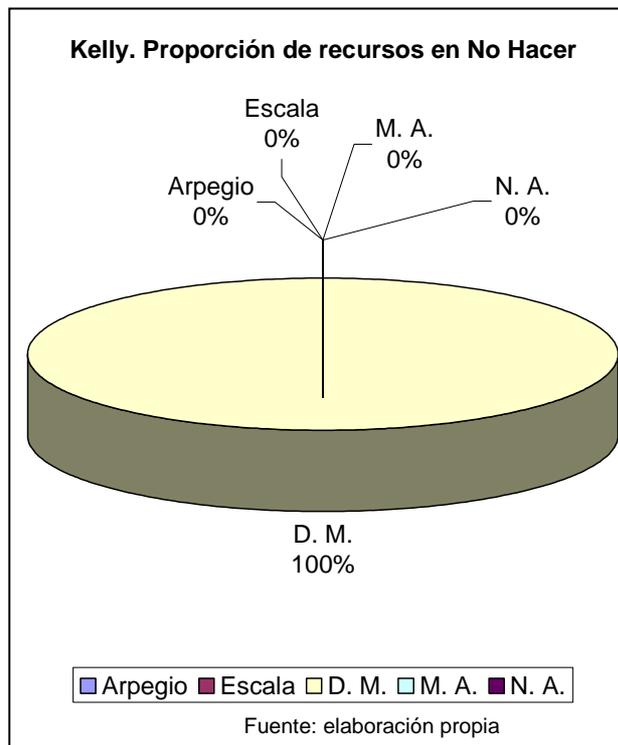


Fig. 127

En el No Hacer, la hegemonía del desarrollo motívico es absoluta, pues ocupa un 100%.

6.1.6. Paul Chambers

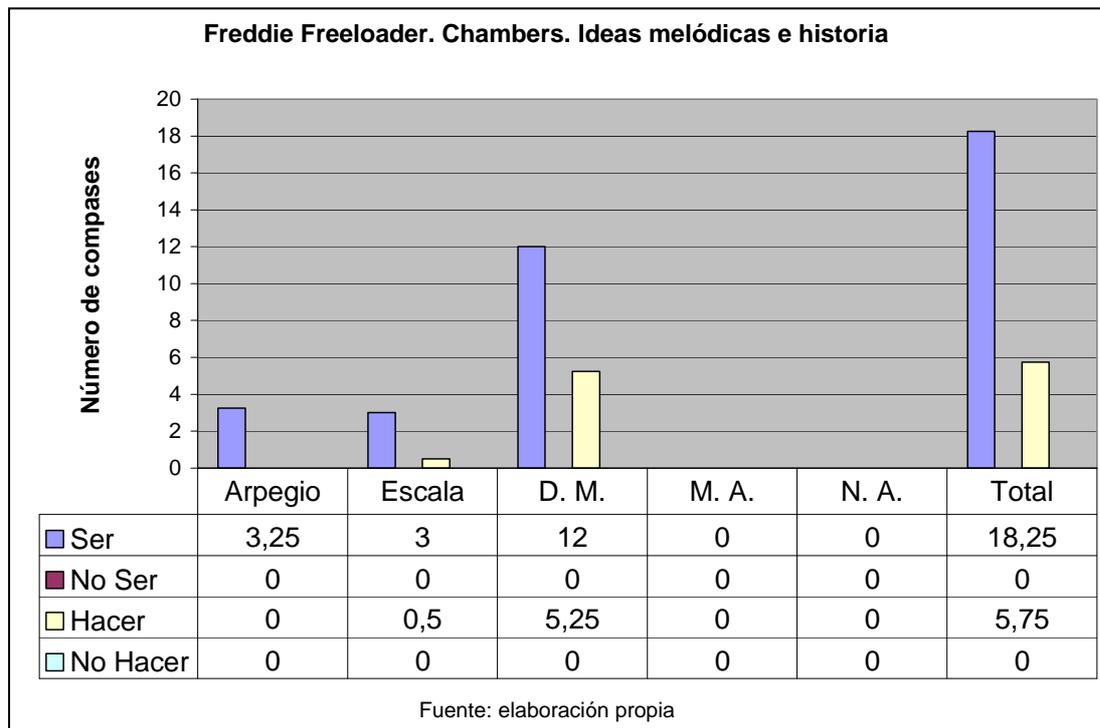


Fig. 128

Su recurso favorito es el desarrollo motivico tanto para el Ser, 12 de 18,25 compases, como para el Hacer, 5,25 de 5,75 compases.

Chambers. Recurso preferido por tema	Ser	No Ser	Hacer	No Hacer
<i>Freddie Freeloader</i>	Desarrollo motivico	-	Desarrollo motivico	-

Fig. 129

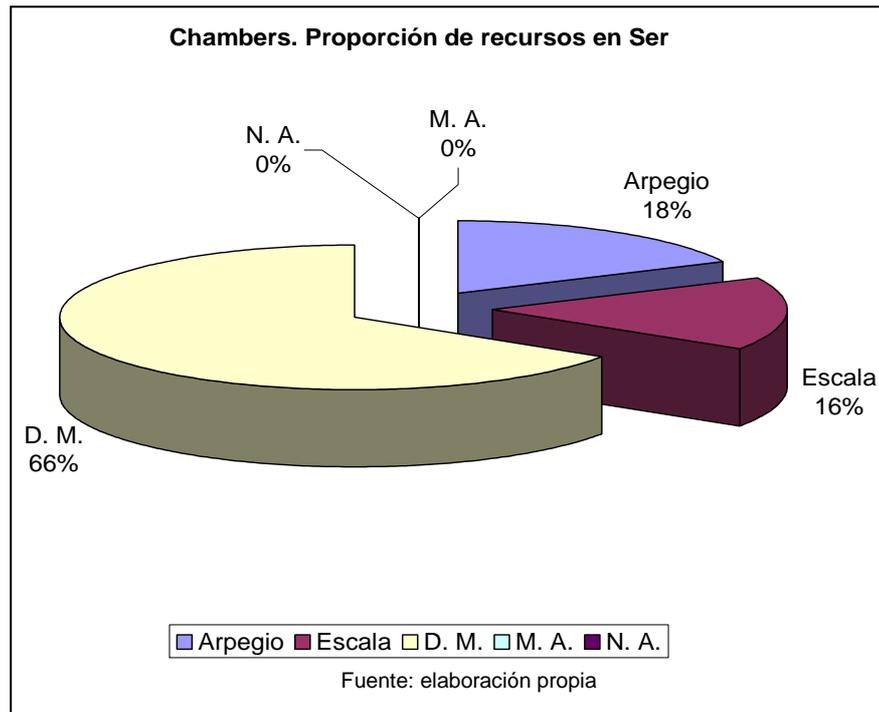


Fig. 130

Es posible apreciar como en el total de las improvisaciones de Chambers, en el Ser, el recurso más utilizado es el desarrollo motivico con un 66%, seguido de lejos por el uso de arpeggios, 18% y escalas, 16%.

Este autor no ha dedicado compases al No Ser.

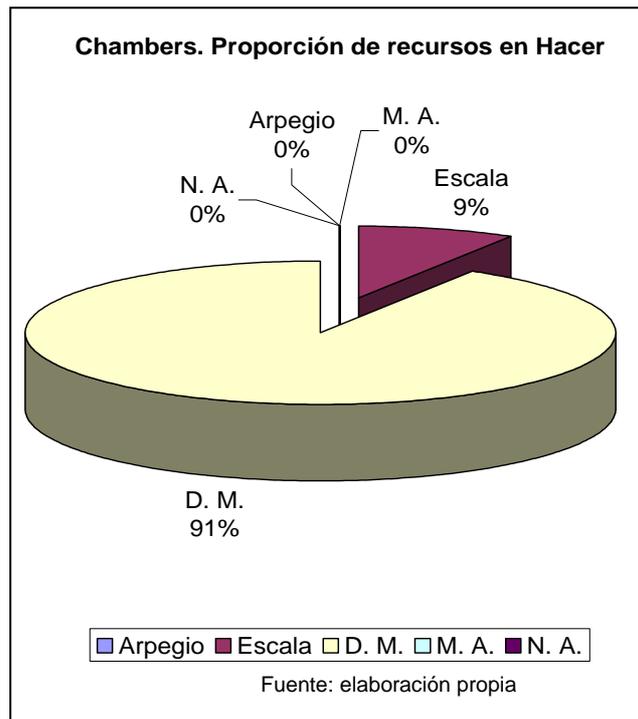


Fig. 131

En el Hacer, la hegemonía del desarrollo motivico es muy elevada, pues ocupa un 91% frente al 9% del uso de escalas.

Este autor no ha dedicado compases al No Hacer.

6.1.8. Resumen

A continuación realizamos un resumen de lo expuesto anteriormente para ofrecer una visión de conjunto.

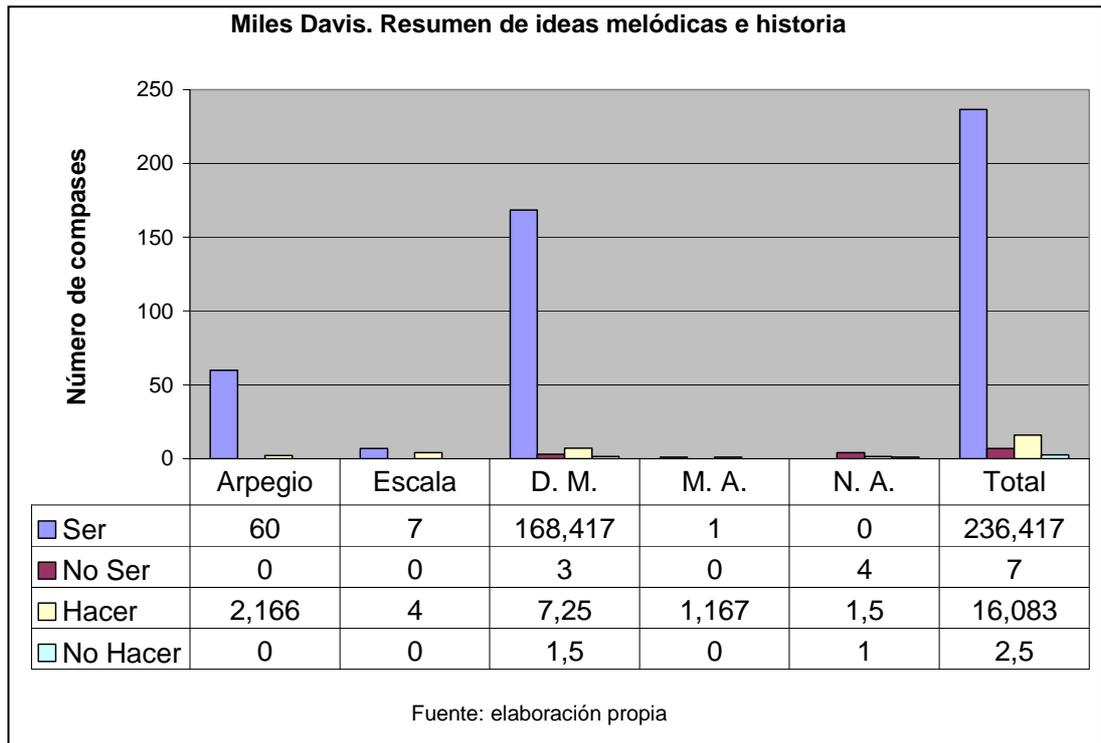


Fig. 132

En Miles, en el conjunto de sus improvisaciones en el LP *Kind of Blue*, podemos observar una clara preferencia por las estructuras de Ser, 236,417 compases, frente al Hacer con 16,083, el No Ser con 7 y el No Hacer con 2,5. El desarrollo motivico es el recurso más utilizado en los cuatro casos posibles.

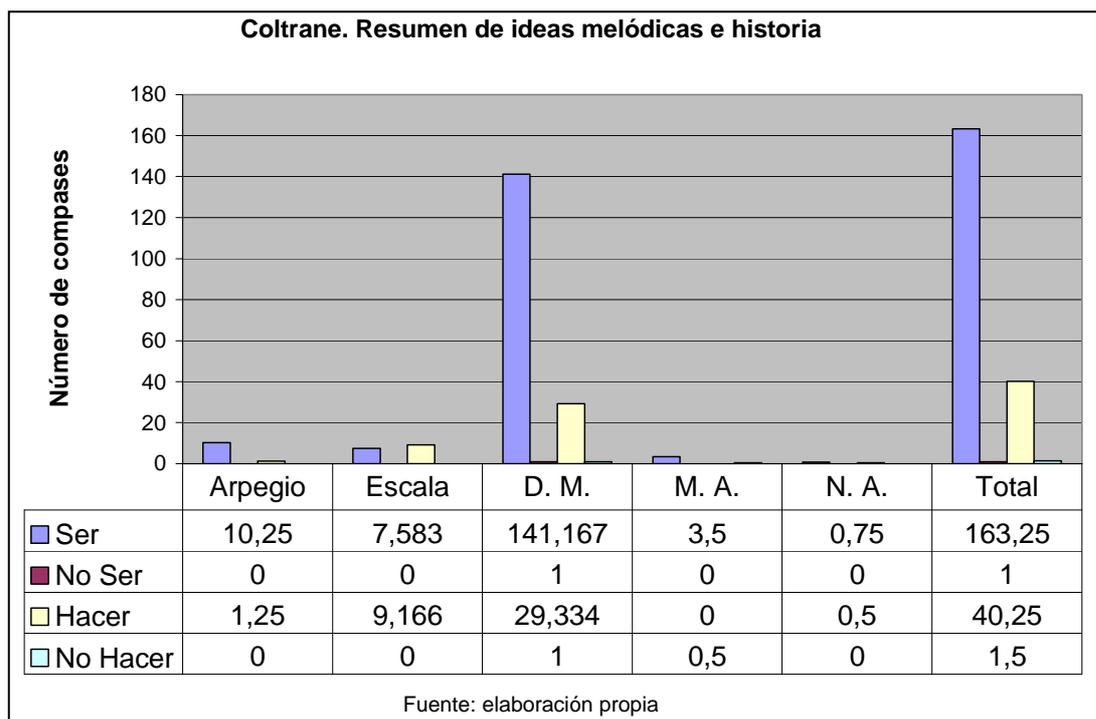


Fig. 133

En Coltrane, podemos apreciar un caso análogo al de Miles. El Ser es lo más frecuente, 163,25 compases frente a los 40,25 del Hacer, los 1,5 del No Hacer y el 1 del No Ser. El desarrollo motivico vuelve a ser el recurso más extendido en los cuatro casos.

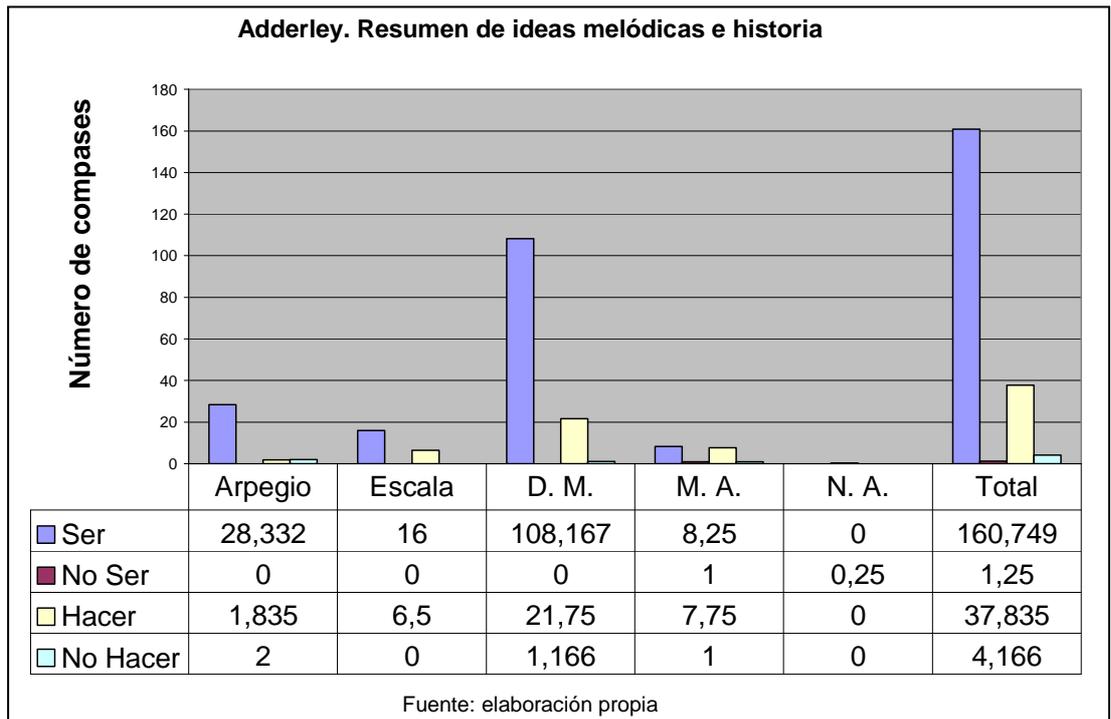


Fig. 134

En Adderley encontramos algunas diferencias respecto a los casos anteriores. Aunque el desarrollo motivico es el más usado en el Ser, 108,167 compases y en el Hacer, 21,75 compases, en el No Ser el recurso más usado es el de motivos aislados y en el No Hacer, el arpeggio es lo más frecuente. El Ser es lo más extendido, seguido del Hacer.

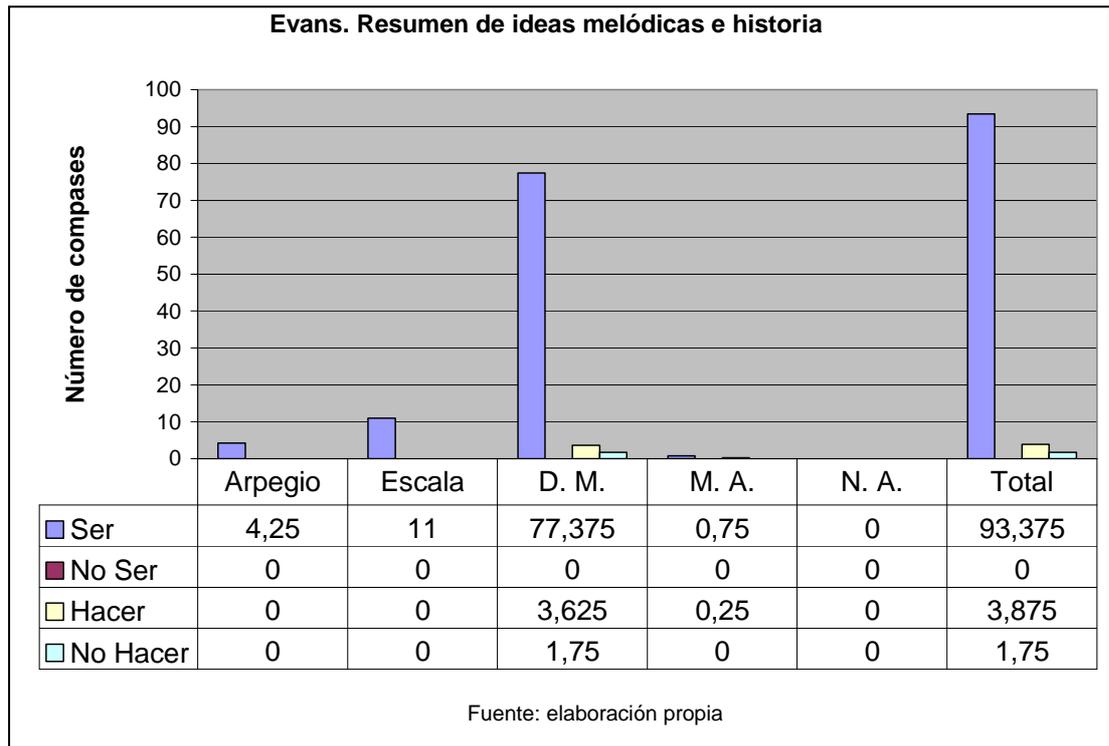


Fig. 135

En Evans el desarrollo motivico vuelve a ocupar la posición más importante en todas las categorías excepto en el No Ser, aunque conviene señalar que Evans no dedica compases a esta categoría. El Ser es lo más extendido, seguido del Hacer.

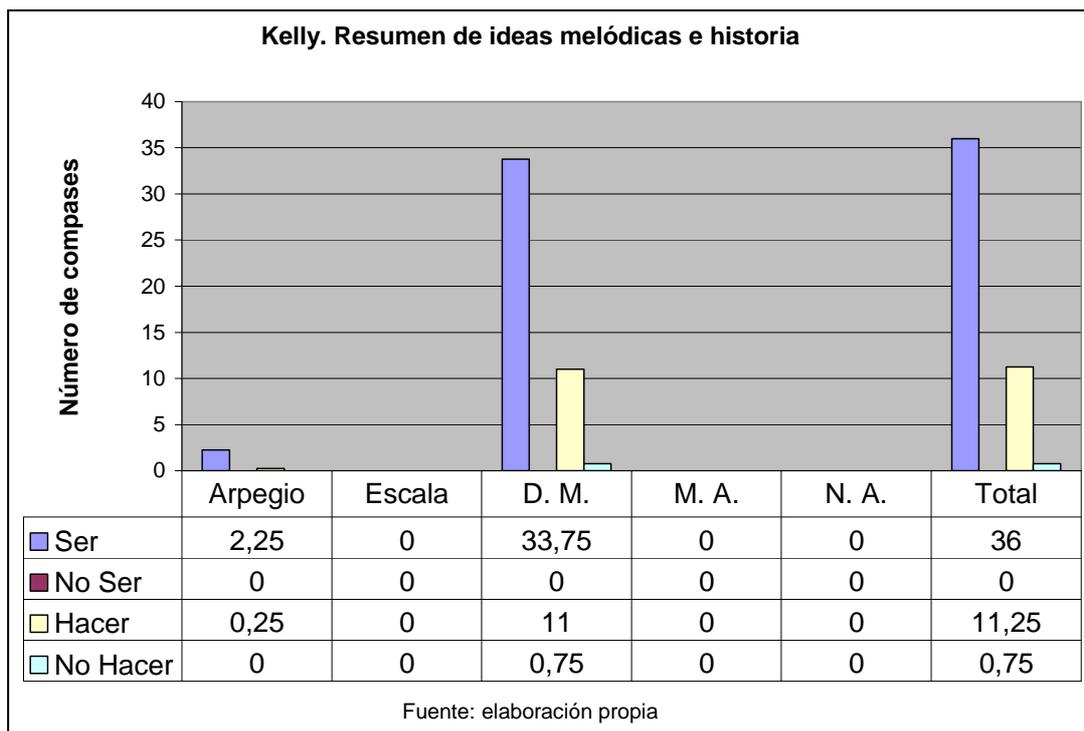


Fig. 136

Ya que Kelly sólo improvisa en uno de los temas, coincide el gráfico del resumen con el presentado en el subpartado anterior referido a este autor. Su preferencia es el desarrollo motivico tanto para el Ser, 33,75 de 36 compases, como para el Hacer, 11 de 11,25 compases.

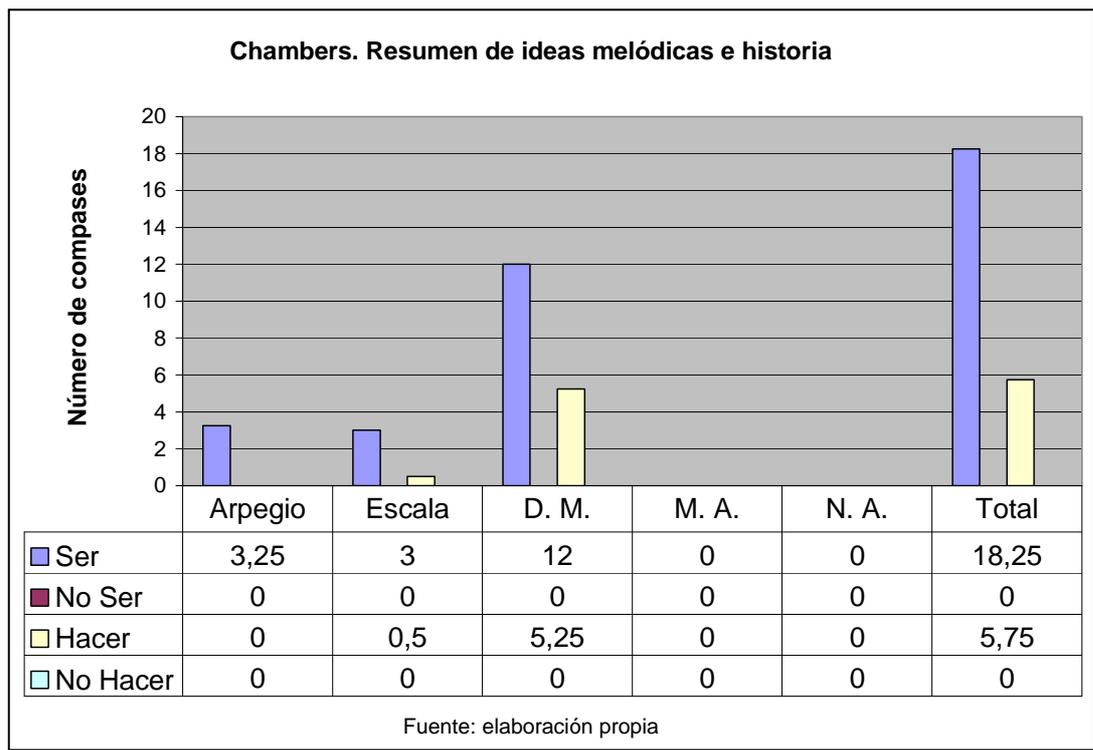


Fig. 137

Ya que Chambers sólo improvisa en uno de los temas, coincide el gráfico del resumen con el presentado en el subapartado anterior referido a este autor. Su recurso favorito es el desarrollo motivico tanto para el Ser, 12 de 18,25 compases, como para el Hacer, 5,25 de 5,75 compases.

Recurso melódico preferido	Ser	No Ser	Hacer	No Hacer
<i>Miles</i>	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico
<i>Coltrane</i>	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico
<i>Adderley</i>	Desarrollo motivico	Motivos aislados	Desarrollo motivico	Arpeggios
<i>Evans</i>	Desarrollo motivico	-	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico
<i>Kelly</i>	Desarrollo motivico	-	Desarrollo motivico	Desarrollo motivico
<i>Chambers</i>	Desarrollo motivico	-	Desarrollo motivico	-

Fig. 138

Se puede observar cómo el desarrollo de motivos es el recurso más empleado.

En el total del LP, obtenemos la distribución por número de compases reflejada en el gráfico siguiente. Podemos apreciar el claro predominio del Ser, 708,041 compases sobre el Hacer, 115,043 compases, el No Hacer, 10,666 compases y el No Ser, 9,25 compases.

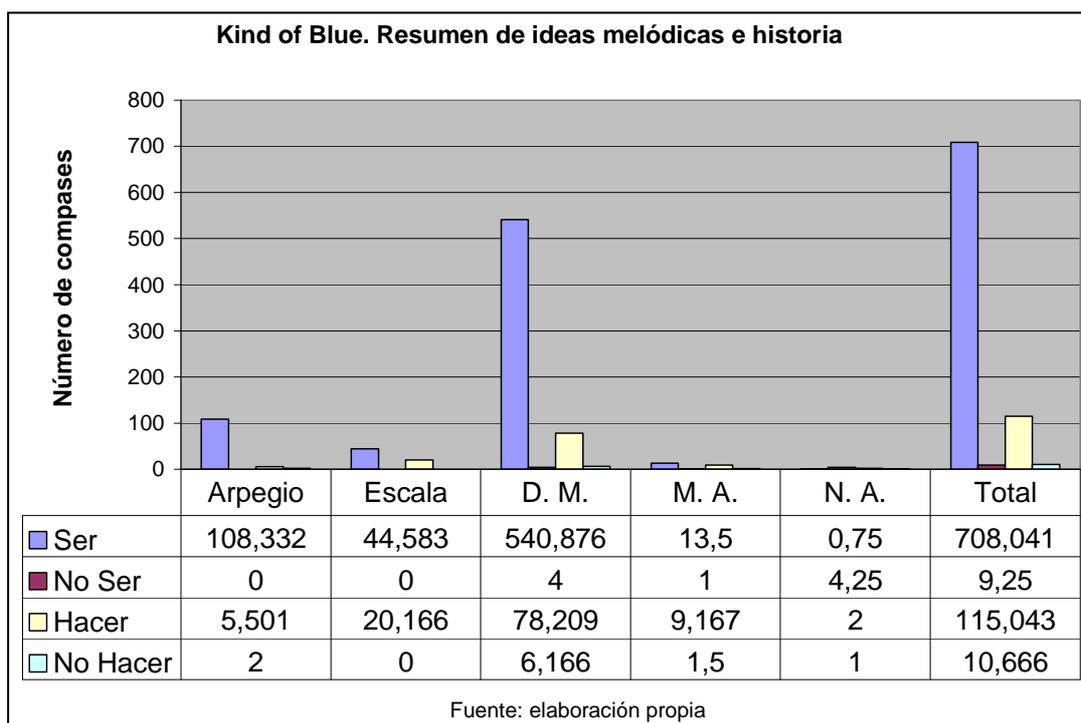


Fig. 139

En el conjunto del LP, sumando las aportaciones de cada uno de los improvisadores, obtenemos los siguientes porcentajes.

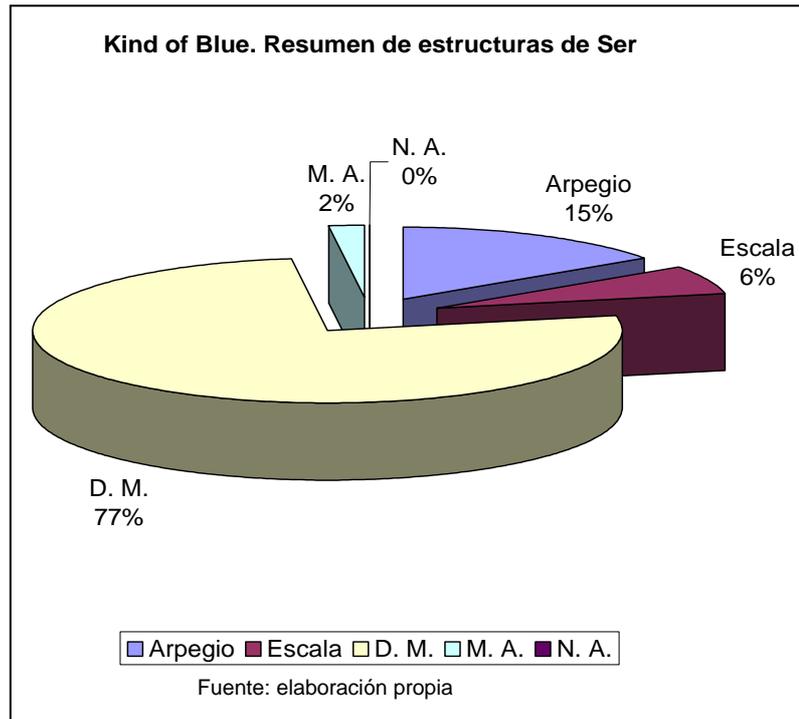


Fig. 140

En Kind of Blue el recurso melódico más empleado para acercarse al Ser es el desarrollo motivico con un 77%, frente al arpeggio con un 15%, la escala con un 6% y el motivo aislado con un 2%.

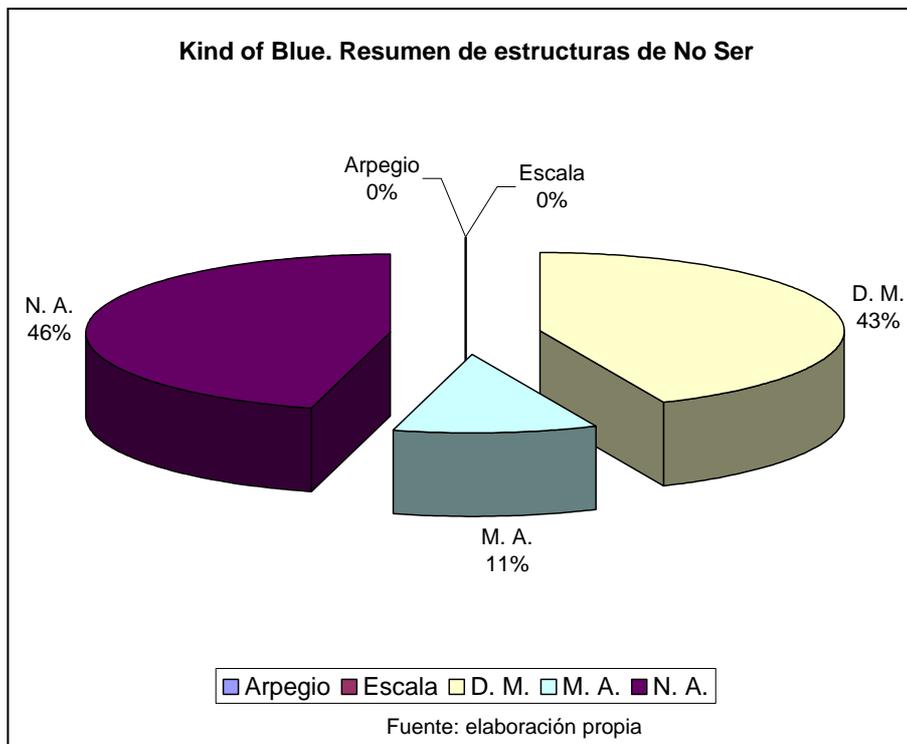


Fig. 141

En el No Ser, el uso de notas aisladas, 46%, es más frecuente que el uso del desarrollo motivico, 43%. El uso de motivos aislados se sitúa en tercera posición con un 11%.

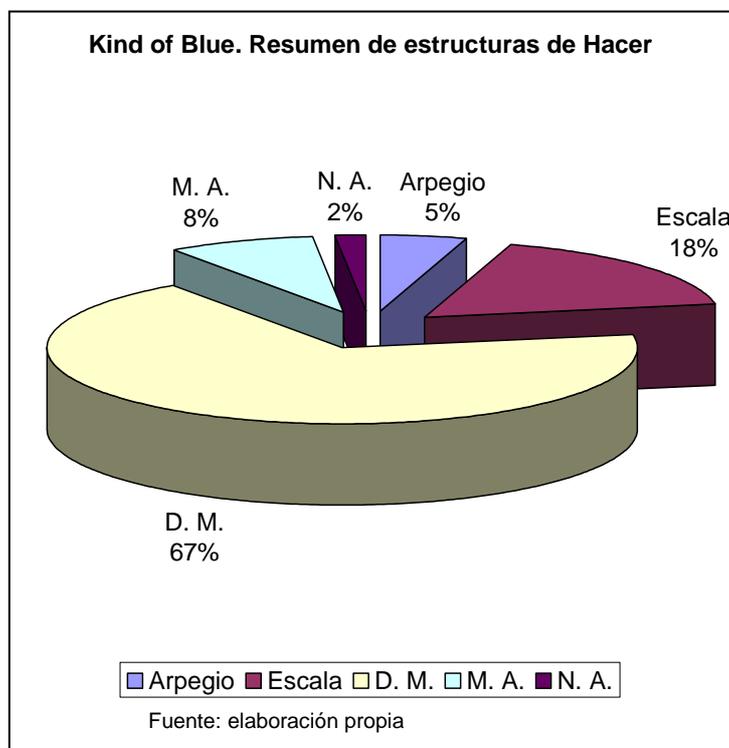


Fig. 142

En el Hacer el desarrollo motivico es el recurso más empleado, 67%, a continuación se sitúan el uso de escalas con un 18%, el de motivos aislados con un 8%, de arpeggios, 5% y de notas aisladas, 2%.

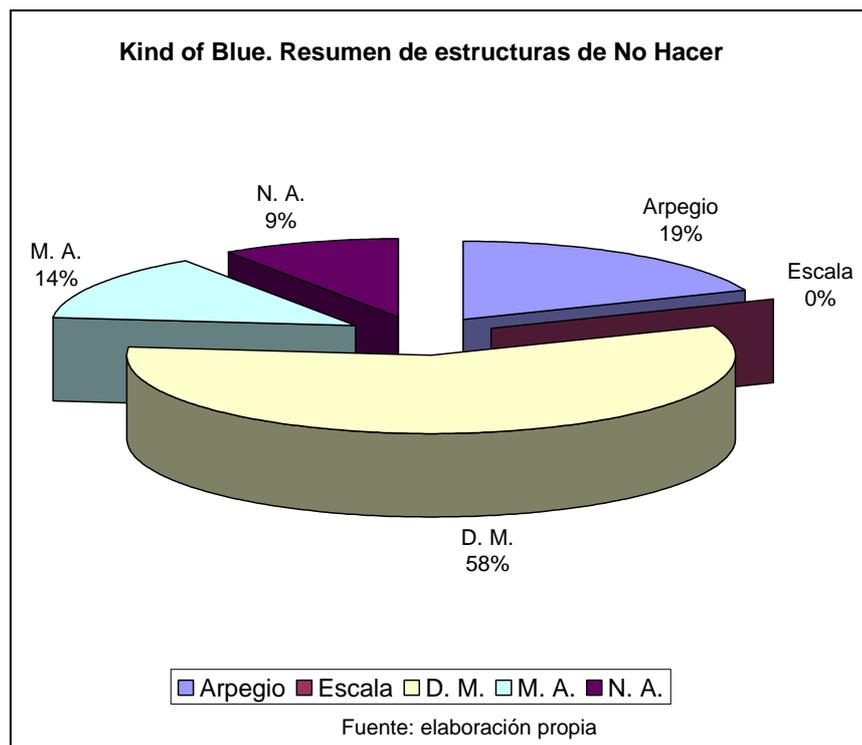


Fig. 143

En el caso del No Hacer, el desarrollo motivico vuelve a aparecer como el recurso más usado con un 58%, seguido del arpeggio, 19%, motivos aislados, 14% y notas aisladas 9%.

6.2. Relación entre ideas armónico-modales y la historia

A continuación, analizamos las diferentes aproximaciones realizadas por cada uno de los músicos en los temas en los que improvisa. En los cuadros siguientes aparecen diferentes abreviaturas. Así, G. en adelante, significa grado, en referencia al grado de la escala o modo correspondiente, I.M. en adelante significa intercambio modal, en el sentido de un modo diferente al que corresponde a priori, A. en adelante significa anticipación, es decir, se toca como si se estuviese ya en el siguiente modo, y por último, A.C. en adelante, significa, aproximación cromática, el improvisador se acerca a determinadas notas por medio de cromatismos.

6.2.1. Miles Davis

Podemos observar en este músico diferentes aproximaciones en el uso de ideas armónico-modales según el tema sobre el que ha improvisado. Miles realiza improvisaciones sobre los cinco temas que forman *Kind of Blue*.

En los gráficos siguientes es posible observar las diferentes estrategias armónico-modales usadas por Miles en cada uno de los temas. Quedando así explanado, dentro de cada estructura de Ser, No Ser, Hacer, No Hacer, cuál es el recurso armónico-melódico más usado en cada una de ellas. En el eje Y aparece el número de compases del tema analizado y en el X, los recursos utilizados con la proporción correspondiente del uso de los diferentes recursos por parte de cada músico.

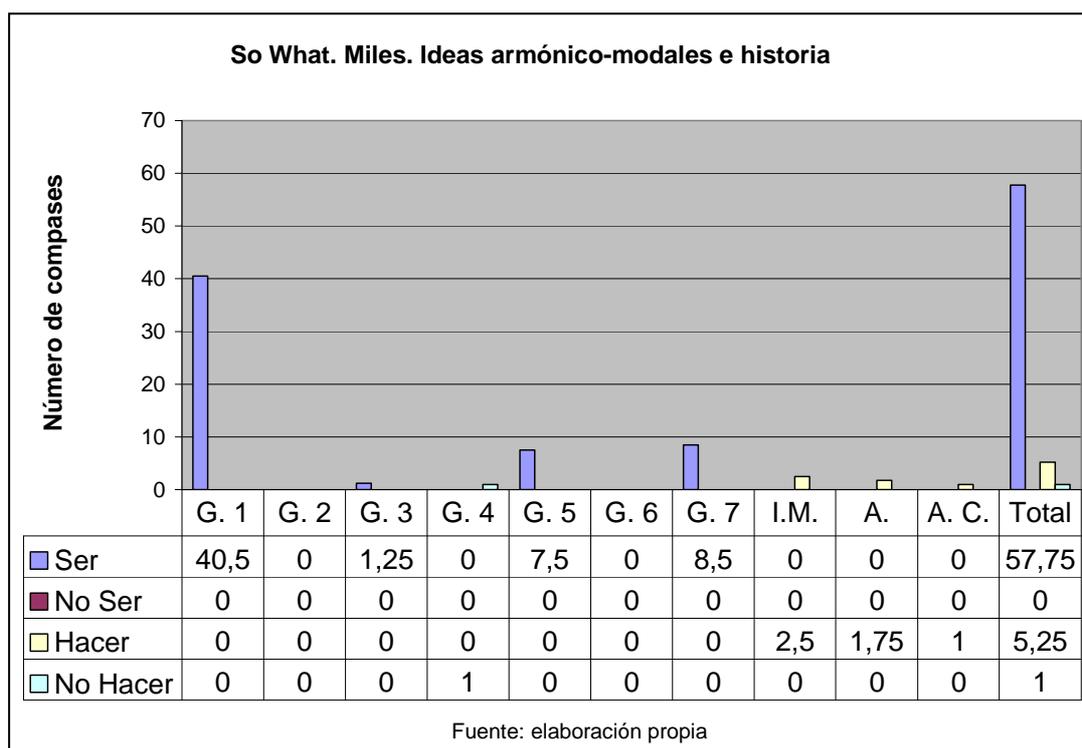


Fig. 144

El mayor número de compases es para el primer grado, 40,5, dentro del Ser que es la situación más extendida. En el Hacer, 5,25 compases, el recurso más utilizado es el intercambio modal.

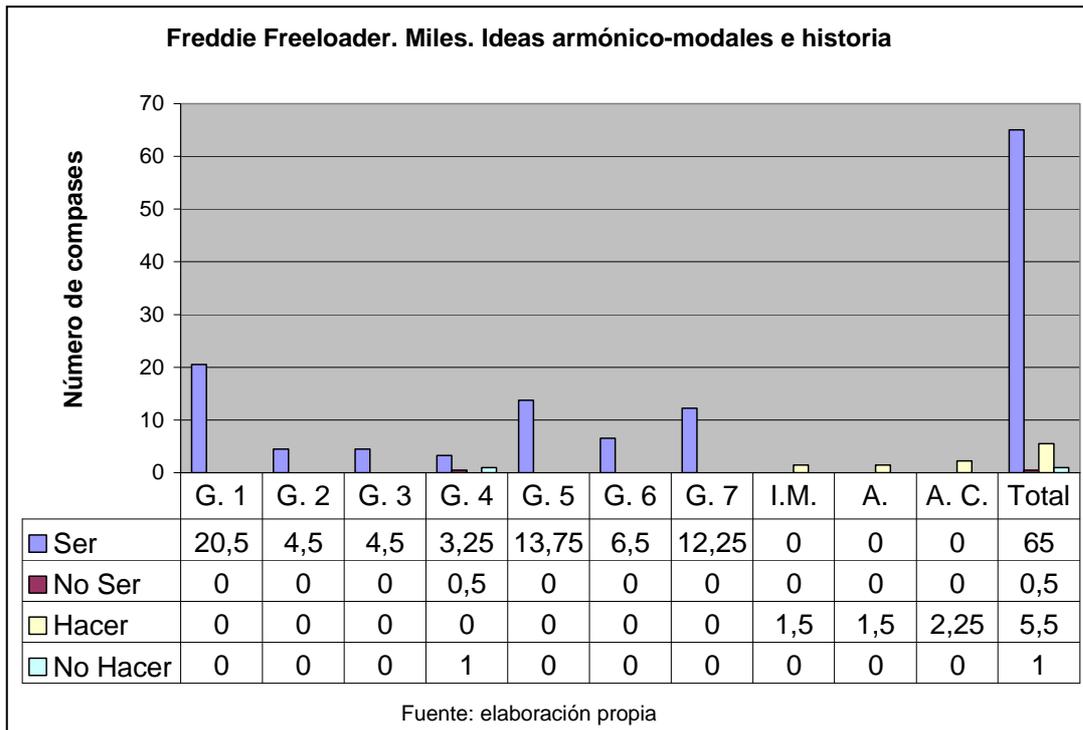


Fig. 145

El grado más usado vuelve a ser el primero, 20,5 compases de los 65 del Ser, en el Hacer destaca la aproximación cromática, 2,25 compases de 5,5.

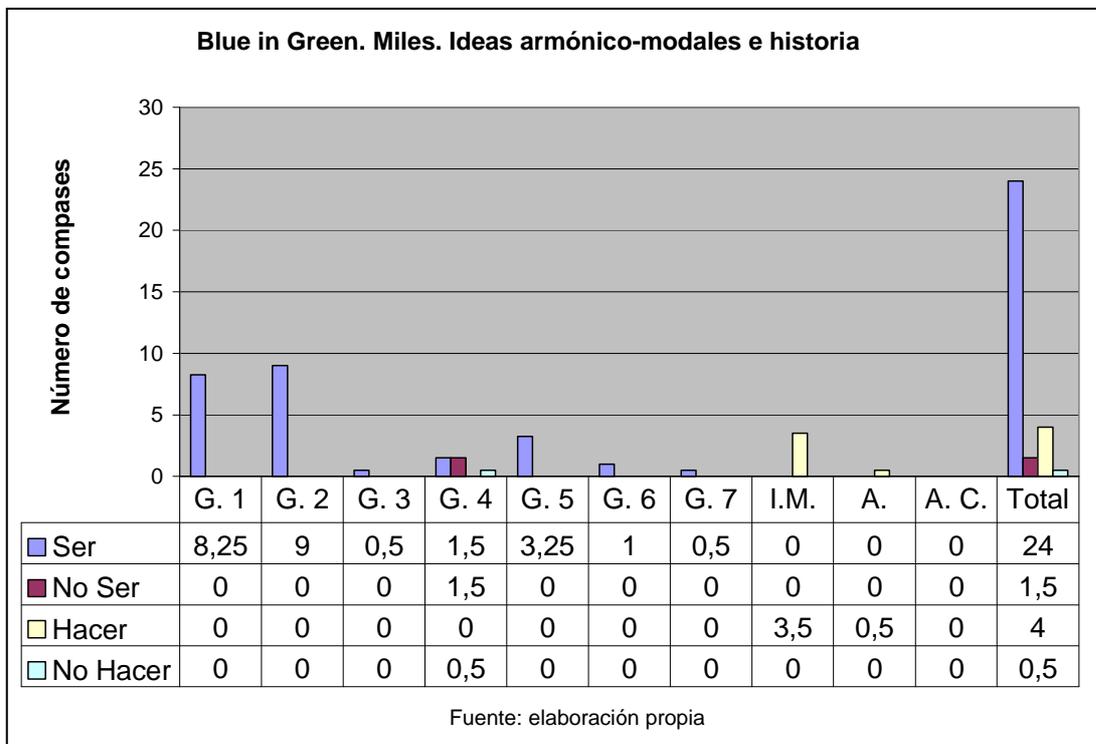


Fig. 146

En Blue in Green, Miles vuelve a dedicar la mayor extensión de compases al Ser, 24 compases, dentro de los cuales los grados más frecuentes son el 2º, 9 compases y el 1º, 8,25 compases. En los 4 compases de Hacer el predominio es para el intercambio modal con 3,5 compases.

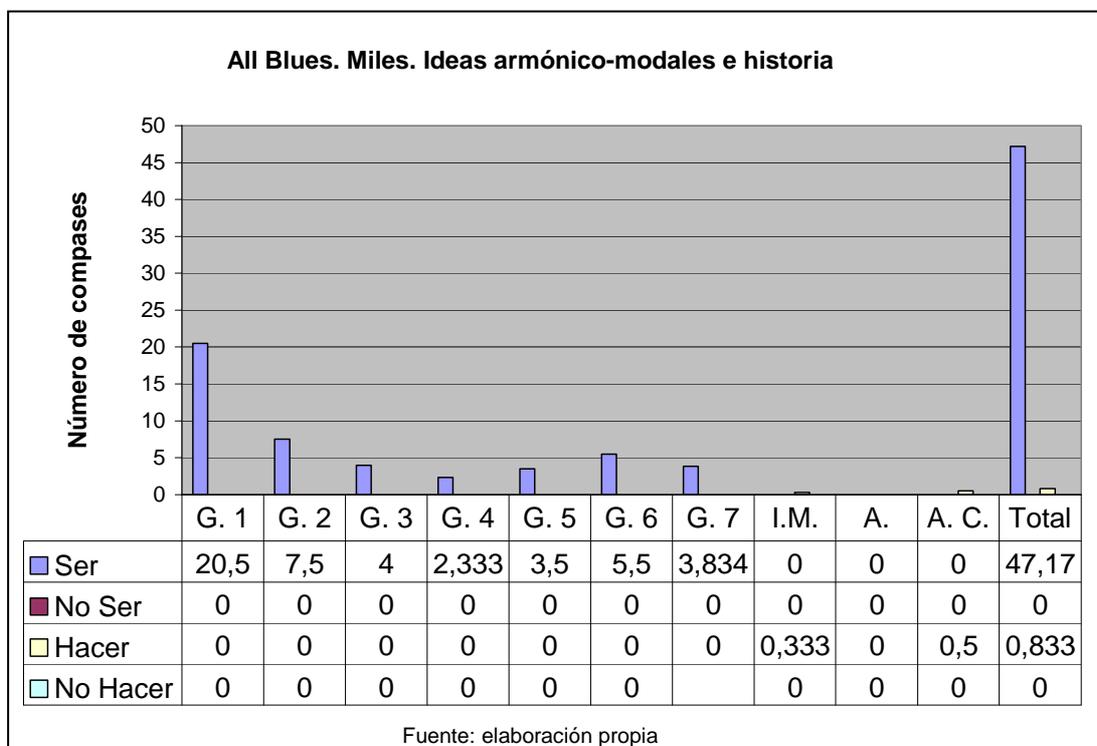


Fig. 147

El grado 1º vuelve a ser el favorito en este tema con 20,5 compases de los 47,17 que dedica Miles al Ser. En cuanto al Hacer la aproximación cromática se impone como recurso predilecto con 0,5 compases de 0,8333.

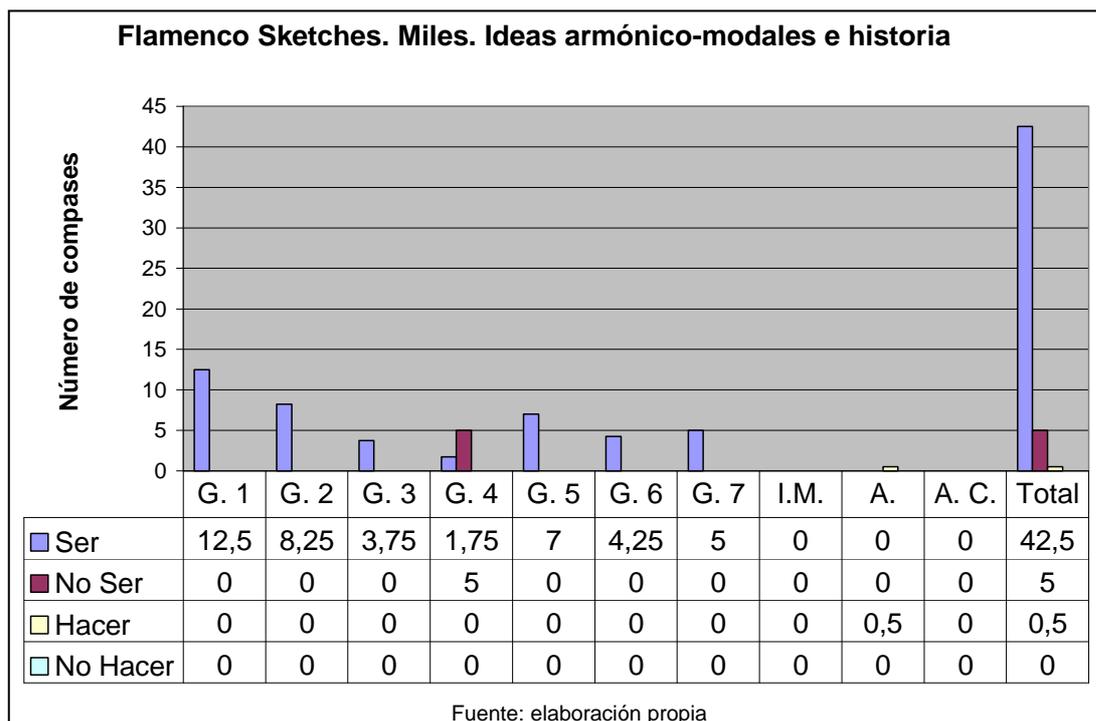


Fig. 148

El Ser es la estructura más frecuente en las improvisaciones de Miles sobre Flamenco Sketches, 42,5 compases, siendo el grado preferido el 1º con 12,5 compases. El No Ser es bastante importante, cuenta con más extensión, 5 compases sobre el grado 4º, mientras que el Hacer sólo cuenta con una extensión de 0,5 compases de anticipación.

Miles. Recurso preferido por tema	Ser	No Ser	Hacer	No Hacer
<i>So What</i>	G2	-	I. M.	G4
<i>Freddie Freeloader</i>	G1	-	A.C.	-
<i>Blue in Green</i>	G2	G4	I. M.	G4
<i>All Blues</i>	G1	-	A.C.	-
<i>Flamenco Sketches</i>	G1	G4	A.	-

Fig. 149

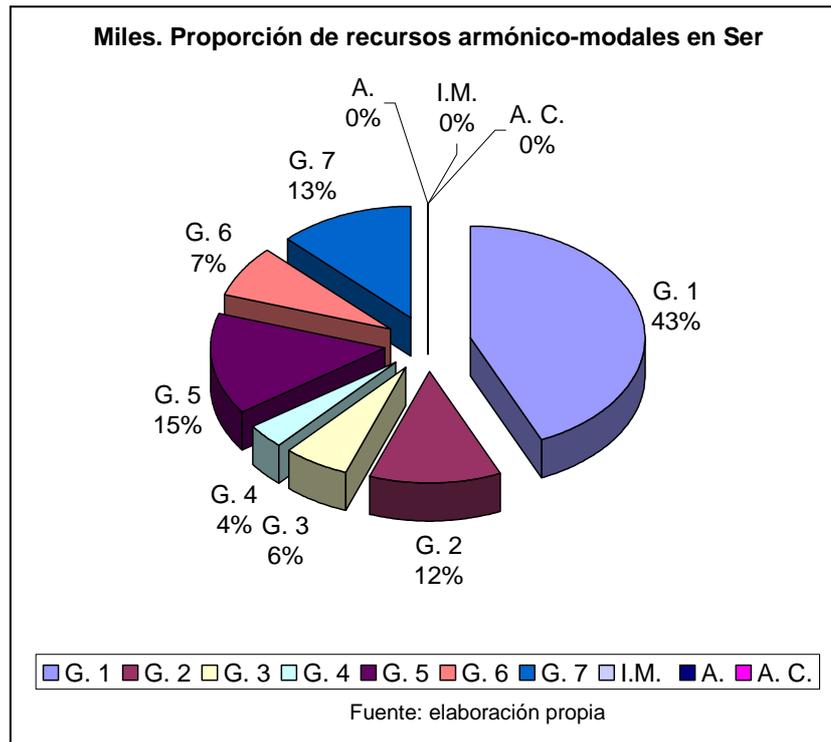


Fig. 150

Se puede apreciar como en el conjunto de las improvisaciones de Miles, el grado 1º es el preferido, con un 43% del total, seguido del 5º grado con un 15%.

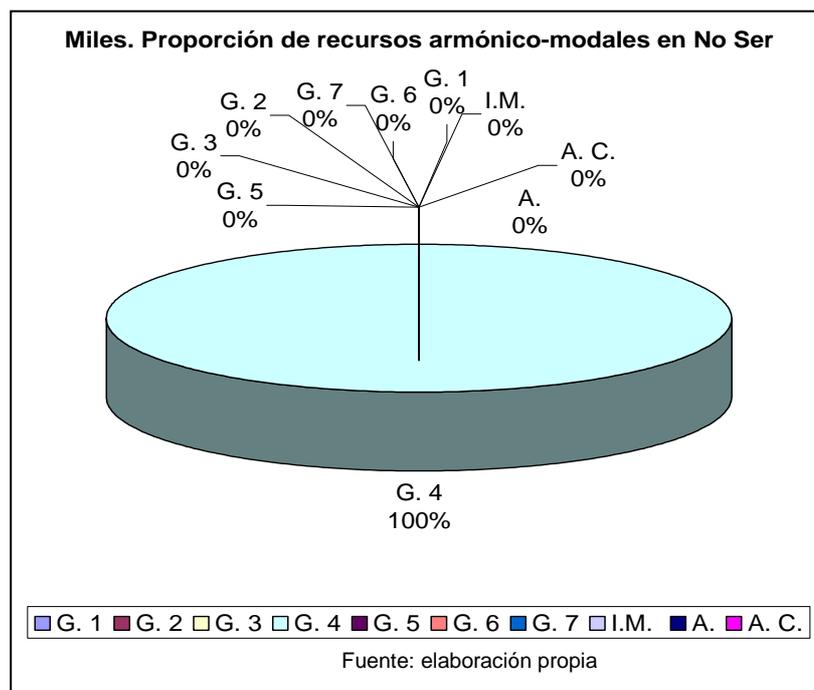


Fig. 151

En cuanto al No Ser el grado 4º es el único utilizado.

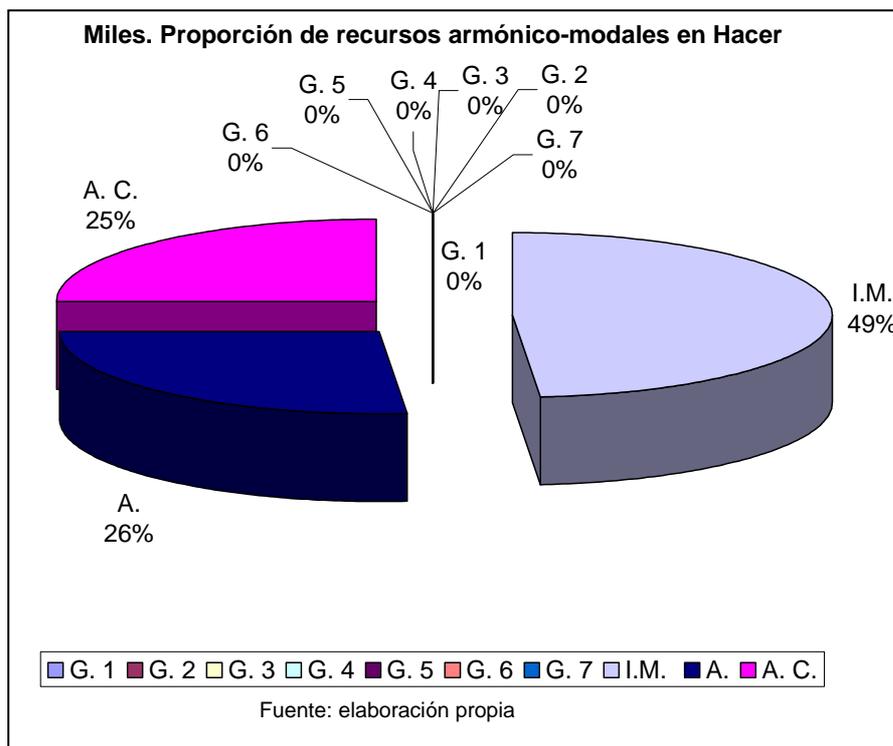


Fig. 152

En lo referente al Hacer, el recurso preferido por Miles es el intercambio modal, 49% de los casos, es decir, el uso de otro modo diferente al esperado a priori. Le siguen la anticipación, 26% y la aproximación cromática, 25%.

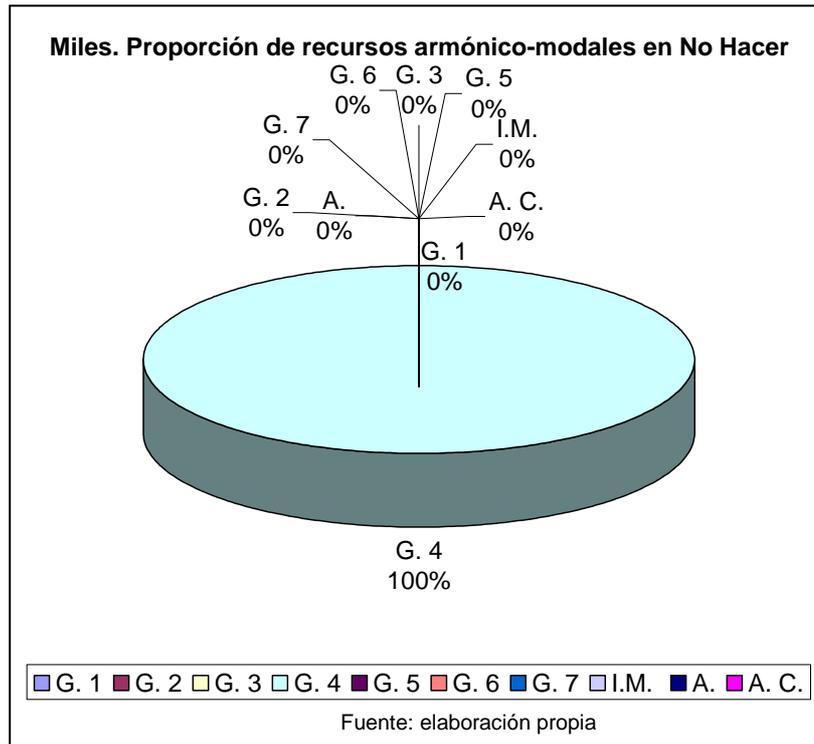


Fig. 153

En cuanto al No Hacer el grado 4º es el único utilizado.

6.2.2. John Coltrane

Coltrane realiza improvisaciones sobre los cinco temas que forman *Kind of Blue*.

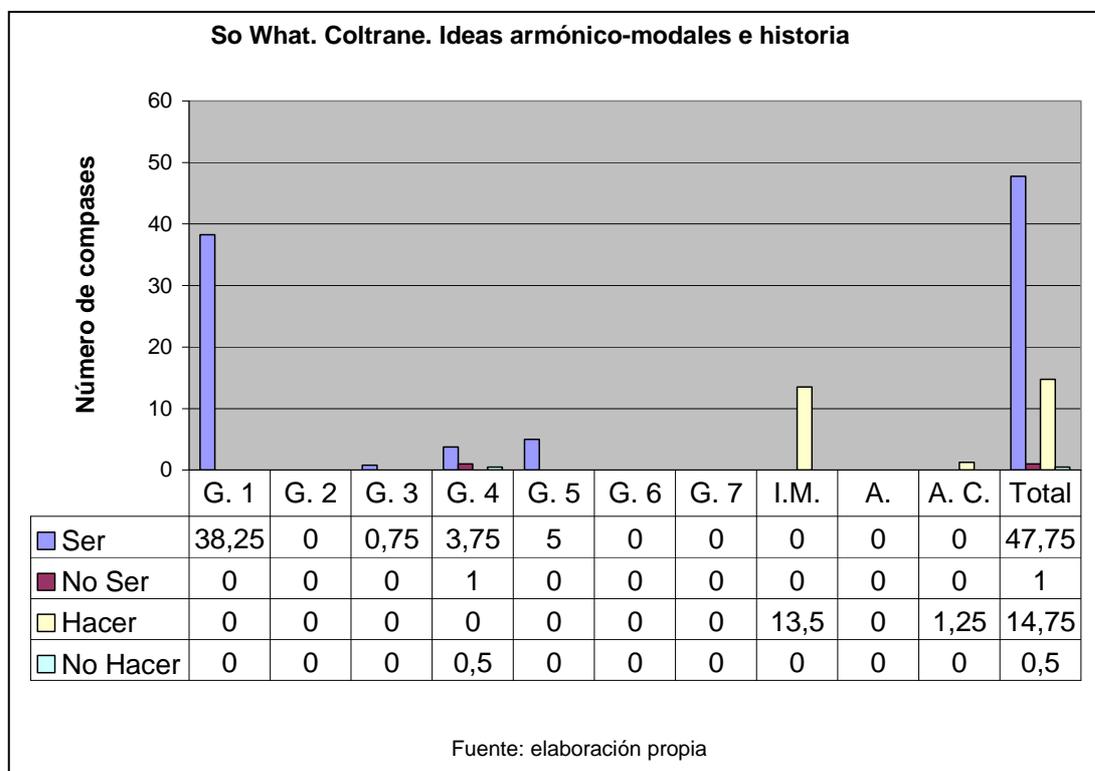


Fig. 154

En su improvisación sobre *So What*, predominan las estructuras de Ser, 47,75 compases y dentro de éstas, el grado 1º es el más usado, 38,25 compases. El No Ser cuenta con 1 compás sobre el 4º grado. Para el Hacer el recurso favorito es el intercambio modal, 13,5 compases de 14,75.

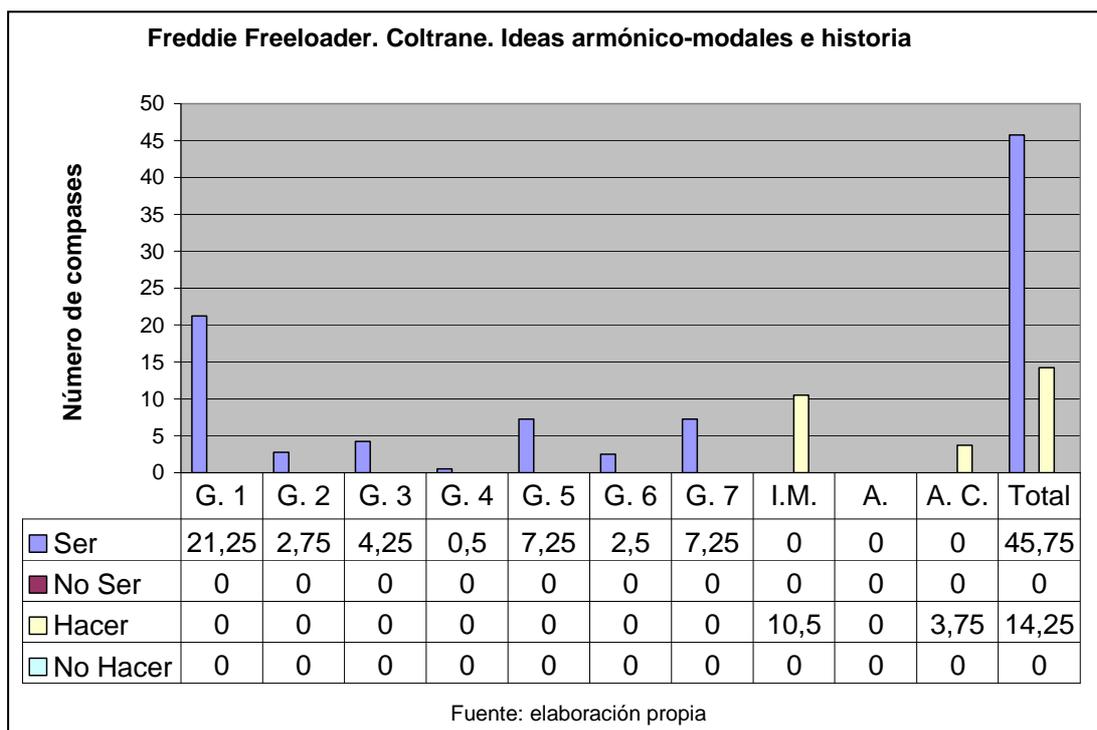


Fig. 155

En Freddie Freeloader, Coltrane dedica 45,75 compases al Ser, de los cuales, 21,25 muestran un predominio del grado 1º. En lo referente al Hacer, el intercambio modal es el recurso favorito con 10,5 compases de 14,25.

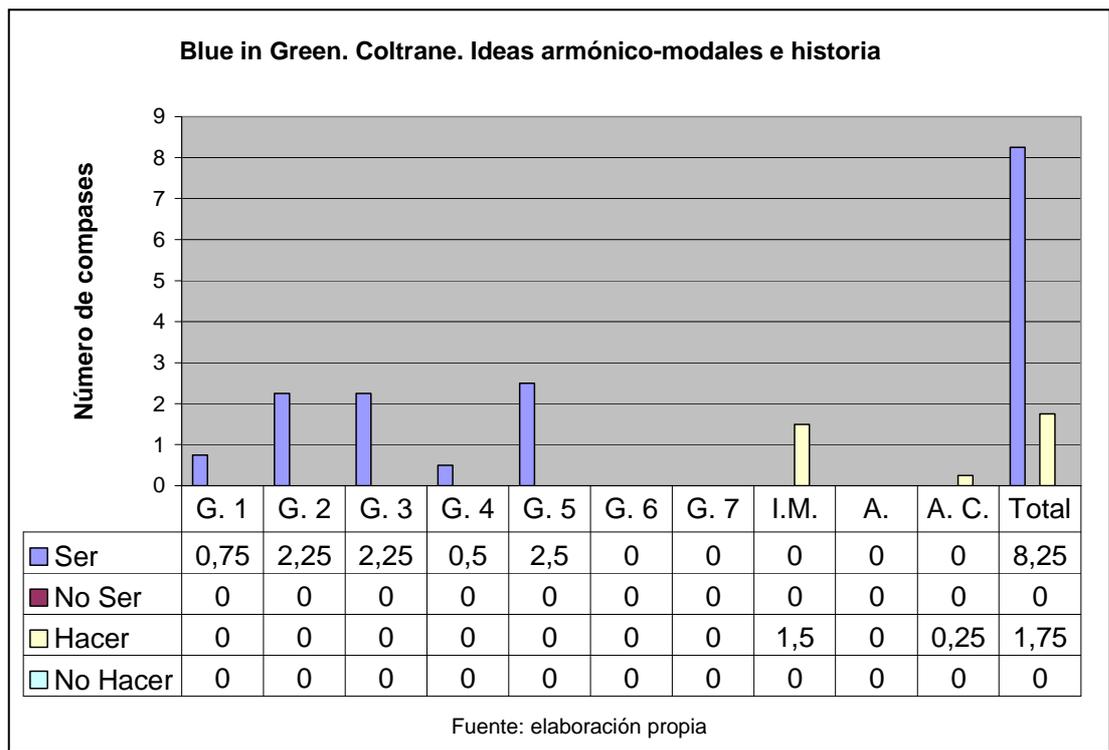


Fig. 156

En Blue in Green el grado favorito para el Ser es el 5º, 2,5 compases, seguido de cerca por los grados 3º y 4º, 2,25 compases cada uno. En el No Hacer, el intercambio modal vuelve a ser el recurso favorito con 1,5 compases de 1,75.

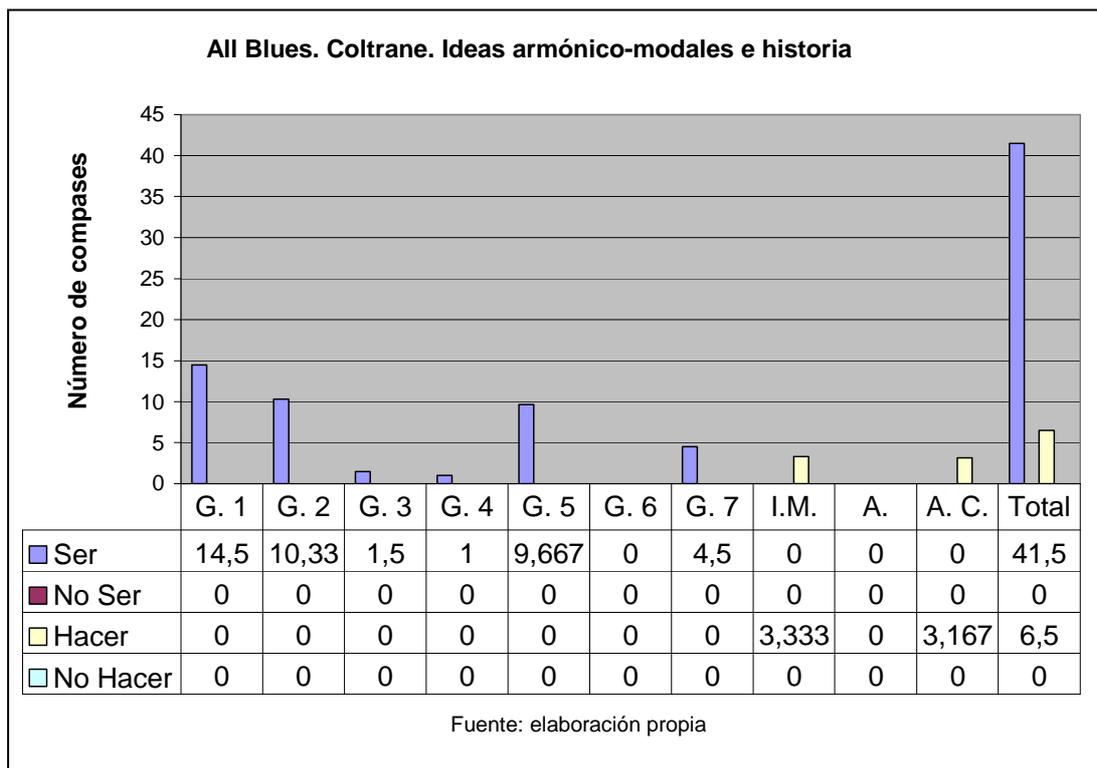


Fig. 157

En All Blues, Coltrane da preferencia al uso del grado 1º para las estructuras de Ser, 14,5 compases de 41,5. En cuanto al Hacer, el intercambio modal vuelve a ser el recurso más empleado, 3,333 compases, aunque seguido de cerca por la aproximación cromática.

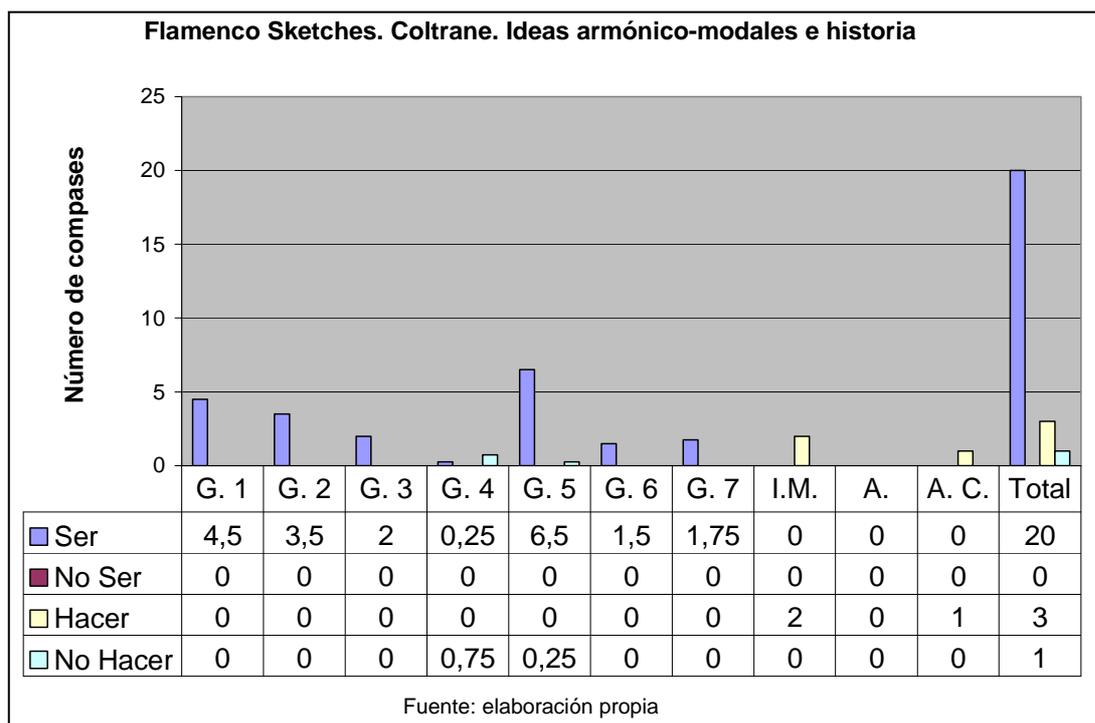


Fig. 158

En Flamenco Sketches, el 5º grado es el más utilizado para el Ser, 6,5 compases de 20. Para el Hacer, el intercambio modal es el más usado, 2 compases de 3.

Coltrane. Recurso preferido por tema	Ser	No Ser	Hacer	No Hacer
<i>So What</i>	G1	G4	I. M.	G4
<i>Freddie Freeloader</i>	G1	-	I. M.	-
<i>Blue in Green</i>	G5	-	I. M.	-
<i>All Blues</i>	G1	-	I. M.	-
<i>Flamenco Sketches</i>	G5	-	I. M.	G4

Fig. 159

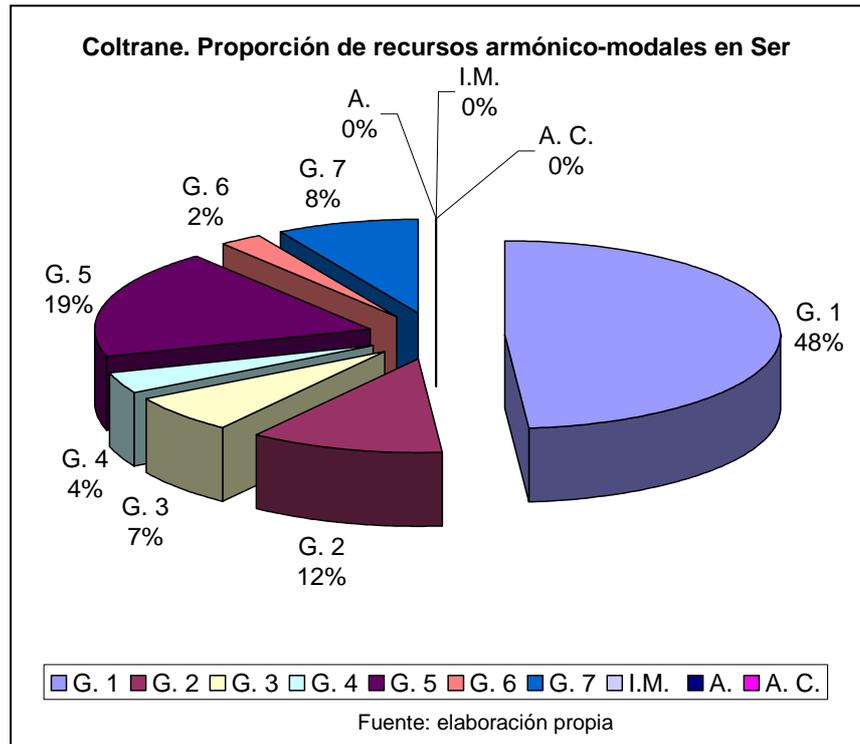


Fig. 160

En cuanto a las preferencias armónico-modales de Coltrane para el Ser, el primer grado ocupa una indiscutible posición con el 48% de los casos. Más lejos quedan los otros grados, le sigue en frecuencia el 5º grado con un 19% de los casos.

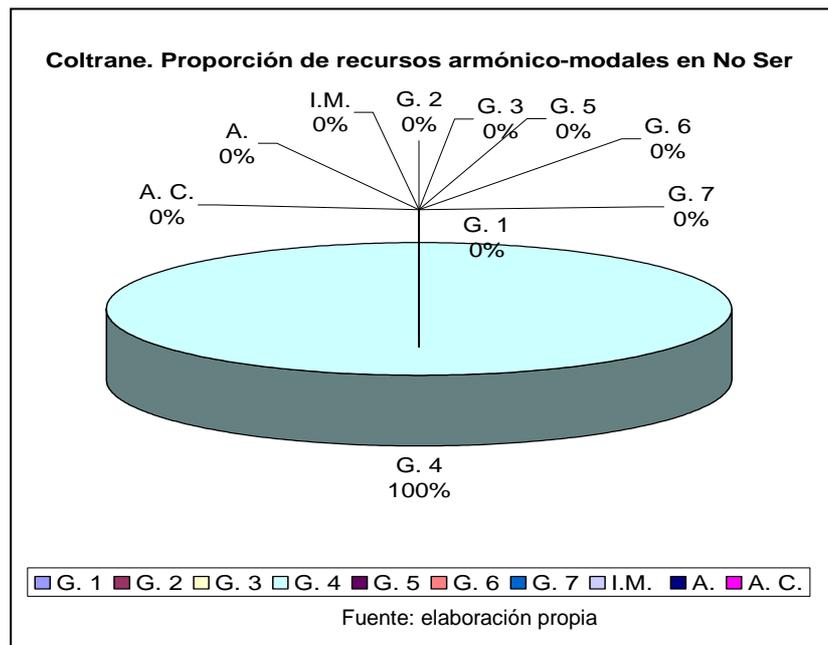


Fig. 161

En cuanto al No Ser el grado 4º es el único utilizado.

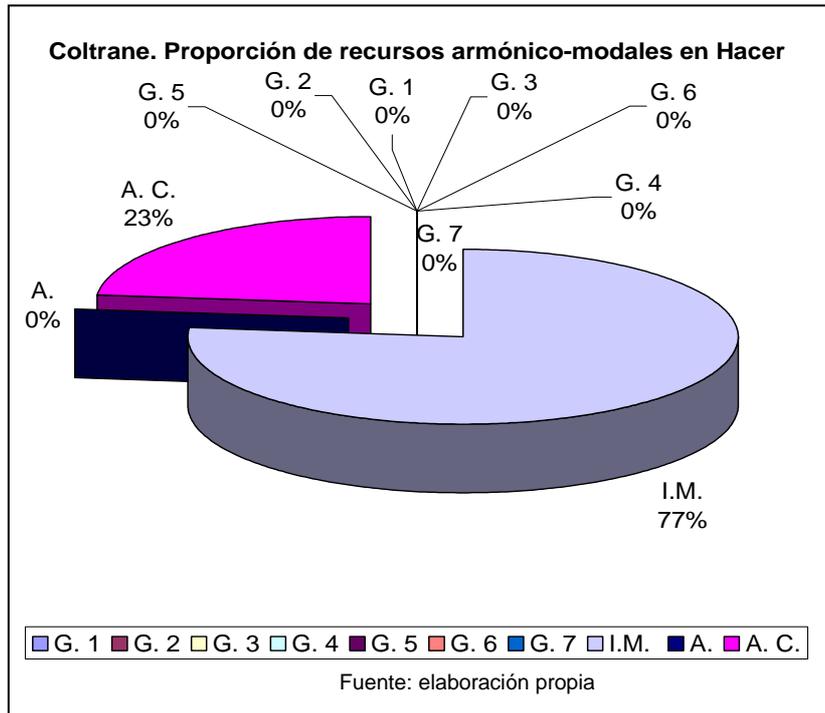


Fig. 162

En lo referente al Hacer, el intercambio modal ocupa un 77%, frente a la aproximación cromática con un 23%.

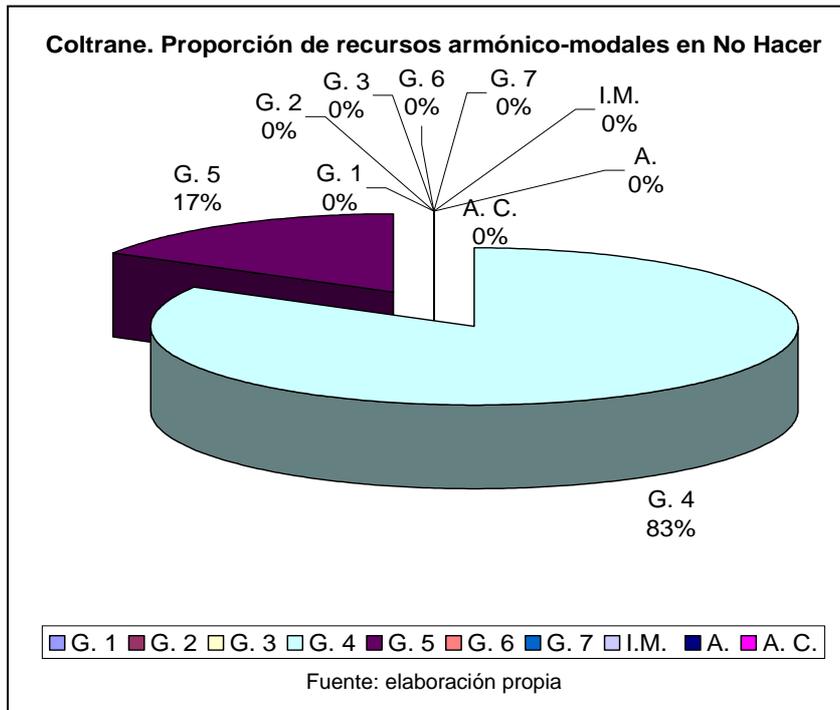


Fig. 163

El No Hacer está claramente dominado por el 4º grado con un 83% de los casos.

6.2.3. Julian “Cannonball” Adderley

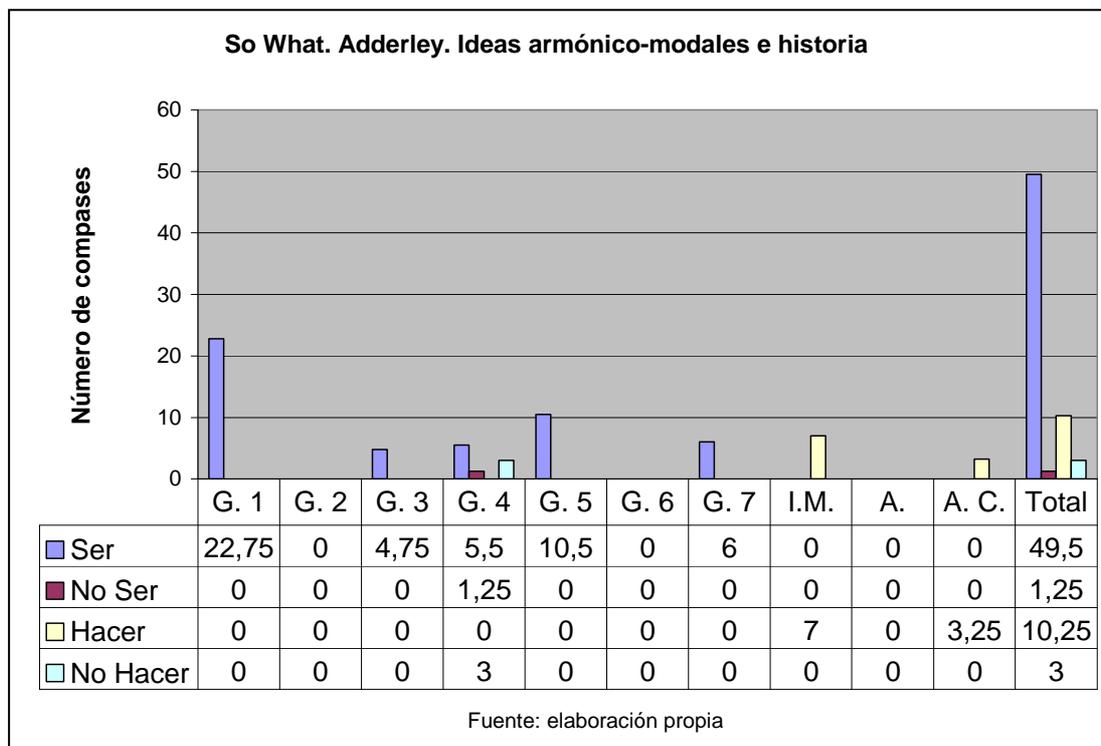


Fig. 164

Para el Ser Adderley utiliza el grado 1º preferentemente, 22,75 compases de 49,5. En el Hacer, el intercambio modal es el favorito con 7 compases de 10,25.

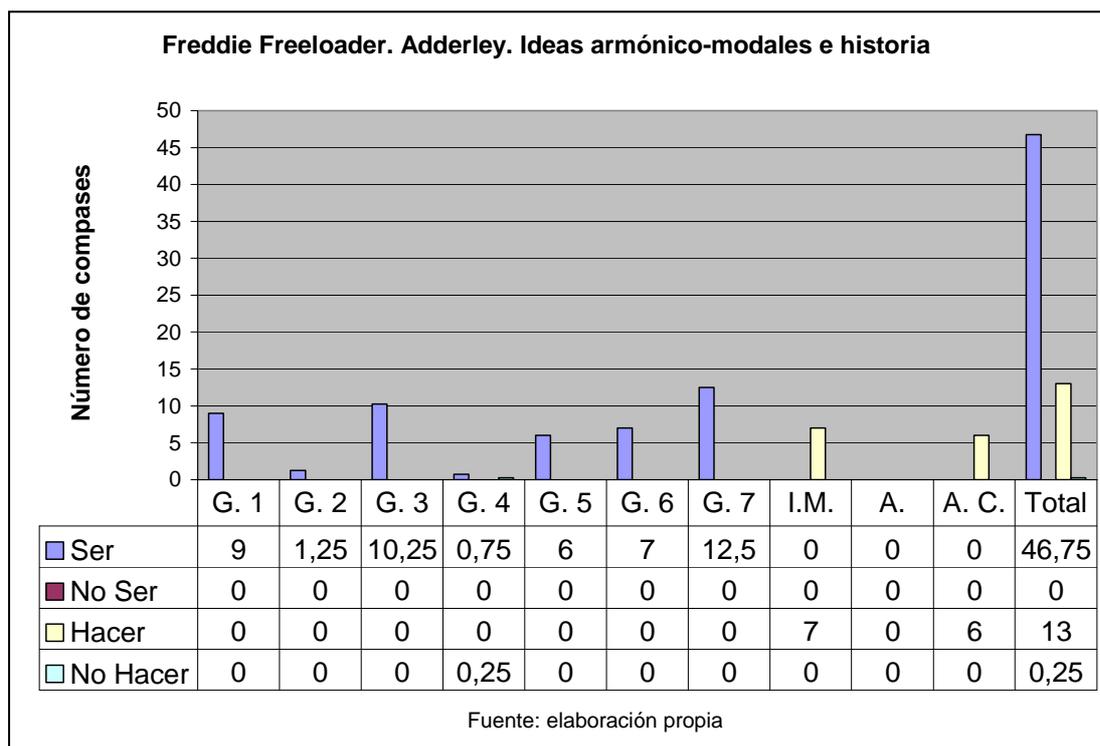


Fig. 165

En Freddie Freeloader, Adderley da preferencia al grado 7^o para las estructuras de Ser, 12,5 compases de 46,75. Para el Hacer su recurso favorito es el intercambio modal, 7 compases de 13, aunque está seguido de cerca por la aproximación cromática, 6 compases.

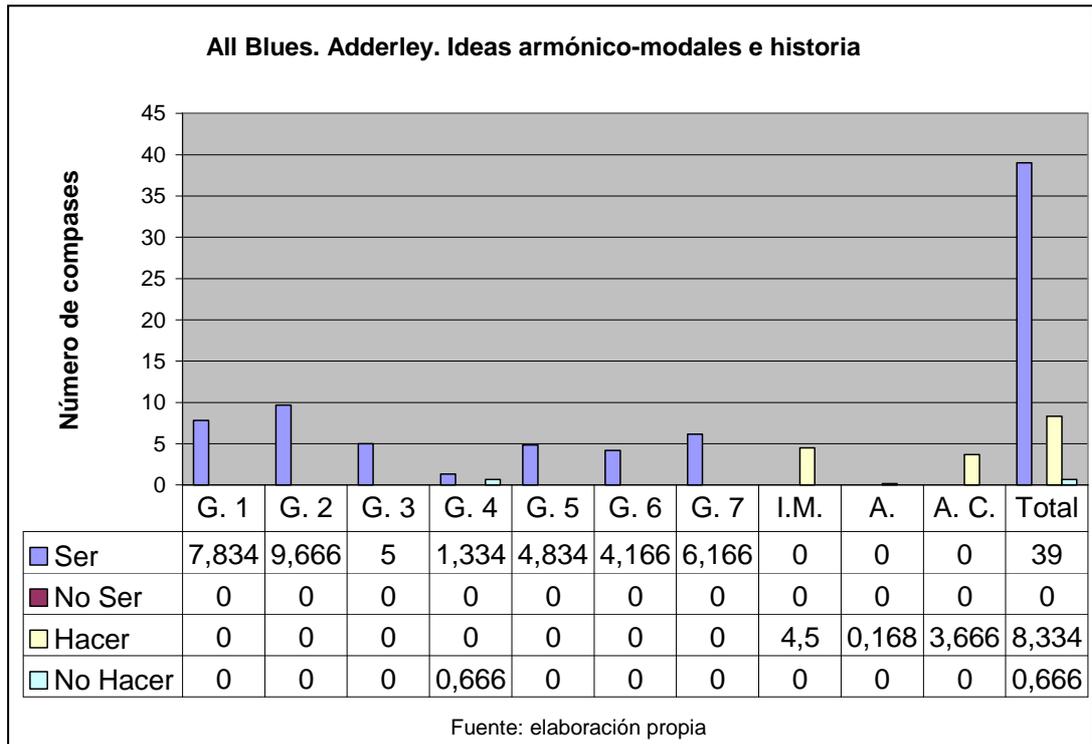


Fig. 166

En All Blues el 2º grado es el más usado para acercarse al Ser, 9,666 compases de 39. En lo referente al Hacer, el intercambio modal es el favorito con 4,5 compases de 8,334.

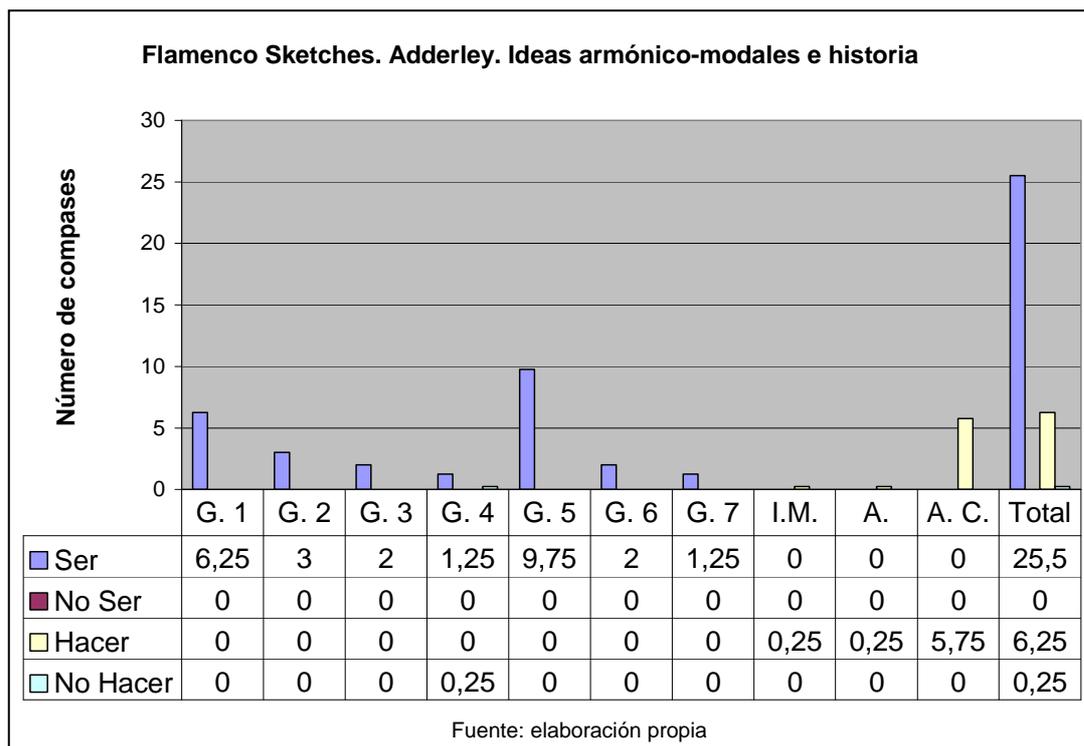


Fig. 167

En la aproximación a Flamenco Sketches de Adderley, el 5º grado es el más usado para el Ser, 9,75 compases de 25,5. En el Hacer, la aproximación cromática con 5,75 compases de 6,25, es el recurso más frecuente.

Adderley. Recurso preferido por tema	Ser	No Ser	Hacer	No Hacer
<i>So What</i>	G1	G4	I. M.	G4
<i>Freddie Freeloader</i>	G7	-	I. M.	G4
<i>All Blues</i>	G2	-	I. M.	G4
<i>Flamenco Sketches</i>	G5	-	A.C.	G4

Fig. 168

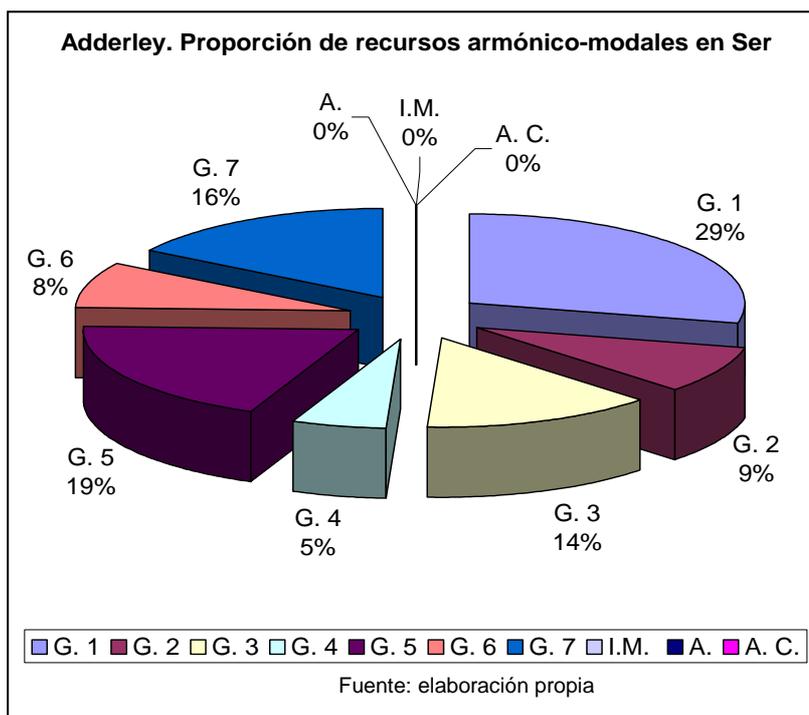


Fig. 169

En el total de compases dedicados al Ser, el grado 1º es el más utilizado, con un 29% de los casos, aunque está seguido no muy de lejos por el uso de otros grados, en concreto el grado 5º es usado un 19% de las veces y el 7º un 16%.

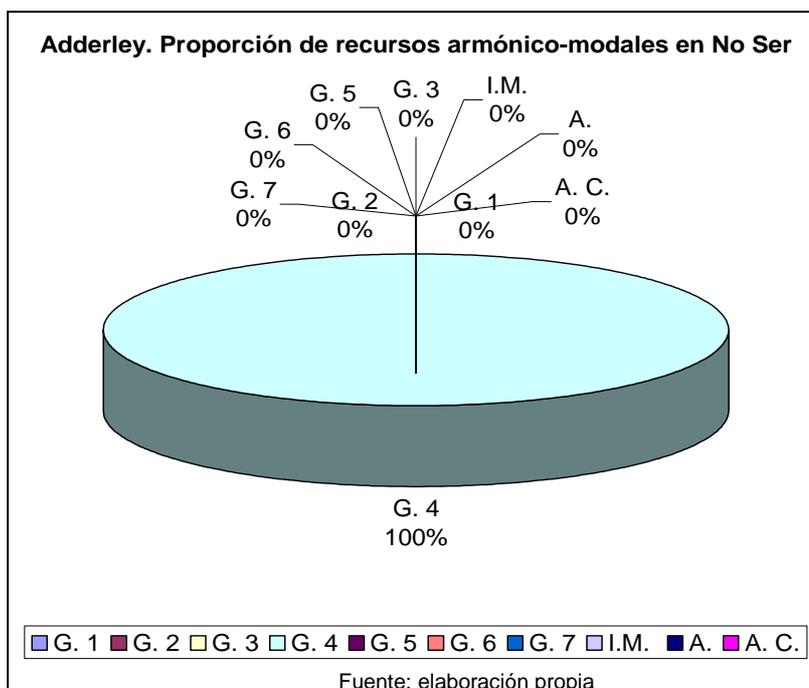


Fig. 170

En cuanto al No Ser, el grado 4º es el único utilizado.

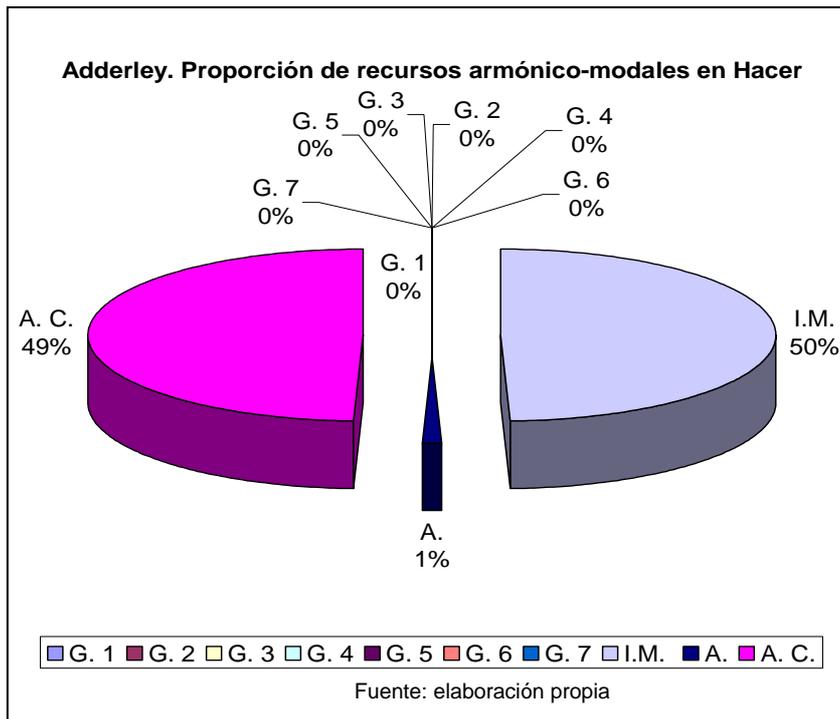


Fig. 171

En lo referente al Hacer, hay dos recursos que predominan claramente, el intercambio modal con un 50% de los casos y la aproximación cromática con un 49% de los casos.

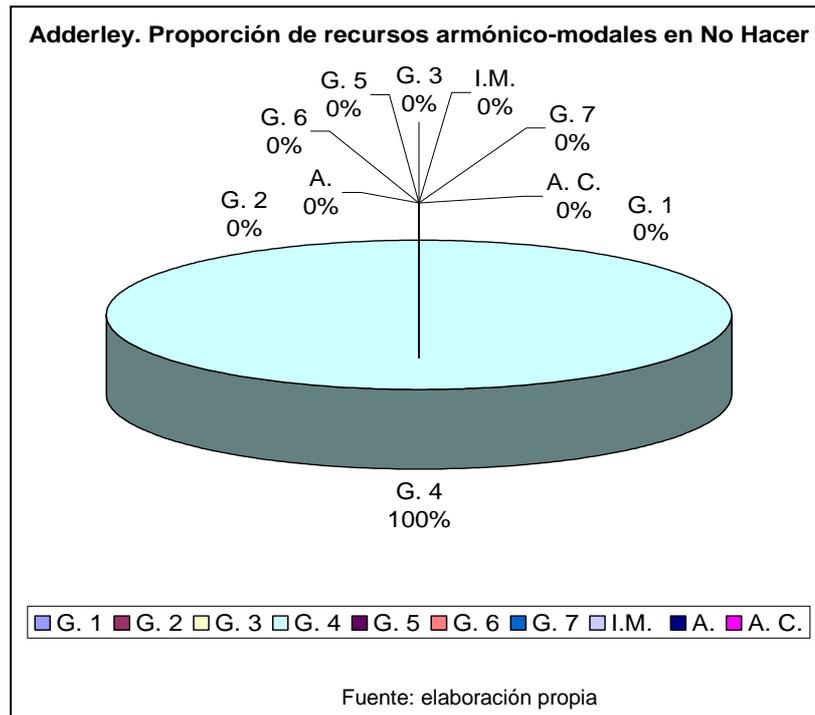


Fig. 172

En cuanto al No Hacer, el grado 4º es el único utilizado.

6.2.4. Bill Evans

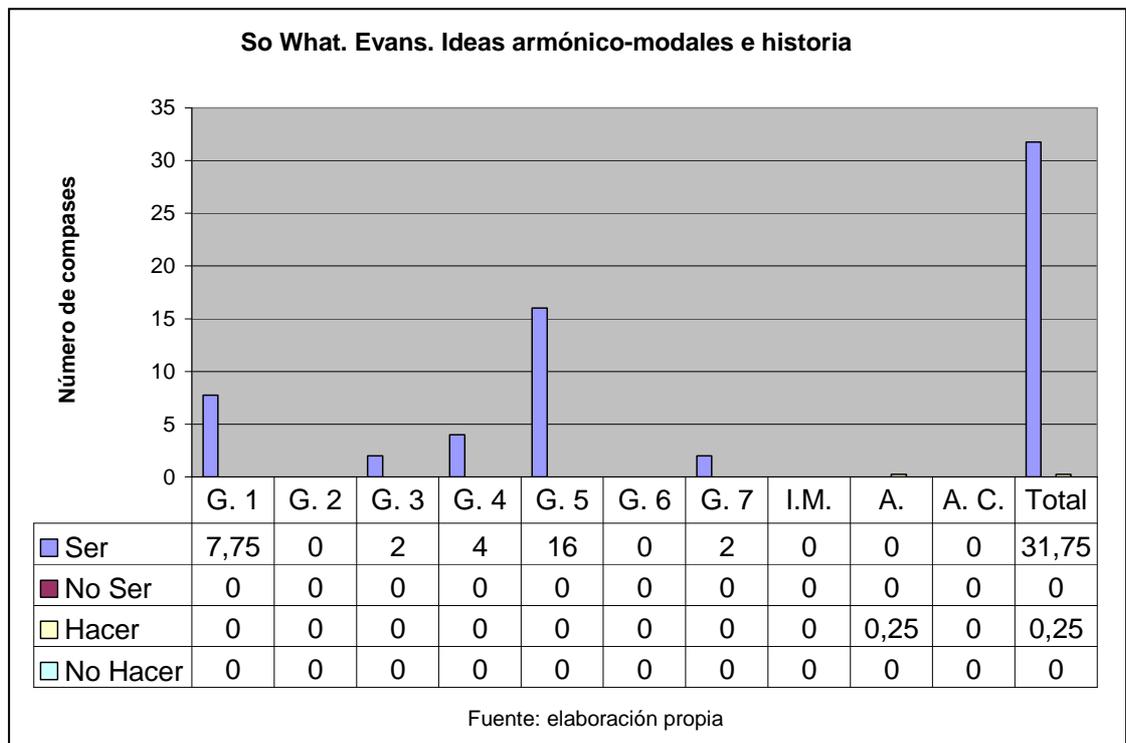


Fig. 173

En So What, Evans prefiere el uso del 5º grado para aproximarse al Ser, 16 compases de 31,75, y la anticipación para el Hacer.

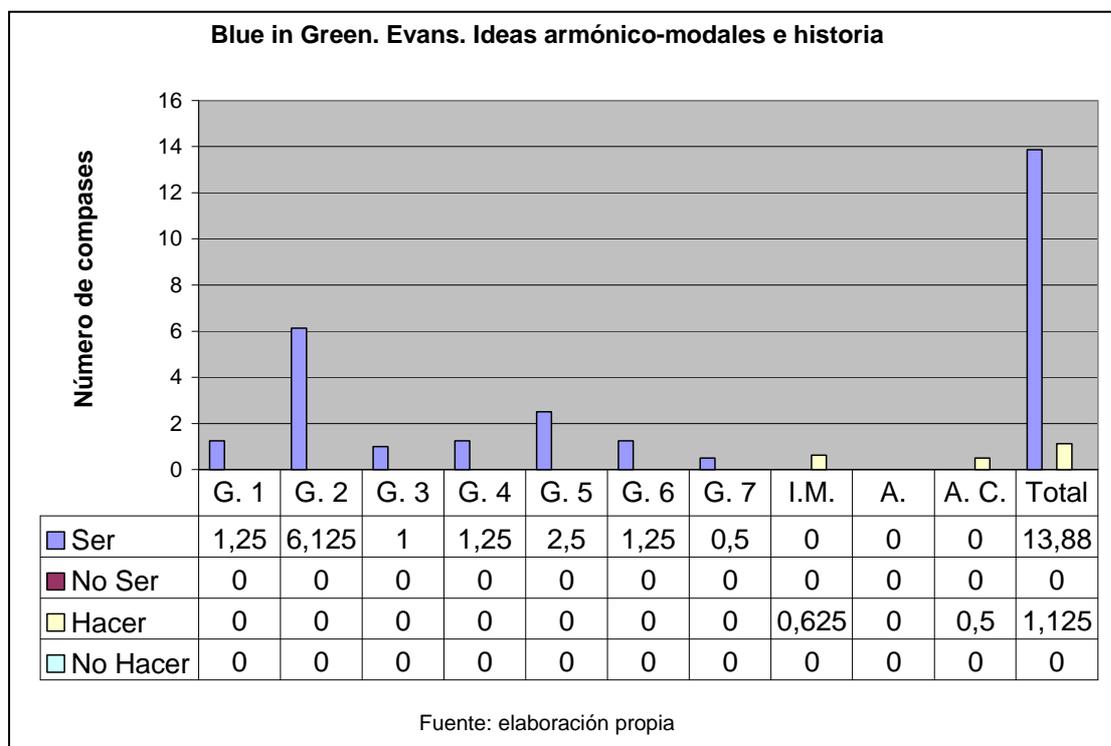


Fig. 174

En Blue in Green, el 2º grado es el preferido por Evans para acercarse al Ser, con 6,125 compases de 13,88. En cuanto al Hacer, el recurso favorito es el intercambio modal, 0,625 compases, aunque seguido de cerca por la aproximación cromática, 0,5 compases.

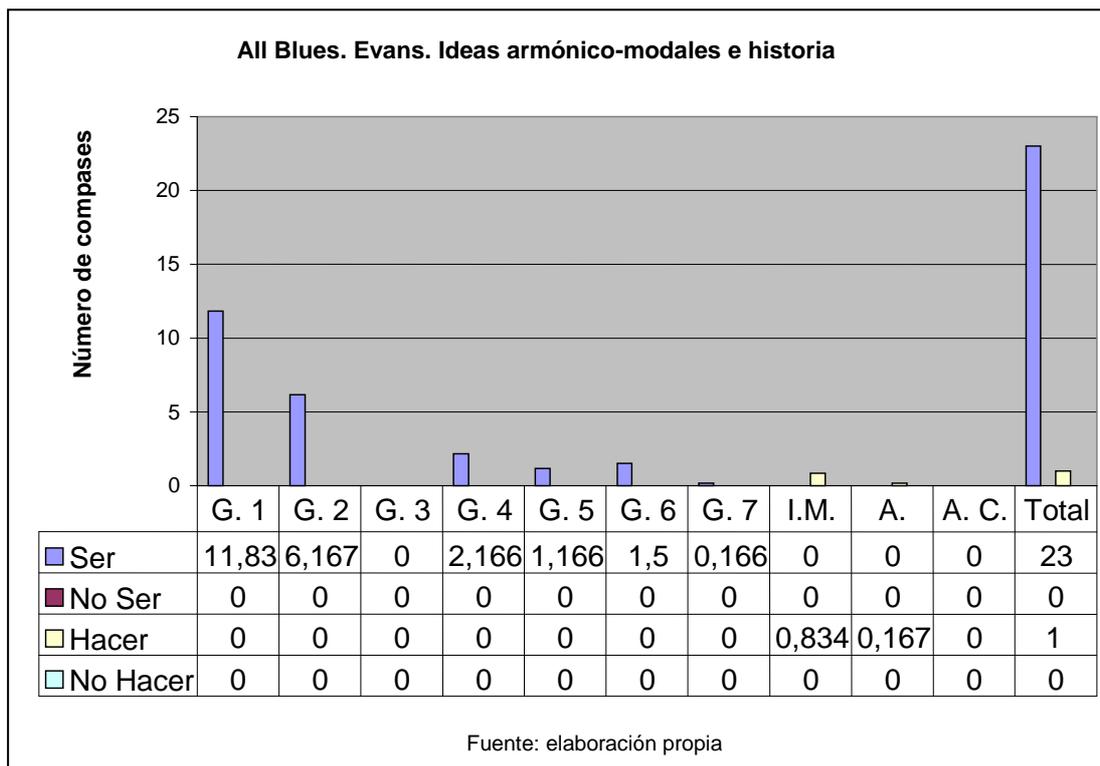


Fig. 175

En All Blues, el grado preferido para el Ser es el 1º, con 11,83 compases de 23, para el Hacer el favorito es el intercambio modal con 0,834 compases.

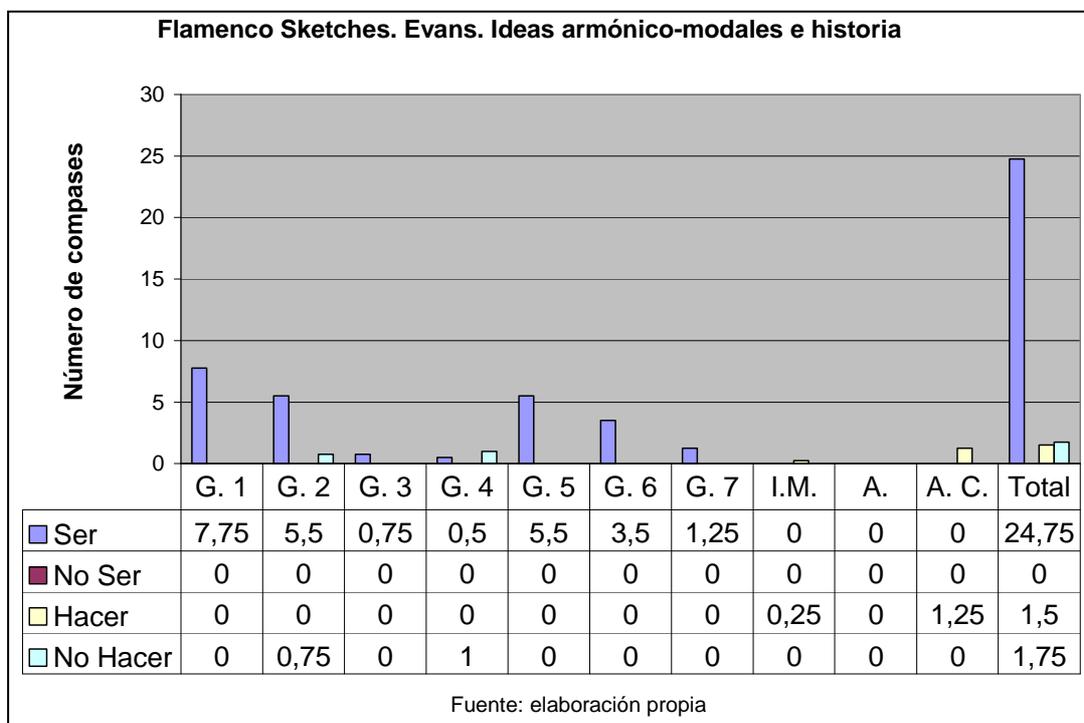


Fig. 176

En Flamenco Sketches, Evans vuelve a dar preferencia al primer grado para acercarse al Ser, 7,75 compases de 24,75, prefiriendo la aproximación cromática para el Hacer, 1,25 compases de 1,5.

Evans. Recurso preferido por tema	Ser	No Ser	Hacer	No Hacer
<i>So What</i>	G5	-	A.	-
<i>Blue in Green</i>	G2	-	I. M.	-
<i>All Blues</i>	G1	-	I. M.	-
<i>Flamenco Sketches</i>	G1	-	A.C.	G4

Fig. 177

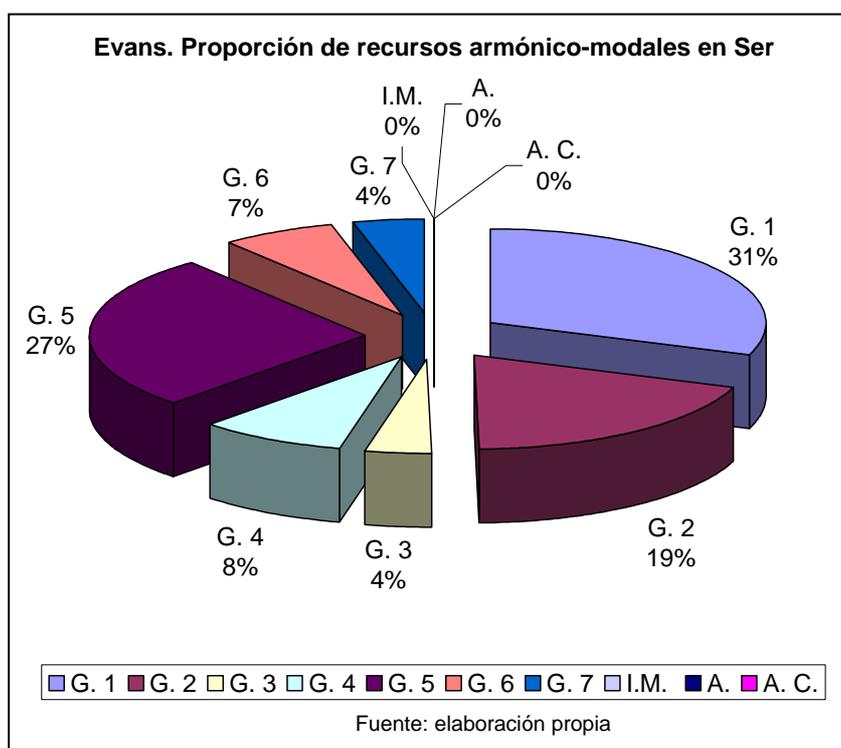


Fig. 178

En el Ser predomina la elección del grado 1º, 31% y la del grado 5º, 27%.

Evans no dedica compases a No Ser.

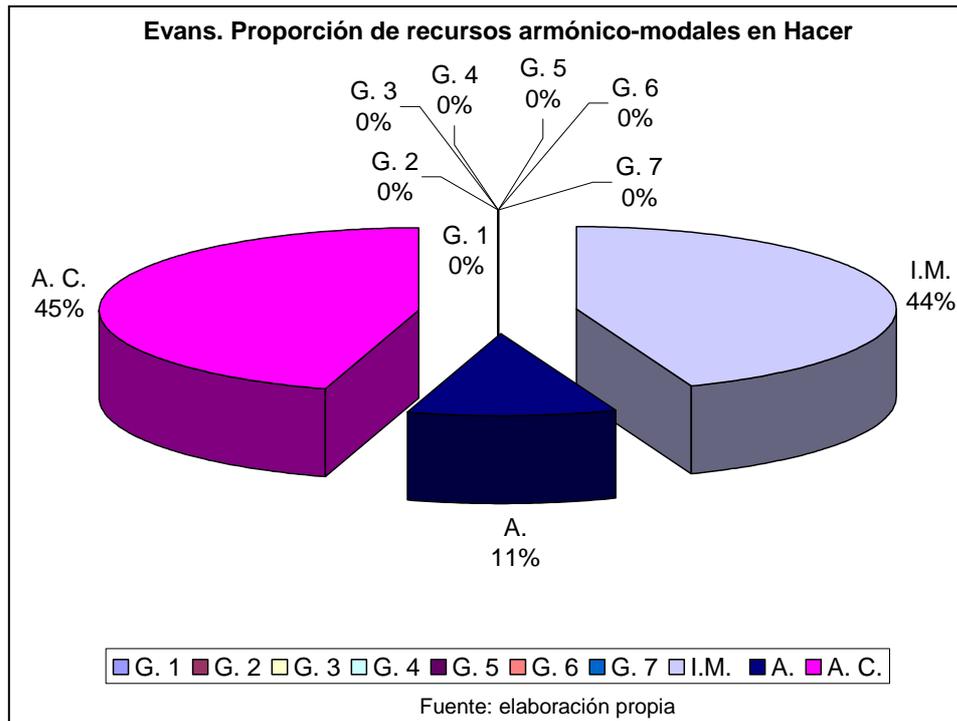


Fig. 179

En lo referente a las proporciones en el Hacer, la aproximación cromática, 45% y el intercambio modal, 44%, están prácticamente empatados y seguidos a distancia por la anticipación, 11%.

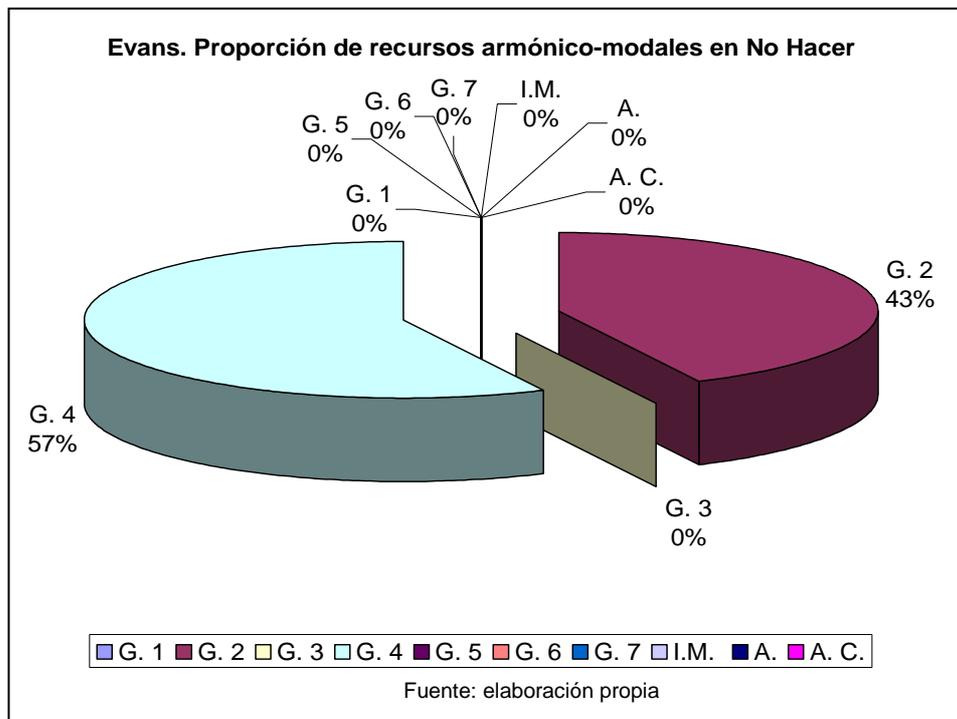


Fig. 180

En el No Hacer, predomina el 4º grado, 57%, aunque a no demasiada distancia le sigue el 2º con un 43%.

6.2.5. Wynton Kelly

Sólo improvisa en uno de los temas, Freddie Freeloader.

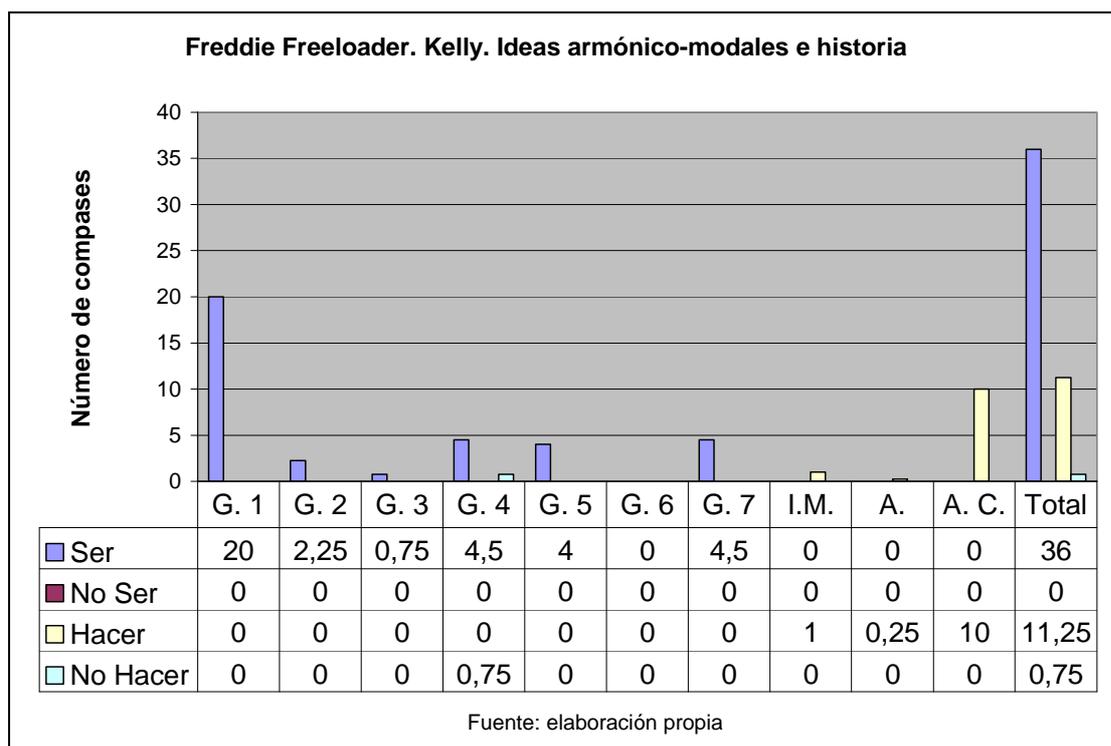


Fig. 181

Su preferencia para el Ser queda clara, 20 compases de 36 se desarrollan sobre el grado 1º. Para el Hacer la diferencia es rotunda también, 10 compases de aproximación cromática, sobre 11,25.

Kelly. Recurso preferido por tema	Ser	No Ser	Hacer	No Hacer
Freddie Freeloader	G1	-	A. C.	G4

Fig. 182

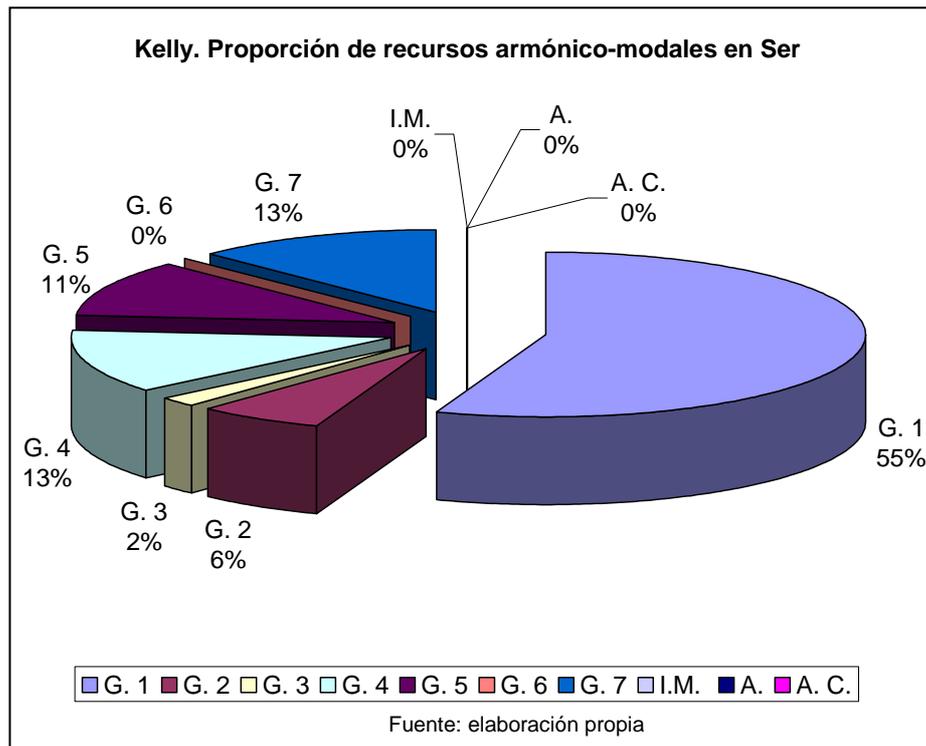


Fig. 183

En las proporciones referentes al Ser, el grado 1º ocupa más de la mitad de los casos, con un 55% de éstos. A más distancia se sitúan los otros grados empleados.

Kelly no dedica compases al No Ser.

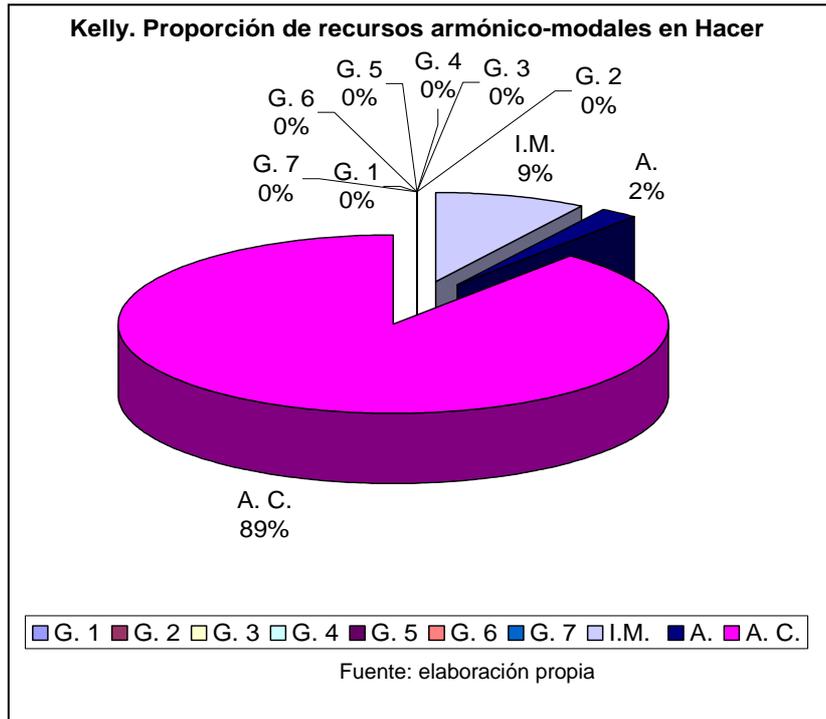


Fig. 184

En el Hacer la aproximación cromática domina claramente con un 89% de los casos.

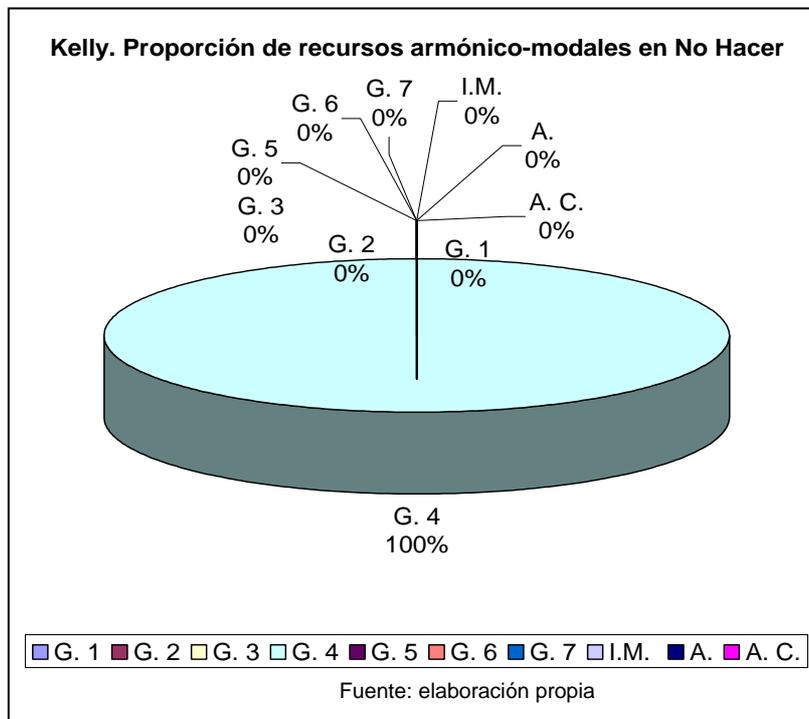


Fig. 185

En cuanto al No Ser, el grado 4º es el único utilizado.

6.2.6. Paul Chambers

Sólo improvisa en uno de los temas, Freddie Freeloader.

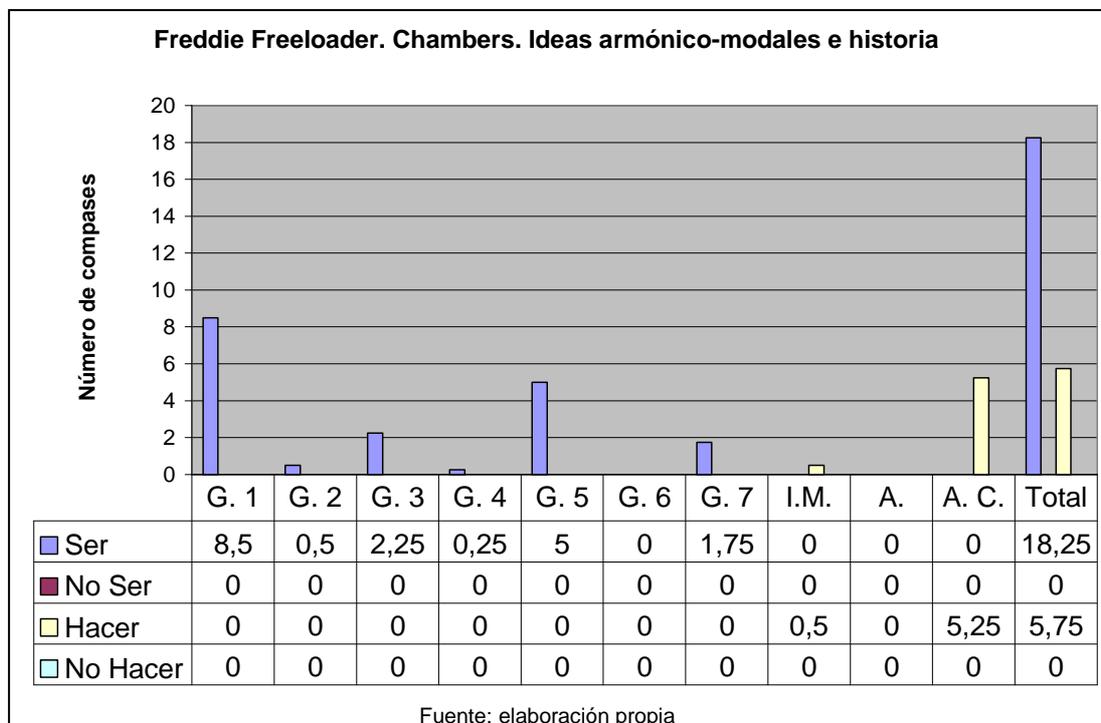


Fig. 186

El grado favorito en Chambers para aproximarse al Ser, es el 1º, 8,25 compases de 18,25. Para el Hacer, el recurso favorito es la aproximación cromática 5,25 compases de 5,75.

Chambers. Recurso preferido por tema	Ser	No Ser	Hacer	No Hacer
<i>Freddie Freeloader</i>	G1	-	A. C.	-

Fig. 187

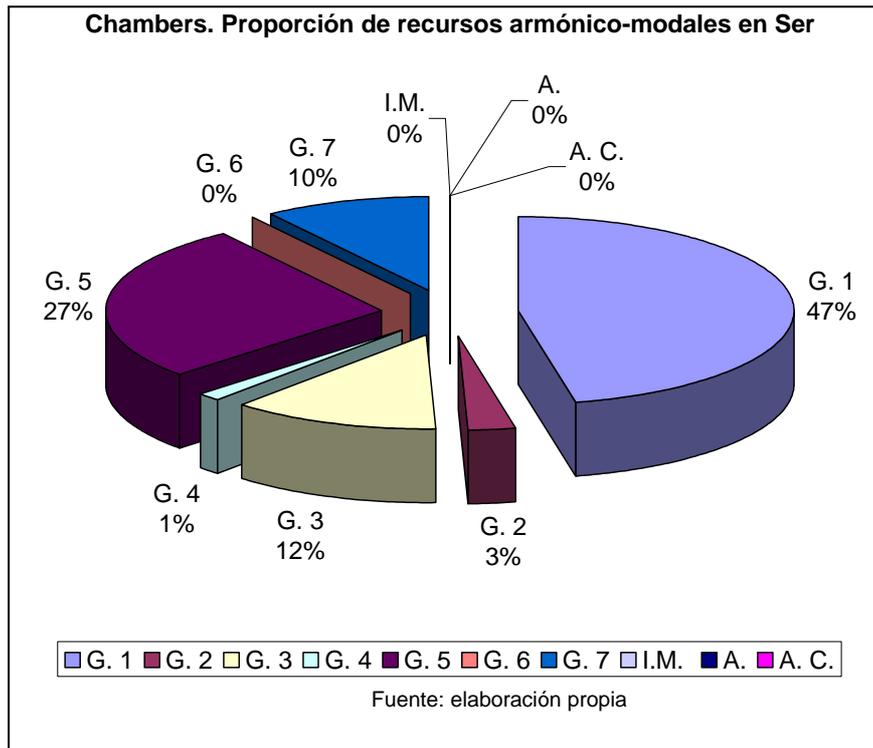


Fig. 188

En las proporciones referentes al Ser, el grado 1^o ocupa casi la mitad de los casos, con un 47% de éstos. A más distancia se sitúan los otros grados empleados.

Chambers no dedica compases a No Ser.

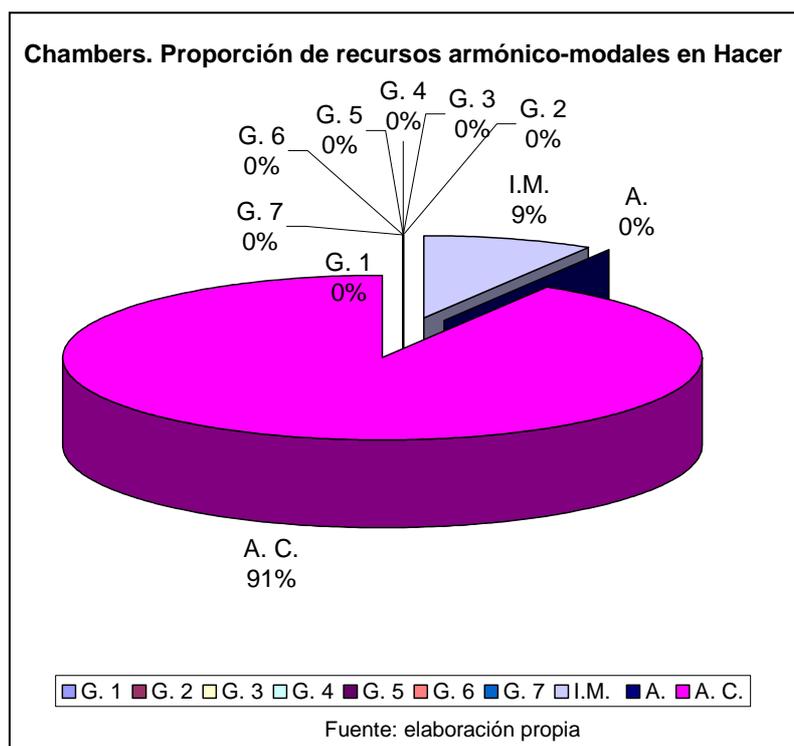


Fig. 189

En el Hacer la aproximación cromática domina claramente con un 91% de los casos.

Chambers no dedica compases a No Hacer.

6.2.7. Resumen

A continuación realizamos un resumen de lo expuesto anteriormente para ofrecer una visión de conjunto.

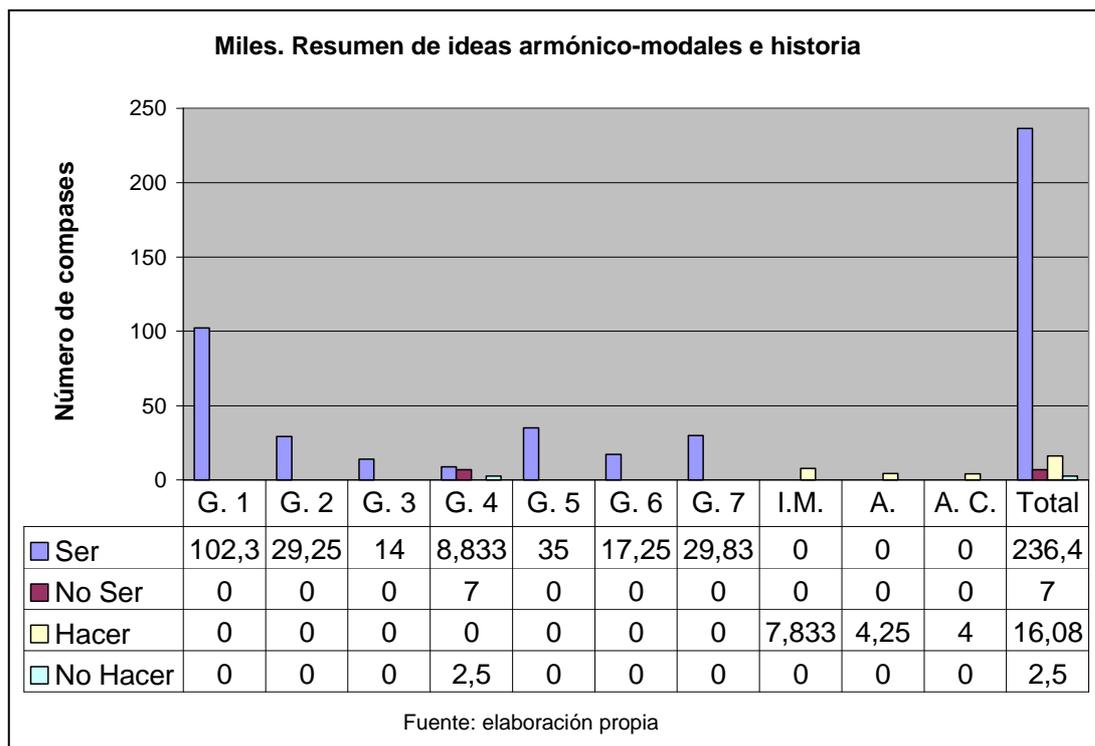


Fig. 190

En Miles, en el conjunto de sus improvisaciones en el LP *Kind of Blue*, podemos observar una clara preferencia por el primer grado, 102,3 compases de 236,4. En el Hacer el intercambio modal es el recurso más frecuente con 7,833 compases de 16,08.

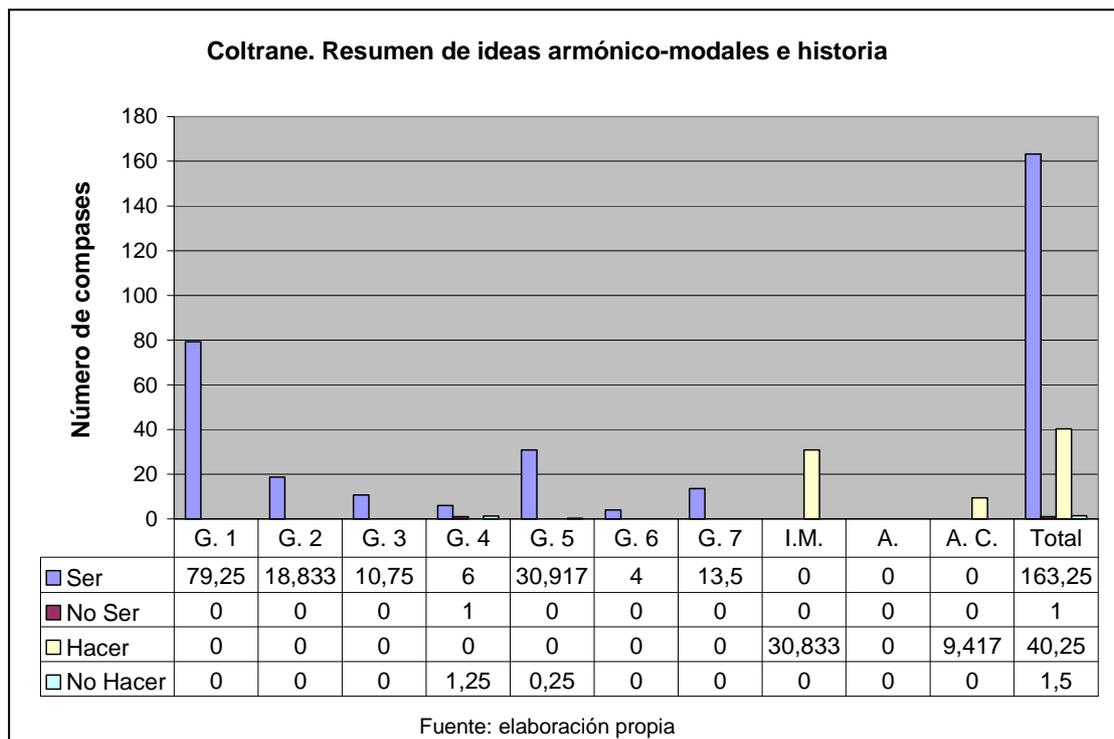


Fig. 191

En Coltrane, podemos apreciar un caso similar al de Miles. El Ser es lo más frecuente, 163,25 compases frente a los 40,25 del Hacer, los 1,5 del No Hacer y el 1 del No Ser. El grado 1º es el más empleado para el Ser, 79,25 compases. El intercambio modal vuelve a ser el recurso más extendido, con 30,883 compases de 40,25.

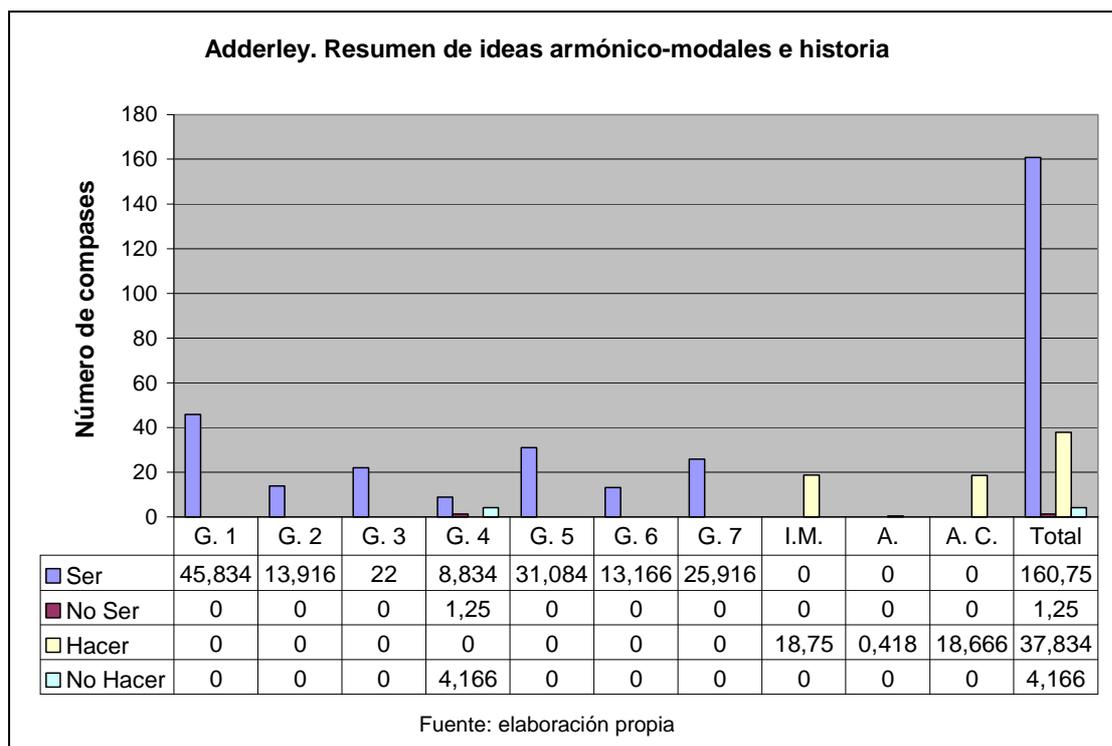


Fig. 192

En Adderley el primer grado es el más usado en el Ser, 45,834 compases de 160,75 y en el Hacer, los recursos favoritos son el intercambio modal con 18,75 compases y la aproximación cromática con 18,666 compases. En el No Ser y en el No Hacer, el único grado usado es 4º.

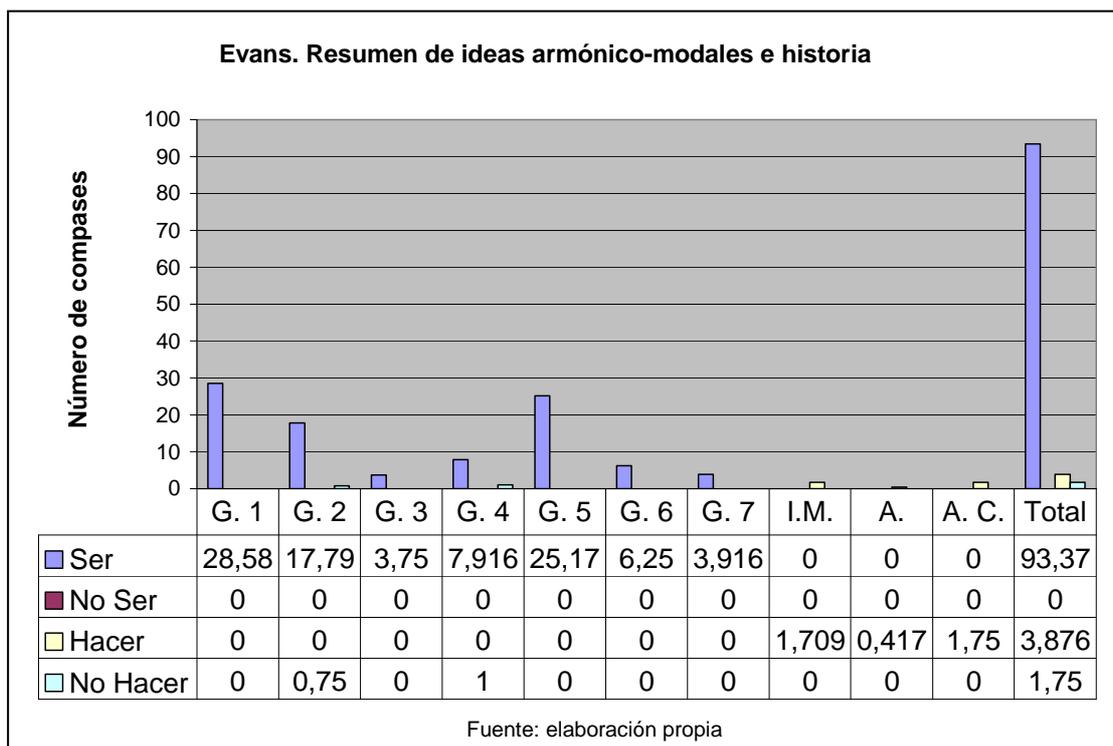


Fig. 193

En Evans el grado 1º vuelve a ocupar la posición más importante en el Ser, 28,58 compases, aunque seguido de cerca por el grado 5º, 25,17 compases. En el Hacer, los recursos favoritos son el intercambio modal con 1,709 compases y la aproximación cromática con 1,75 compases. En el No Hacer, los grados usados son el 4º y el 2ª.

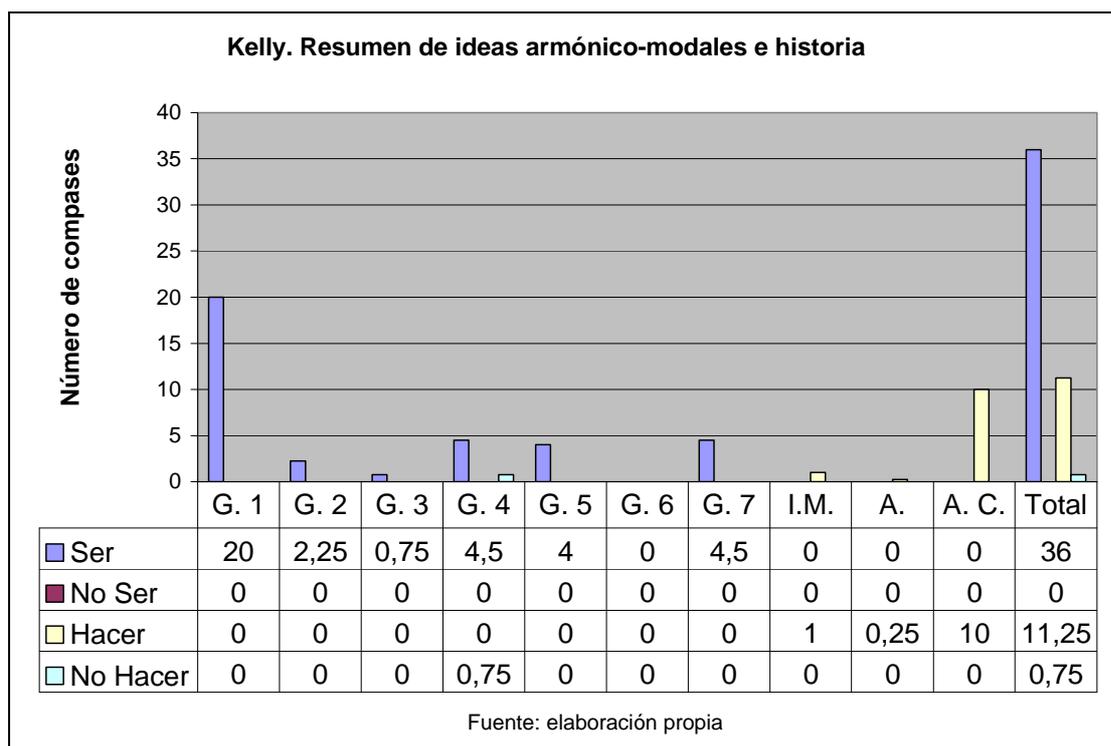


Fig. 194

Ya que Kelly sólo improvisa en uno de los temas, coincide el gráfico del resumen con el presentado en el subapartado anterior referido a este autor. Su preferencia es el uso del grado 1º para el Ser, 20 de 36 compases, para el Hacer, prefiere la aproximación cromática, 10 de 11,25 compases.

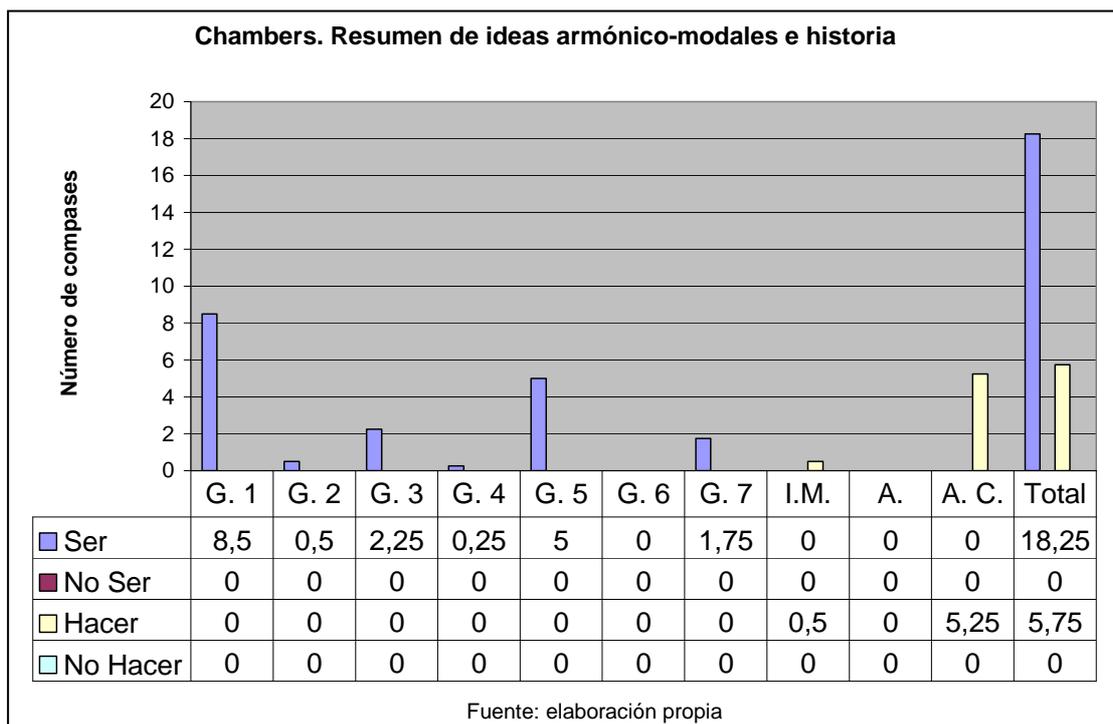


Fig. 195

Ya que Chambers sólo improvisa en uno de los temas, coincide el gráfico del resumen con el presentado en el subapartado anterior referido a este autor. Su preferencia es el uso del grado 1º para el Ser, 8,5 de 18,25 compases, para el Hacer, prefiere la aproximación cromática, 5,25 de 5,75 compases.

Recurso armónico-modal preferido	Ser	No Ser	Hacer	No Hacer
<i>Miles</i>	G1	G4	I. M.	G4
<i>Coltrane</i>	G1	G4	I. M.	G4
<i>Adderley</i>	G1	G4	A.C.	G4
<i>Evans</i>	G1	-	A.C.	G4
<i>Kelly</i>	G1	-	A.C.	G4
<i>Chambers</i>	G1	-	A.C.	-

Fig. 196

Se puede observar cómo el primer grado es el más empleado para el Ser por todos los improvisadores. El intercambio modal y la aproximación cromática son los dos recursos más utilizados para el Hacer.

En el total del LP, obtenemos la distribución por número de compases reflejada en el gráfico siguiente. Podemos apreciar el claro predominio del Ser, 708 compases sobre el Hacer, 115 compases, el No Hacer, 10,666 compases y el No Ser, 9,25 compases.

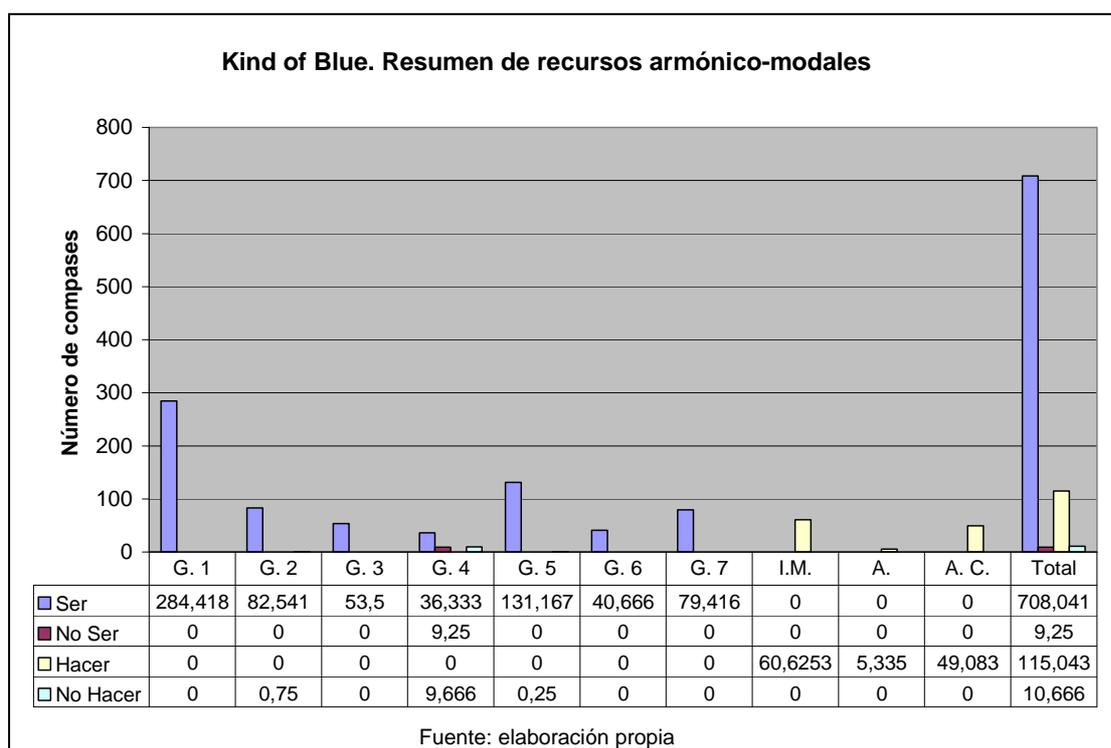


Fig. 197

En el conjunto del LP, sumando las aportaciones de cada uno de los improvisadores, obtenemos los siguientes porcentajes.

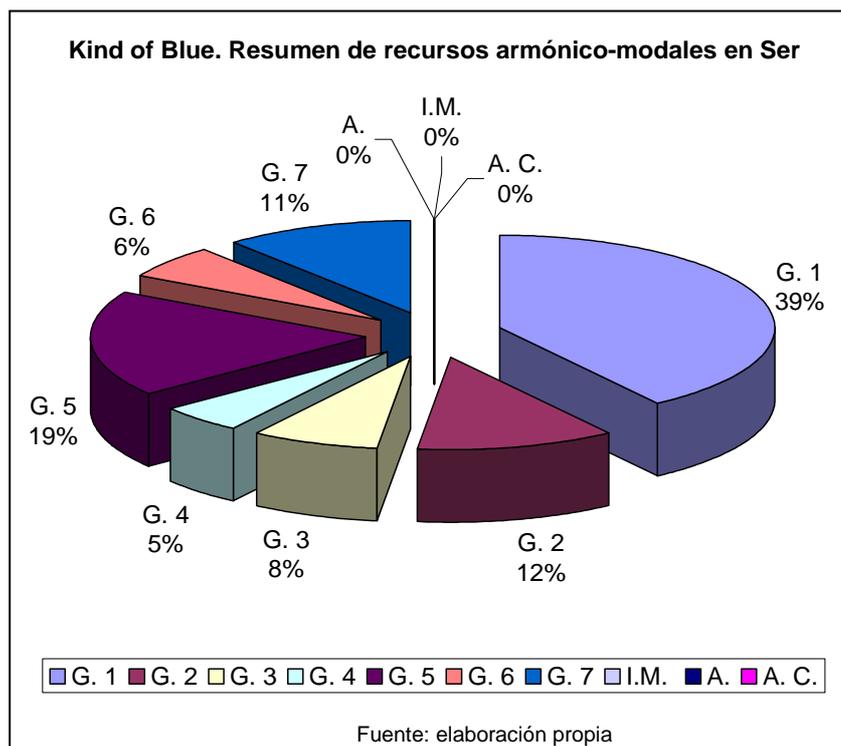


Fig. 198

En Kind of Blue el grado más empleado para acercarse al Ser es el 1º con un 39%, seguido del 5º con un 19%, el 2º con un 12%, el 7º con un 11% y los demás por debajo del 10%.

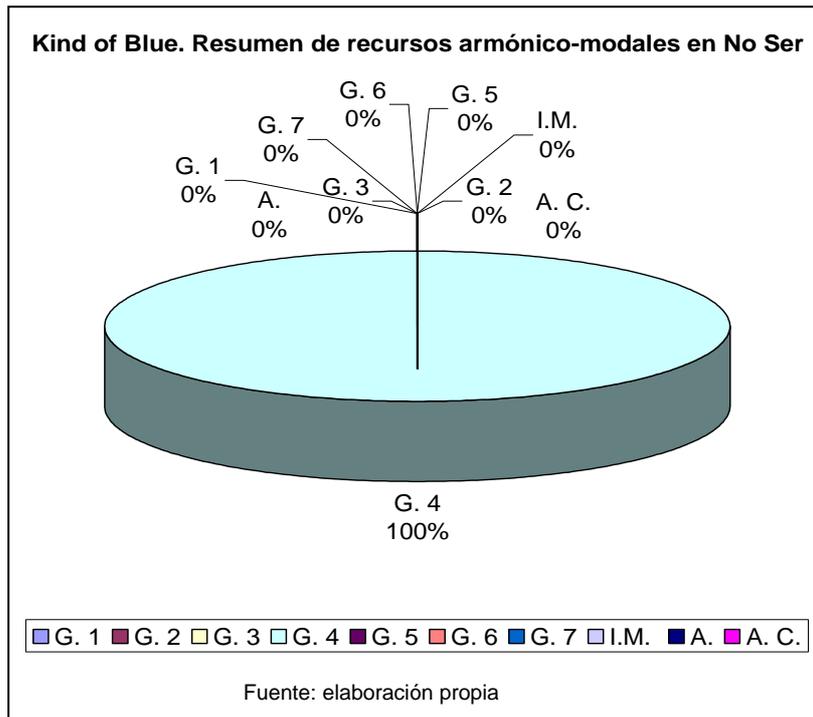


Fig. 199

En cuanto al No Ser, el grado 4º es el único utilizado.

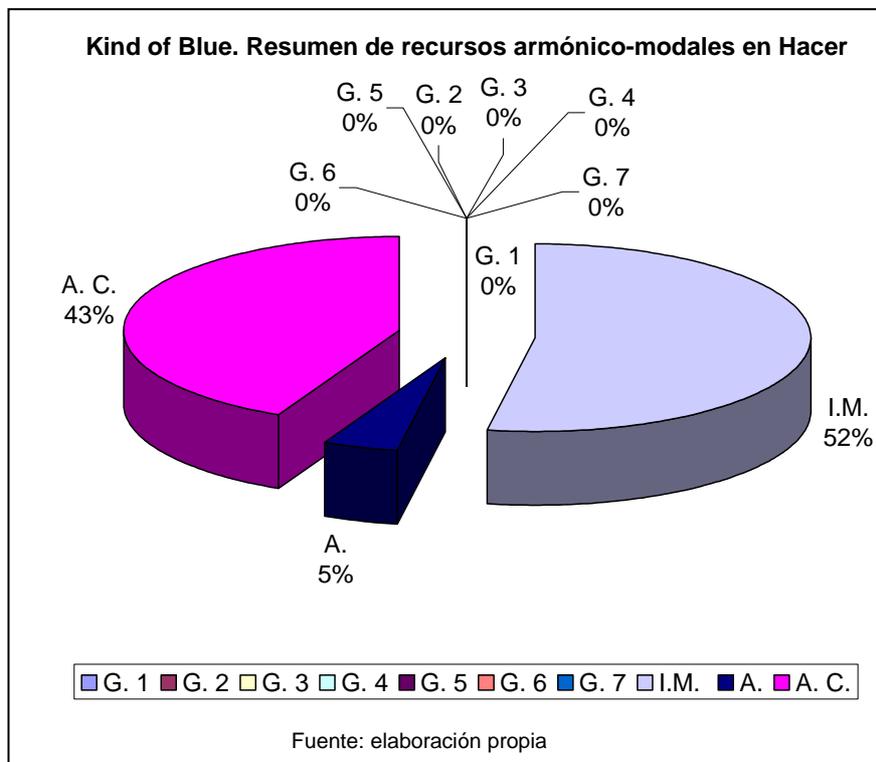


Fig. 200

En el Hacer el intercambio modal es el recurso más empleado, 52%, a continuación se sitúan la aproximación cromática con un 43%,y la anticipación con un 9%.

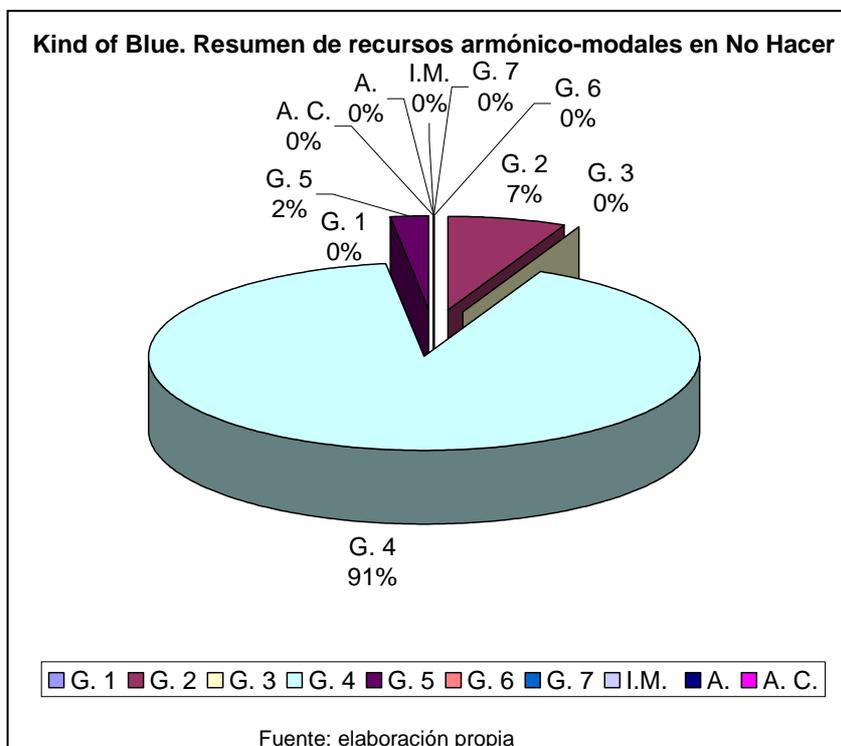


Fig. 201

En cuanto al No Hacer, el grado 4º es el claro favorito en su utilización con un 91%.



SPICUM
servicio de publicaciones

Conclusiones

Parte V



SPICUM
servicio de publicaciones

CONCLUSIONES: PARTE V

7. CONCLUSIONES

Al principio de esta tesis se presentaba una propuesta cuya finalidad era mostrar la manera de cuantificar la narratividad a través del conjunto de estrategias narrativo-descriptivas de la improvisación en el Jazz Modal. El Programa Narrativo (PN) juega un gran papel en este estudio porque lo hemos tomado como base para medir la narratividad, entendiéndolo como una sucesión de estados y cambios que se encadenan a partir de una relación S-O y de su transformación¹.

Se pretendía demostrar cómo, partiendo desde un análisis de temas de jazz modal y sin salirnos de éstos, se puede cuantificar la narratividad que aparece en ellos y observar cuáles son los recursos discursivos utilizados por cada uno de los improvisadores.

Se ha demostrado, a partir de las teorías expuestas, cómo la narratividad de una improvisación es cuantificable, siendo el programa narrativo el elemento en base al cual se produce esta cuantificación. Se ha utilizado el programa narrativo en un medio sobre el que no es habitual su uso, el musical. Se planteaba el interrogante de si era posible utilizar el programa narrativo fuera de sus medios habituales, textos literarios o audiovisuales, sin que hubiera distorsiones en su aplicación. Para resolver esta cuestión nos hemos basado en trabajos anteriores musicales, semiolingüísticos y sobre el medio audiovisual.

La narratividad ha podido ser observada y cuantificada gracias al programa narrativo, dando este elemento la densidad narrativa a los relatos improvisatorios musicales.

¹ Grupo de Entrevernes. (1981). *Análisis semiótico de los textos. Introducción-Teoría-Práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Además, ha sido posible establecer una relación entre el aspecto narrativo y discursivo de cada improvisador. Así, se ha podido analizar cómo cada improvisador en el momento de narrar o describir utiliza una serie de estrategias, bien melódicas, bien armónico-modales. La observación de estos recursos de cada improvisador ayuda a establecer el perfil concreto narrativo y discursivo de éste y compararlo con los otros músicos que intervienen en las ruedas de improvisación.

De un lado hemos observado cómo cada improvisador presenta un perfil narrativo, según sus preferencias y que guarda relación con su posición en las rondas de improvisaciones. De otro, se puede apreciar cómo cada improvisador se aproxima de una forma concreta a la narratividad con una serie de recursos discursivos que lo hacen similar o diferente a los otros músicos. Así, si quisiéramos improvisar sobre un tema modal a la manera de estos improvisadores e incluso con la manera discursiva de un improvisador concreto, podríamos utilizar la información aquí expuesta. Podemos incluso combinar las aproximaciones de los diferentes improvisadores. Si queremos imitar, en general, sin ceñirnos a un improvisador concreto de los tratados, esta manera de tocar deberemos conseguir una mayor concentración de programas narrativos hacia la mitad y el último cuarto del tema, con una densidad de compases por programa narrativo que oscile entre 0,289 y 0,545.

En lo referente a lo discursivo, utilizaríamos el desarrollo de motivos para el Ser, pero si queremos acercarnos a la manera en que Miles lo hace, tendremos que observar las proporciones, 72% de este recurso frente a un 25% de arpegio, sin embargo, si nos acercamos más a la forma de Evans, las escalas son su segundo recurso más utilizado con un 12% frente al 5% de los arpegios. Así, podemos estudiar las diferentes opciones y combinaciones en Ser, No Ser, Hacer y No Hacer y reproducirlas aproximadamente². Respecto a los recursos armónico modales, podemos repetir el proceso, si tomamos como referencia a Adderley y a Evans podemos observar que dedican una extensión

² Evidentemente, no es posible improvisar y al mismo tiempo ir calculando tantos por ciento, pero sí que se puede hacer un replanteamiento previo a la improvisación, en cuanto a las prioridades, proporciones y extensión aproximada de los recursos a utilizar.

similar en los compases de Hacer al intercambio modal y a la aproximación cromática. Concretamente, Adderley, 18,75 y 18,666 y Evans, 1,709 y 1,75.

Se ha constatado como la mayor presencia de programas narrativos hace más evidente el fenómeno de la narratividad.

Recapitulando lo expuesto, se ha demostrado cómo por medio del programa narrativo se puede cuantificar la narratividad de una improvisación, en un improvisador, y cómo se puede establecer una correlación entre la narratividad y su manifestación discursiva.

Podemos relacionar cada una de las cuatro posibilidades trabajadas, Ser, No Ser, Hacer, No Hacer, con su manifestación discursiva. Así, en el caso del Hacer, en lo que a ideas melódicas empleadas se refiere, el desarrollo motivico es el favorito de todos los improvisadores, pero cuando nos fijamos en cuál es el siguiente recurso más utilizado por cada improvisador, encontramos diferencias que lo caracterizan. Miles utiliza todos los recursos, mientras que Evans, Kelly y Chambers, además del desarrollo motivico sólo usan otro recurso en el Hacer, diferente este segundo recurso en cada uno de ellos, motivo aislado, arpeggio y escala respectivamente.

En lo referente a ideas armónico-modales y Hacer, dos recursos son los más utilizados, el intercambio modal y la aproximación cromática, ya aquí podemos ver diferentes formas de narrar de unos improvisadores y otros, el intercambio modal es la estrategia más utilizada por Miles y Coltrane, siendo la aproximación cromática la vía discursiva favorita para la narratividad en Adderley, Evans, Kelly y Chambers. Aunque en el caso de Adderley y Evans están casi igualados los dos recursos. Quedan así tres formas de aproximarse discursivamente a la narratividad relacionadas con el predominio de estos dos recursos, una primera con clara preferencia por el intercambio modal, Miles y Coltrane, una segunda, con un equilibrio en el uso de los dos recursos, Adderley y Evans, y una tercera en la que la aproximación cromática es la triunfadora indiscutible, Kelly y Chambers.

Se ha demostrado como a partir de un análisis discursivo de sus improvisaciones se puede caracterizar al improvisador, sus recursos discursivos favoritos y cómo a partir de un análisis narrativo de sus improvisaciones se puede caracterizar la forma que tiene de aproximarse a la narratividad. Es posible de esta forma, delimitar perfiles del comportamiento narrativo y discursivo de los improvisadores que intervienen en una improvisación.

Hemos aportado cómo se organizan unos temas de jazz modal, que son ejemplos de referencia en el estilo, desde el punto de vista narrativo y desde el punto de vista discursivo.

Se ha demostrado, finalmente, cómo en una improvisación de jazz modal, música de la llamada pura, no programática, se puede producir un proceso narrativo. No hemos buscado entrar en qué se está narrando, sino en cómo se produce este proceso de narración, en un contexto adecuado y concreto, el de las ruedas de improvisación que se producen en la improvisación de un tema de jazz, en este caso concreto, de jazz modal.

Al observar el desenvolvimiento de las diferentes improvisaciones se han constatado las siguientes regularidades:

El porcentaje de compases dedicados a la descripción es mucho mayor que el dedicado a la narración. En los cinco temas estudiados se dedica el ochenta por ciento o más a las estructuras de Ser, frente a unos porcentajes en el Hacer que oscilan entre el siete y el catorce por ciento. Es decir, cuando los improvisadores se desenvuelven sobre un tema, dedican la mayor parte del tiempo a reafirmar su situación en el tema. El oído agradece que se le recuerde con las improvisaciones, además de por la base, el lugar del tema en que se encuentra, si hay un exceso de separación, puede dar la sensación de que el solista se ha perdido, que no sabe en que parte del discurso musical se encuentra, lo cual es un mal frecuente de los improvisadores novatos. Los improvisadores de un nivel adecuado resuelven perfectamente el paso de unas

zonas a otras, manteniendo un equilibrio entre lo esperado y lo inesperado en la música.

Los puntos de giro en los temas se sitúan alrededor de la mitad y el último cuarto del tema. Podemos observar como la distribución de la narratividad es similar en todos ellos, este estudio viene a dar forma concreta al concepto intuitivo de ir utilizando y desplegando poco a poco los diferentes recursos disponibles en los solos.

El número de programas narrativos por vuelta de improvisación oscila entre el 1,687 de Evans y el 7,987 de Adderley. Es decir, si queremos improvisar a la manera de estos músicos habremos de respetar esta concentración, sí que es posible mientras tocamos contar por vuelta de improvisación, aunque sea de forma aproximada, el número de veces que entramos y salimos de situaciones de disjunción.

El número de compases por programa narrativo oscila entre el 0,289 de Chambers y el 0,545 de Coltrane. También es posible tener una idea aproximada mientras tocamos de cuánto deben durar nuestros programas narrativos para situarnos en la media, no más de medio compás o menos de una quinta parte. Por supuesto que habrá programas narrativos que duren más o menos que lo anteriormente enunciado, pero si queremos mantenernos en esta forma de improvisar, nuestra tendencia ha de ser la anterior, en lo que al resultado medio se refiere, evidentemente es posible compensar programas narrativos de más larga extensión con otros más breves y viceversa.

El orden en que tocan los improvisadores en el transcurso de las ruedas es importante, hay una tendencia a cambios en la narratividad alrededor de la mitad de cada tema y su último cuarto. Esto nos lleva a a la conclusión de que los músicos son conscientes de su posición en la secuencia de improvisaciones a lo largo del tiempo, lo cual influye sobre su despliegue narrativo.

Las estrategias melódicas usadas por los improvisadores son varias, aunque ha quedado patente el predominio del desarrollo de motivos en Ser, No

Ser, Hacer y No Hacer. Los siguientes recursos más empleados son los arpeggios, escalas y motivos aislados. Es decir, que aunque hay un recurso predominante en todos, el siguiente camino a utilizar es distinto según el improvisador en el que nos fijemos, esto confiere variedad dentro de un marco con un elemento más frecuente común.

En el uso de estrategias armónico-modales, todos los improvisadores prefieren el primer grado para aproximarse al Ser, el cuarto para el No Ser y el No hacer y la aproximación cromática y el intercambio modal para el Hacer. En cuanto al Ser, es algo frecuente que cuando una música quiere dejar claro que se encuentra en Ser, utilice el primer grado, pues define claramente el modo. El cuarto grado ayuda a crear sensación de suspensión, de indefinición lo cual es útil para una zona de transición, y el uso del intercambio modal ayuda a crear la disjunción, esta queda evidente, si en vez de estar en el modo correspondiente al momento, gracias al intercambio modal nos desplazamos a otro distinto.

A partir de la presente investigación se ha observado cómo es posible estudiar el estilo de un improvisador concreto en determinadas situaciones, los mecanismos que utiliza para llevar a cabo su tarea musical y cómo lo hace inscrito en un contexto, tanto del tema, marco sobre el que se mueve, como de su situación en el desarrollo del tema y teniendo en cuenta lo que han hecho los otros músicos que participan en el tema improvisado.

Queda demostrado que el músico a la hora de improvisar distribuye de una manera concreta la narratividad en lo improvisado. No es algo azaroso, sino que sigue un patrón, dependiente de la situación en el conjunto de las vueltas y de la situación dentro de cada vuelta concreta. Además, cada músico prefiere realizar esta distribución con unos determinados recursos discursivos que le caracterizan.

La narratividad en la música de Palestrina puede ser estudiada desde el punto de vista expuesto en este trabajo, tomando como referencia trabajos

anteriores y volviéndolos a visitar con una perspectiva diferente, como en el caso del estudio de la obra de Palestrina realizado por Jeppesen³.

El principal objetivo de la tesis era descubrir cómo una serie de improvisadores narran, cómo 'dicen cosas', frase que podemos escuchar en cualquier concierto de jazz, y además saber cuáles son los recursos que utilizan en cada momento para hacerlo. Este tipo de trabajo abre el camino para aplicar este método a otras piezas musicales.

La muestra analizada es el ejemplo de referencia de los principios del jazz modal. Pero además de los que componen el álbum analizado, hay otros temas realizados en este estilo. La influencia de George Russell⁴ y la necesidad de explorar otros caminos llegó a otros músicos como McCoy Tyner o Herbie Hancock. Hay un factor que los une, el tratamiento de la música, el cuál se centra en improvisar sobre uno o varios modos que suelen durar más de cuatro acordes. Así, aunque puedan plantearse puntos de partida más o menos difíciles sobre los que tocar, las reglas de funcionamiento, son análogas, por lo que es posible utilizar lo aprendido en este trabajo para analizar la narratividad de otros temas de jazz modal.

El trabajo presentado aquí, además de añadir nuevas herramientas de análisis, puede ser utilizado también como referencia en la creación audiovisual, spots publicitarios, videoclips, videojuegos, documentales o películas. El método expuesto aporta una ayuda visual para el manejo y coordinación de los diferentes medios utilizados. Es posible situar una sobre otra, a la manera de filas, las diferentes pistas de la pieza a crear: la imagen, los sonidos, la música... y controlar así en qué momento se producen las coincidencias en las diferentes pistas que después serán superpuestas. Se pueden conseguir así diferentes efectos y combinaciones: alta narratividad en la música con alta narratividad en la historia de la película o lo contrario, para

³ Jeppesen, Knud. (2005). *The Style of Palestrina and the Dissonance*. New York: Dover Publications. Veánse las páginas 284 y 285.

⁴ Russell, George. (2001). *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Brookline, Massachusetts: Concept Publishing Company.

conseguir efectos contrastantes. También es posible realizar anticipaciones por la música de giros en la trama o confirmación de posibles suposiciones del espectador.

Cuando en una música los Hacer se convierten en parte del estilo siguiente, con el tiempo, pasan a convertirse en Ser pues están describiendo el estilo nuevo creado a partir del antiguo, de ahí la dificultad del análisis pues la música es algo que evoluciona en el tiempo, al igual que ocurre con los músicos que van evolucionando a lo largo de su carrera. Cuando características antiguas aparecen en músicas modernas pueden ser rechazadas por arcaizantes.

El considerar que los músicos ‘dicen algo’, hay que relacionarlo con el estilo. Así, recursos propios de un estilo pueden resultar extraños en otros, Miles Davis en Kind of Blue, buscaba salir de las convenciones imperantes del Bebop. Así, si Miles hubiese tocado sobre temas bebop como en Kind of Blue o viceversa, se hubiese producido un choque.

Lo anterior no es óbice para que en algunas improvisaciones podamos escuchar saltos de un estilo a otro, incluso hay músicos que como recurso a veces realizan un resumen de la evolución del jazz en sus vueltas de improvisación, resumiendo en cada vuelta un paso de la historia de esta música. Igual que en un idioma, podemos usar palabras o frases de otro con un determinado efecto, o podemos hablar en diferentes idiomas en un texto, hay músicos que hacen evolucionar sus solos en ese sentido. Según lo anteriormente expuesto, tendremos que aplicar las herramientas en dos formas, una referida a la relación histórica y estilística desplegada y otra referida al desarrollo del texto estudiado en sí mismo.

Este tipo de análisis implica un adecuado conocimiento previo de lo analizado y de los métodos utilizables para ello. En el caso concreto del estudio

de la música de Charlie Parker será muy útil el trabajo de Henry Martin⁵ sobre este músico.

El que los músicos ‘digan algo’ en la llamada música clásica está especialmente conectado con la interpretación de las notas⁶, es decir la diferencia de lo que dice un intérprete u otro tocando los dos las mismas notas, habrá entonces que valorar aquí otra serie de elementos y quizás hacer un gran trabajo de adaptación, si es que esta no resulta demasiado forzada para aplicar el modelo de análisis expuesto, a este tipo de música en concreto. Habrá que tener en cuenta la tradición interpretativa sobre el instrumento y la pieza concreta. Esto es suficiente tema para otras tesis, como las relacionadas con las interpretaciones históricas. Aún así, podemos apuntar un punto de partida para el análisis. Si tomamos la producción neoclásica de Stravinsky, podemos trabajar sobre aquellos momentos en los que el autor se separa del estilo imitado, para añadir elementos ajenos a la época imitada.

En determinadas músicas juega un papel muy importante la evocación de determinadas realidades, como en el caso de la Obertura 1812, Op. 49 de Tchaikovski y los himnos nacionales que en ella suenan para describir el curso de la confrontación. El análisis semiótico de este tipo de recursos queda fuera de este trabajo, aunque bien parece posible aplicar análogas maneras de proceder en el método.

El presente trabajo deja la puerta abierta a una serie de posibles investigaciones. Mucho se ha escrito desde el punto de vista sociológico y de los estudios culturales sobre el rock, pero bastante menos sobre el análisis propiamente musical de éste. ¿Cómo se produce la narratividad en grupos como Queen o Guns and Roses? ¿Influye la exquisitez rítmica de grupos como Metallica o Dream Theater en su narratividad? Respecto al Jazz, también quedan muchos posibles interrogantes. ¿Basan Oscar Peterson o Joe Pass su

⁵ Martin, Henry. (2001). *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.

⁶ En el jazz es muy importante la manera de dar las mismas notas, por supuesto, pero eso sería también tema para otra tesis, el tratamiento del sonido o el especial sentido rítmico de algunos intérpretes son determinantes en este sentido.

narratividad en la gran cantidad de sustituciones armónicas que utilizan? ¿Utiliza Pat Metheny la sobreimposición de acordes como elemento discursivo de su despliegue narrativo? ¿Sería posible el estudio de la evolución del estilo de un músico a partir de las herramientas expuestas en este trabajo?

Con los resultados obtenidos y de cara a hacerlos extensibles a otros tipos de jazz que no sea el modal, hemos de tener en cuenta una serie de circunstancias.

A la hora de aplicar los resultados obtenidos como base para un análisis de otros tipos de jazz, tendremos que tener en cuenta las diferencias y las partes comunes entre los diferentes estilos de jazz, para poder aplicar el método de trabajo aquí expuesto.

Dentro de los estilos del jazz se ha producido una notable evolución a lo largo del tiempo. Esto es algo que ocurre en las músicas al evolucionar, aparecen nuevos elementos, estos nuevos elementos se van integrando en el estilo y se pasa al siguiente estilo. Los nuevos elementos dejan de ser novedosos para ser característicos del estilo. Así un elemento que podamos considerar que hace disjuntar a la música del estilo, con el tiempo puede convertirse en un elemento que defina a otro estilo. Esto debe tenerse muy en cuenta al realizar los análisis, ya que es necesario conocer muy bien el tipo de música a analizar, para así enfocar bien la herramienta de análisis.

En esta evolución de los estilos musicales radica la dificultad de encontrar un método universal para realizar este tipo de análisis, éste habría de hacerse partiendo de unas premisas generales, pero con precisión en su aplicación, en el sentido de afinar y calibrar las herramientas de la forma más adecuada. Este método de análisis tiene muy presente, de una forma innovadora, la evolución estilística del jazz y del improvisador.

Aunque hay análisis que recopilan los recursos utilizados por los improvisadores, este método de trabajo da un paso más allá, pues los reordena

en su clasificación a partir de su función narrativa o descriptiva, los diferencia según estos dos niveles.

Para dar paso a la aplicación de esta forma de analizar en otro jazz modal, otros tipos de jazz, blues, rock, clásica, impresionista, dodecafónica, polifonía renacentista...habrá que determinar primero cuándo se considera que 'pasan cosas' en cada uno de estos tipos de música, y a partir de ahí hacer este tipo de análisis. Para ello es necesario tener muy claro y asimilado el lenguaje concreto de ese tipo de música, sus giros y características, de la misma forma que al analizar un texto en una lengua natural concreta.

Desde el punto de vista pedagógico también ofrece este tipo de análisis una contribución visual a comprender lo que va pasando en el tiempo a lo largo de una música, así como una ayuda a la hora de construir las propias improvisaciones, saber distribuir los elementos de éstas con un criterio de referencia. Este método de trabajo favorece la creación de musicogramas u otras representaciones gráficas de la música.

Estas y otras cuestiones habrán de dilucidarse en futuras investigaciones para las que el presente trabajo sólo ha pretendido ser una aportación más sobre la que construir conocimientos y conectar con otras disciplinas como la publicidad, el análisis musical más extendido, la improvisación musical, psicología, sociología, los estudios culturales...para de esta forma conseguir resultados globales.

Fuentes bibliográficas



SPICUM
servicio de publicaciones

BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA

Abbate, Carolyn. (1991). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Aebersold, Jamey. (1981). *Nothin' but blues. Vol. 2*. New Albany, IN: Published by Jamey Aebersold.

Aebersold, Jamey. (1988). *Bob Cranshaw Bass Lines. Transcribed by Fred Boaden from Vol. 42*. New Albany, IN: Published by Jamey Aebersold.

Aebersold, Jamey. (1991). *The Magic of Miles. Vol. 50*. New Albany, IN: Published by Jamey Aebersold.

Aebersold, Jamey. (2007). *Miles of Modes. Vol. 116*. New Albany, IN: Published by Jamey Aebersold.

Almén, Byron. (2008). *A theory of musical narrative*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Baker, David N. (1985). *How To Play Bebop, Vol. 1*. Van Nuys, California: Alfred's Music.

Baroni, Mario y Jacoboni, Carlo. (1978). *Proposal for a Grammar of Melody: The Bach Chorales*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

Barrett, S. (2006). *Kind of Blue and the economy of modal jazz. Popular Music (2006) Volume 25/2*. United Kingdom: Cambridge University Press.

Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press.

Blacking, John. (2000). *How Musical is Man?* University of Washington Press.

Brandt, Per Aage. (2002). *Music and the abstract brain*. Center for Semiotics, University of Aarhus and The Royal Academy of Music, Aarhus. Dinamarca.

http://www.hum.au.dk/semiotics/docs2/pdf/brandt_paab/music_and_brain.pdf.

(Descargado el 27 de diciembre de 2008).

Bredice, V. & Floyd, T. (1994). *Contemporary Modal Improvisation For Guitar*. Mel Bay.

Chatman, Seymour. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid : Taurus, D.L.

Chuk, Bruno. (2005). *Semiótica narrativa del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: Nobuko.

Coan, Carl. (1995). *John Coltrane: Solos*. Transcription. Milwaukee, WI: Hal Leonard.

Cobley, Paul y Janz, Litza. (2001). *Semiótica para principiantes*. Buenos Aires: Era naciente.

Coker, Jerry. (1978). *Listening to Jazz*. Englewood Cliffs, New Jersey 07632: Prentice Hall, Inc.

Coker, Jerry. (1980). *Complete Method For Improvisation*. Van Nuys, California: Alfred's Music.

Coker, Jerry. (1989). *The Teaching of Jazz*. Rottenburg N.: Advance Music.

Coker, Jerry. (1991). *Elements of the Jazz Language For The Developing Improviser*. Miami, FL: Studio 224, c/o CPP/Belwin, Inc.

Collier, J.L. (1990). *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. London: Papermac.

Coltrane, John. (1995). *The Heavyweight Champion*, recopilación en CD, originalmente grabado en 1959. Los Angeles: Atlantic Records.

Cook, Nicholas. (1994). *A guide to musical analysis*. Oxford University Press.

Cook, Nicholas y Everist, Mark (ed). (2001). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.

Crook, Hal. (1991). *How to improvise*. Advance Music.

Cumming, Naomi. (2000). *The Sonic Self*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Cumming, Naomi. (1994). *Measures of Meaning* (revisión a Hatten, Robert S. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*). *Semiotic Review of Books* 5 (3).

<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/measures.html> (Descargado el 20 de marzo de 2009).

Davis, Miles. (1962). *Kind of Blue*. CD, CBS 460603 2.

Davis, Miles. (2009). *Miles Davis Kind Of Blue Legacy Edition*. 2 Cds + 1dvd + Libro. Columbia Legacy 88697 47627 2.

Davis, Miles. (2000). *Kind of Blue. Transcribed Score*. Hal Leonard Books.

Davis, Miles y Troupe, Quincey. (1989). *Miles. The Autobiography*. New York: Simon & Schuster Paperbacks.

Desportes, Yvonne y Bernaud, Alain. (1995). *Manual práctico para el reconocimiento de los estilos desde Bach a Ravel*. Madrid: Real Musical.

Dougherty, William P. (1994). The Quest for Interpretants: Towards a Peircian paradigm for musical semiotics. *Semiotica* 99 (1/2).

Echard, William. (1995) "Musical Narratology". *Semiotic Review of Books* 6 (3). This review appeared in abridged form in Volume 10(3) of *The Semiotic Review of Books*. <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musisem.html>. (Descargado el 20 de marzo de 2009).

Echard, William. (1999). "Musical Semiotics in the 1990's: the state of the art". *Semiotic Review of Books* 10 (3). <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musisem.html>. (Descargado el 29 de marzo de 2009).

Eco, U. (1978) *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.

Eco, U. (1981). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

Eco, Umberto. (1981): *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.

Eco, Umberto. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

Eco, U. (1986). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.

Eco, U. (1988). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Laia.

Eco, Umberto (2003). *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Eco, U. (2006). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Tusquets.

Felts, R. (2002). *Reharmonization Techniques*. Berklee Press.

Fernández Marín, Lola. (2004). *Teoría musical del flamenco*. San Lorenzo de El Escorial: Acordes Concert.

Fischer, Peter. (1995). *Rock Guitar Secrets*. Brühl, Germany: AMA Verlag.

Gabbard, Krin, ed. (1995). *Jazz Among the Discourses*. Durham y London: Duke University Press.

Giel, Lex. (2004). *The Music of Miles Davis*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.

Giroud, Jean-Claude y Panier, Louis y CADIR – LYON. (1991) *Semiótica. Una Práctica de lectura y análisis de los textos bíblicos*. Estella (Navarra): Editorial Verbo Divino.

Grábocz, Marta. (1994). "Application de certaines règles de la sémantique structurale de Greimas à l'approche analytique de la forme sonate. Analyse du 1^{er} mouvement de la sonate Op. 2 no. 3 de Beethoven", en *Analyse musicale et perception, Collection "Conferences et Séminaires"*, no. 1, Observatoire Musical Français, Universidad de París IV (1994), pp. 117-137. Posteriormente apareció traducido al inglés por Evan Jones y Scott Murphy como "A. J. Greimas's Narrative Grammar and the Analysis of Sonata Form", en *Intégral*, vol. 12, 2000, pp. 1-23. Traducción al español de Adrián Prado Montiel.

Greene, Ted. (1978). *Jazz Guitar Single Note Soloing – Vol. 1*, Copyright 1978 by Dale F. Zdenek. Copyright assigned 1981 to Belwin-Mills Publishing Corp. Miami, Florida.

Greimas, A. J. (1973). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

Greimas, A. J. (1989). *Del Sentido II, Ensayos Semióticos*. Madrid: Gredos.

Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.

Greimas, A. J. y Courtés, J., con la colaboración de los miembros del Groupe de Recherches Sémiolinguistiques (EHSS/CNRS), (1989). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage II*, París: Librairie Hachette. Versión española (1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., Madrid: Editorial Gredos.

Gridley, Mark C. (2009). *Jazz Styles*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.

Grupo de Entrevernes. (1982). *Análisis semiótico de los textos. Introducción-Teoría-Práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Hanslick, E. 1947(1854). *De lo Bello en la Música*. Buenos Aires: Ricordi.

Hatten, Robert S. (1994). *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

Hatten, Robert S. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.

Jeppesen, Knud. (2005). *The Style of Palestrina and the Dissonance*. New York: Dover Publications.

Jofré i Fradera, J. (2005). *El lenguaje musical II: la jerarquía de los sonidos*. Barcelona: Manontropo.

Johnson, Mark y Lakoff, George. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

Jost, Ekkehard. (1994). *Free Jazz*. New York: Da Capo Press.

Keil, Charles y Feld, Steven. (2005). *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Tucson, Arizona: Fenestra Books.

Keller, Gary. (2002). *The Jazz Chord / Scale Handbook*. Advance Music.

Kerman, Joseph. (1994). *Write All These Down: Essays on Music*. Editado por University of California Press.

Kernfeld, Barry. (1981). *Adderley, Coltrane, and Davis at the Twilight of Bebop: The Search for Melodic Coherence (1958-59) Volumes I and II*. Tesis doctoral, Cornell University.

Kernfeld, Barry. (1995). *What to Listen for in Jazz*. New Haven and London: Yale University Press.

Kernfeld, Barry (ed.). (2002). *The New Grove Dictionary of Jazz*, Second edition. New York: Oxford University Press.

Khan, Ashley. (2002). *Miles Davis y Kind of Blue. La creación de una obra maestra*. Barcelona: Alba Editorial.

Kirchner, Bill. *The Oxford Companion to Jazz*. (2000). New York: Oxford University Press.

Kramer, Lawrence. (2001): *Musical Meaning. Toward a Critical History*. California: University of California Press.

Kühl, Ole. (2002). *Cognition in Jazz Improvisation*.
http://www.cogmus.com/Writings/Kuehl_Cognition_in_jazzimprovisation.pdf.
(Descargado el 5 de enero de 2009).

Kühl, Ole. (2003). *Improvisation og tanke*. Copenhagen: Basislisk.

Kühl, Ole. (Noviembre de 2004). *A semiotic approach to jazz improvisation*. Aarhus, Dinamarca: Center for Semiotics, University of Aarhus and The Royal Academy of Music.
http://www.musicandmeaning.net/issues/pdf/JMMart_4_4.pdf. (Descargado el 27 de enero de 2005).

Kühl, Ole. (2004). *Phrase, gesture and temporality: a cognitive perspective on jazz improvisation*. Aarhus, Dinamarca: Center for Semiotics, University of Aarhus and The Royal Academy of Music.
http://www.hum.au.dk/semiotics/docs2/pdf/kuehl_ole/phrase_gesture.pdf
(Descargado el 31 de octubre de 2005).

Kühl, Ole. (2007). *Musical Semantics*. Berna: Peter Lang AG.

Lajoie, Steve. (2003). *Gil Evans & Miles Davis Historic Collaborations 1957-1962*. Advance Music.

Lakoff, George. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, George y Johnson, Mark. (1999). *Philosophy In The Flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*. New York: Basic Books.

LaRue, Jan. (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor.

Lawn, Richard J. y Hellmer, Jeffrey L. (1996). *Jazz Theory and Practice*. Estados Unidos: Alfred.

Lerdahl, Fred y Jackendoff, Ray. (2003). *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal.

Levine, Mark. (1989). *The Jazz Piano Book*. E.E.U.U.: Sher Music.

Levine, Mark. (1995). *The Jazz Theory Book*. E.E.U.U.: Sher Music.

Lidov, David. (1987). Mind and Body in Music. *Semiotica* 66 (1/3).

Lidov, David. (1992). *A Guidebook For Musical Semiotics*. Volume 5 (1) of The Semiotic Review of Books.

<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musical.html> (Descargado el 20 de marzo de 2009).

Lidov, David. (1999). *Elements of Semiotics*. New York: St. Martin's Press.

López Cano, Rubén. (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *Revista Cuicuilco* 9 (25). Versión On-line en www.lopezcano.net (Descargado el 16 de septiembre de 2008).

López Cano, Rubén. (2007). "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario". Texto didáctico. www.lopezcano.net (Descargado el 16 de septiembre de 2008).

Martin, Henry. (2001). *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.

Maus, Fred Everett. (1991). *Music as Narrative*. Indiana Theory Review Vol.12.

Meyer, Leonard B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University Of Chicago Press.

Middleton, Andy. (2005). *Melodic Improvising*. Tc Druck, Tubinga, Alemania: Advance Music.

Miller, R. (1996): *Modal Jazz Composition & Harmony. Volume I*. Rottenburg N., Germany: Advance Music.

Miller, R. (2002). *Modal Jazz Composition & Harmony. Volume II*. Rottenburg N., Germany: Advance Music.

Mirecki, G. y García Reviejo, L. (2004). *Música fácil para la E.S.O.* Madrid: Espasa-Calpe, Colección chuletas.

Monelle, Raymond (1992). *Linguistic and Semiotics in Music*. Contemporary Music Series, Vol. 5. Suiza: Harwood academic Publishers.

Monelle, Raymond (2000). *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.

Monelle, Raymond (1997): "Musical uniqueness as a function of the text", *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée* 2:4.

Monson, I. (1996): *Saying Something. Jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press.

Nagore, María (2004). *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*, en *Músicas al Sur – Número 1 – Enero 2004*. www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html (Descargado el 26 de febrero de 2009).

Nattiez, Jean-Jacques (1990): *Music and Discourse: toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.

Nattiez, Jean-Jacques (1990): *Can One Speak of Narrativity in Music?* Royal Musical Association, Journal, 115:2.

Nettl, Bruno y Russel, Melinda (ed.). (2004). *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid: Akal.

Nettles, B. y Graf, R. (1997): *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. Advance Music.

O'Meally, R., Edwards, B. H., Griffin, F. J. ed. (2004). *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*. New York: Columbia University Press.

Pease, T. & Pullig, K. (2001). *Modern Jazz Voicings*. E.E.U.U.: Berklee Press.

Pease, T. (2003). *Jazz Composition. Theory and Practice*. E.E.U.U.: Berklee Press.

Pederson, Sanna. (1996): *The Methods of Musical Narratology*. *Semiotica* 110 (1/2). Walter de Gruyter.

Pejrolo, Andrea. (2001). *The origins of modal jazz in the music of Miles Davis: A complete transcription and a linear/harmonic analysis of Ascenseur pour l'Échafaud (Lift to the Scaffold), 1957(Louis Malle, France)*. Tesis doctoral. Ann Arbor, MI: New York University.

Peña Timón, Vicente. (1994). *El programa narrativo como expresión del valor constitutivo del relato en el spot publicitario audiovisual*. Madrid: Tesis doctoral.

Peña Timón, Vicente. (1998). *El programa narrativo en el relato audiovisual*. Textos mínimos. Málaga: Universidad de Málaga.

Peña Timón, Vicente. (2001). *Narración audiovisual*. Madrid: Ediciones de Laberinto.

Peirce, C. S. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.

Peirce, Charles Sanders. (1998). *Collected papers of Charles Sanders Peirce, edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss*. Editor/Impresor Bristol : Thoemmes.

Phelan, James y Rabinowitz, Peter J. (ed.) (2005). *A Companion to Narrative Theory*. E. E. U. U.: Blackwell Publishing.

Pople, Anthony. (1994). *Theory, Analysis and Meaning in Music*. New York: Cambridge University Press.

Postigo Gómez, María Inmaculada. (2003). *Pragmática narrativa en el mensaje publicitario: la cortesía como estrategia de socialización del narrador*. Málaga: Tesis doctoral.

Propp, V. (1985): *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.

Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina M. (2002). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

Rinzler, Paul E. (1999). *Jazz Arranging and Performance Practice: A Guide for Small Ensembles*. Maryland: Scarecrow Press, INC.

Rinzler, Paul E. (2002). *Quartal Jazz Piano Voicings*. Milwaukee: Hal Leonard.

Robinson, Jenefer. (ed.). (1997). *Music and Meaning*. New York: Cornell University Press.

Roca, Daniel y Molina, Emilio. (2006). *Vademécum musical 2.0*. Madrid: Enclave Creativa Ediciones S.L.
<http://www.enclavecreativa.com/vademecum/vademecum.htm> (Descargado el 10 de julio de 2009).

Rubio Jorcano, I.: (2004) *Mi libro de consulta musical: conceptos teóricos del lenguaje musical*. Madrid: Rubio Jorcano.

Russell, George. (2001). *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Brookline, Massachusetts: Concept Publishing Company.

Sadie, Stanley ed. (1985). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited.

Sadie, Stanley ed. (2001). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited.

Saussure, F. (1969). *Curso de lingüística general*, Payot, París, 1969.

Schuller, Gunther. (1986). *Musings: the Musical Worlds of Gunther Schuller, a Collection of His Writings*. New York: Oxford University Press.

Sebastian, Derek. (2004). *Los voicings de la guitarra*. PDG Music Publishing.

Sierra Bravo, Restituto. (2003). *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica*. Madrid: Thomson.

Smith, Christopher. (1995). A Sense of the Possible: Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance, *Drama Review*, XXXIX/3 (fall).

Stefani, Gino. (1987). A theory of Musical Competence. *Semiotica* 66 (1/3).

Steiner, Wendy. (1981). *The Sign in music and Literature*. Austin: Texas University Press.

Tagg, Philip. (1982). *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. *Popular Music*, 2: 37-68.
<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>. (Descargado el 5 de abril de 2009).

Tagg, Philip. (1991). *Towards a Sign Typology of Music*.
www.liv.ac.uk/IPM/tagg/tagghmpg.htm (Descargado el 5 de abril de 2009).

Tagg, Philip. (1991). *Fernando the Flute: Analysis of Musical Meaning in an Abba Mega-Hit*. Liverpool: Institute of Popular Music.

Tagg, Philip. (1998). *Philip Tagg interviewed by Martha Ulhôa at Pontllfni (Wales), 11 April 1998*. <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/ulhintvw.pdf> (Descargado el 5 de abril de 2009).

Tagg, Philip. (1999). *Introductory notes to the Semiotics of Music*. Version 3: Liverpool/Brisbane, July 1999.
<http://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf>. (Descargado el 5 de abril de 2009).

Tagg, Philip. *KOJAK. (2000). Fifty Seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Ph.Diss. Göteborg: Universidad de Göteborg.

Tagg, Philip y Clarida, Bob. (2003). *Ten Little Title Tunes: Towards a musicology of the mass media*. New York & Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press.

Tagg, Philip. *Music's Meanings* — Contents, preface, etc. Philip Tagg: book in progress (2007-12-17) with working title: Music's Meanings. <http://www.tagg.org/bookxtrax/NonMuso/NonMuso00-05.pdf>. (Descargado el 5 de abril de 2009).

Tagg, Philip. (2000). *Musicology and the semiotics of popular music* Philip Tagg. <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/semiota.pdf>. (Descargado el 5 de abril de 2009).

Tarasti, Eero. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press.

Tarasti, Eero (1995). *Musical Signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Tarasti, Eero, ed. (1996). *Musical Semiotics In Growth*. Bloomington: Indiana University Press.

Tarasti, Eero. (2002). *Signs of Music*. Berlín: Mouton de Gruyter.

Tirro, Frank. (2001). *Historia del jazz moderno*. Barcelona: Ma non troppo.

Thomas, John. (2002). *Voice Leading for Guitar. Moving through the Changes*. Berklee Press.

Todorov, Tzvetan. (1990). *Genres in Discourse*, translated by Catherine Porter. Cambridge: Cambridge University Press.

Valerio, John. (2005). *Post-Bop Jazz Piano*. Milwaukee: Hal Leonard.

Valles Calatrava, José R. (2008). *Teoría de la Narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.

Villanueva, Darío. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*.
Gijón: Ediciones Júcar.

Anexo

Tablas de análisis



SPICUM
servicio de publicaciones

SO WHAT

So What	Improvisador	Vuelta: 1	Segmento: 1						Resumen
Acordes	Em7								
Escala modo	Dórico								
Nivel narrativo									Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico									
Recurso Discursivo armónico-modal									

So What	Improvisador	Vuelta: 1	Segmento: 2						Resumen
Acordes	Em7								
Escala modo	Dórico								
Nivel narrativo									Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico									
Recurso Discursivo armónico-modal									

So What	<i>Improvisador</i>	Vuelta: 1	Segmento: 3							Resumen
Acordes	Fm7									
Escala modo	Dórico									
Nivel narrativo										Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico										
Recurso Discursivo armónico-modal										

So What	<i>Improvisador</i>	Vuelta: 1	Segmento: 4							Resumen	Resumen de vuelta
Acordes	Em7										
Escala modo											
Nivel narrativo										Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:	Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico											
Recurso Discursivo armónico-modal											

FREDDIE FREELoader

Freddie Freeloader	<i>Improvisador</i>	Vuelta: 1	Segmento: 1		Resumen
Acordes	Bb7				
Escala modo	Mixolidio				
Nivel narrativo					Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico					
Recurso Discursivo armónico-modal					

Freddie Freeloader	<i>Improvisador</i>	Vuelta: 1	Segmento: 2		Resumen
Acordes	Eb7		Bb7		
Escala modo	Mixolidio				
Nivel narrativo					Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico					
Recurso Discursivo armónico-modal					

Freddie Freeloader	<i>Improvisador</i>	Vuelta: 1	Segmento: 3		Resumen	Resumen de vuelta
Acordes	F7	Eb7	Ab7			
Escala modo	Mixolidio		Lidia b7			
Nivel narrativo					Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:	Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico						
Recurso Discursivo armónico-modal						

BLUE IN GREEN

Blue in Green	Improvisador	Vuelta: 1	Segmento: 1			Resumen
Acordes	Am13	B7#9#5	Em9 (Eb7+4)	Dm7 G7b9 13	Cmaj7+4	
Escala modo	Dórica	Alterada	Dórica - Lidia b7	Dórica –Mix b13	Lidia	
Nivel narrativo						Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico						
Recurso Discursivo armónico-modal						

Blue in Green	Improvisador	Vuelta: 1	Segmento: 2			Resumen	Resumen de vuelta
Acordes	B7b13	Em6/9	F#7#9#5	Bm9	Em9		
Escala modo	Alterada	Dórica	Alterada	Eólica	Dórica		
Nivel narrativo						Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:	Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico							
Recurso Discursivo armónico-modal							

ALL BLUES

All Blues	Improvisador	Vuelta: 1	Segmento: 1		Resumen
Acordes	A7				
Escala modo	Mixolidio				
Nivel narrativo					Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico					
Recurso Discursivo armónico-modal					

All Blues	Improvisador	Vuelta: 1	Segmento: 2		Resumen
Acordes	D7		A7		
Escala modo	Mixolidio				
Nivel narrativo					Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico					
Recurso Discursivo armónico-modal					

All Blues	Improvisador	Vuelta: 1	Segmento: 3		Resumen	Resumen de vuelta
Acordes	E7#9	F7#9 E7#9	A7			
Escala modo	Alterada	Alterada	Mixolidio			
Nivel narrativo						Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico						
Recurso Discursivo armónico-modal						

FLAMENCO SKETCHES

Flamenco Sketches	Miles	Vuelta: 1	Segmento: 1		Resumen
Acordes	Dmaj7 (Cmaj7)				
Escala modo	Jónico				
Nivel narrativo					Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico					
Recurso Discursivo armónico-modal					

Flamenco Sketches	Miles	Vuelta: 1	Segmento: 2		Resumen
Acordes	Bb7sus4 (Ab7sus4)				
Escala modo	Mixolidia				
Nivel narrativo					Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico					
Recurso Discursivo armónico-modal					

Flamenco Sketches	Miles	Vuelta: 1	Segmento: 3		Resumen
Acordes	Cmaj7 (Bbmaj7)				
Escala modo	Jónico				
Nivel narrativo					Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico					
Recurso Discursivo armónico-modal					

Flamenco Sketches	Miles	Vuelta: 1	Segmento: 4		Resumen
Acordes	E7b9b6 (D7b9b6)				
Escala modo	Frigia / Frigia mayor				
Nivel narrativo					Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico					
Recurso Discursivo armónico-modal					

Flamenco Sketches	Miles	Vuelta: 1	Segmento: 5		Resumen
Acordes	E7b9b6 (D7b9b6)				
Escala modo	Frigia / Frigia mayor				
Nivel narrativo					Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico					
Recurso Discursivo armónico-modal					

Flamenco Sketches	Miles	Vuelta: 1	Segmento: 6		Resumen	Resumen de vuelta
Acordes	Am7 (Gm7)					
Escala modo	Dórico					
Nivel narrativo					Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:	Ser: No Ser: Hacer: No Hacer:
Recurso Discursivo melódico						
Recurso Discursivo armónico-modal						