

Piano en la Segunda



Mitad del s. XX

Piano Jazz

Shlomo Rodríguez Álvaro

2º Organología

Profesor: Florencio Saez Villanueva

Piano en la Segunda

Mitad del s. XX



Introduccion
 Messiaen
 Stockausen
 Boulez
 Berio
 Xenakis
 Nono
 Takemitsu
 Cage
 Ligeti
 El piano contemporáneo en
 España

Piano Jazz



Introducción
 Hot-Jazz
 Ragtime
 Lamb
 Swing
 Monk
 Hard Bop
 Hill
 Funky jazz
 Jazz modal
 Hancock
 Grandes pianistas de jazz
 ¿Cómo aprender a tocar jazz?
 Morton
 Joplin
 Big Band
 Bebop
 Cool
 Garland
 Post-bop
 Free Jazz
 Evans
 Otras tendencias

Bibliografía

Anexo

Cálculo del número de posibilidades
 distintas de interpretación de Klavierstücke
 XI de K. Stockhausen

Introducción

Durante toda la historia de la música ha habido muchas obras que se han creado “al borde” del límite, tanto del instrumento como del intérprete. Estuvieron al límite, y algunas lo continúan estando, obras para órgano y obras para clave de Frescobaldi, Couperin, Bach o Scarlatti. Posteriormente, el piano nace y evoluciona rápidamente de la mano de constructores y compositores-intérpretes y cada nueva obra hace avanzar más la frontera de “lo posible”. Beethoven genera esa idea de “límite”, tal y como la entendemos hoy, en obras como la Sonata Hammerklavier o la op111 o como en las Variaciones Diabelli, creadas “fuera” de ese borde de lo entonces ejecutable. Él escribió ese tipo de obras “que tienen que esperar el paso de los años hasta que una nueva generación de intérpretes sea capaz de asimilarlas y de tocarlas”. Para mí, han nacido en el límite muchas de las obras de Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Chopin y Brahms que han arrastrado el piano a niveles técnicos y sonoros inimaginables desde la perspectiva de aquellos tiempos y en algunos casos también desde la perspectiva actual. Igual pasa posteriormente con obras de Debussy, Ravel, Schoenberg, Webern, Prokofiev, Ives, Bartók o Rachmaninov que nacen cada vez en el borde diferente de un círculo que entre todos van haciendo cada vez mayor. Justo en ese momento en el que el piano como instrumento se “estabiliza” y estandariza, algunos compositores como Cowell o Cage “descubren” otras posibilidades tímbricas y mecánicas que crean un nuevo límite o, mejor dicho, abren una puerta para crear nuevos límites.

Parece que cuando se habla del límite de un instrumento se está hablando de su inminente final. Los últimos cincuenta años de producción para piano son aún más ricos en esa “expansión” de límites, en esa apertura de nuevas puertas. La puerta que abrieron Cowell y Cage aún no está cerrada, Crumb ha abierto otra en ese camino de piano preparado-manipulado por dentro; muchos han utilizado algunos de estos medios y otros como Lachenmann han creado nuevos recursos que a su vez abren nuevas puertas. Este compositor también ha intentado alcanzar límites sonoros en el piano que durante un tiempo fueron una utopía como la idea de hacer un crescendo en una sola nota o acorde. Sciarrino y Hosokawa, entre otros muchos, buscan y aportan nuevos límites al borde del sonido, pero esto es un principio y no un final.

Una gran parte de los pianistas actuales ha cruzado los límites que creó Messiaen con sus obras, muchas de ellas se programan en salas de todo el mundo. Sus entonces alumnos Boulez y Stockhausen crearon límites casi insalvables hace cincuenta años con sus Sonatas y Klavierstücke respectivamente, obras que estaban muy por encima de lo entonces ejecutable y aunque en la actualidad siguen siendo límites, muchos intérpretes (menos que los que lo hacen con Messiaen) son capaces de tocarlas con solvencia. Lo mismo ocurre con obras de Boulez, Xenakis, Nono o el mismo Kurtág que con otros límites es capaz de acercarse a los más pequeños.

Ligeti crea sus propios límites en obras como las Tres Piezas para dos pianos o los Estudios. Propone ideas de desplazamientos continuos entre las dos manos, dentro de la misma mano o entre dos pianos y hace que el intérprete llegue a tocar hasta tres o cuatro patrones con pulsaciones diferentes al mismo tiempo. En 1985 solo unos poquísimos pianistas podían enfrentarse a los Estudios; veinte años después se empiezan a tocar en Conservatorios y Concursos y ya son muchos los pianistas que pasan por la experiencia de “haber estado en el límite”.

La lista de compositores es interminable y no se acabará. En España tenemos la suerte de tener una nueva generación creadora de obras que en muchos casos generan nuevos límites y que contribuyen a la expansión de estos en el piano.

No demasiados compositores se han asomado al campo aún bastante virgen del piano con electrónica. Stockhausen y Nono fueron algunos de sus pioneros y aunque ya hay muchas obras escritas para esta “formación” y se está experimentando mucho con electrónica en vivo, sensores, etc, estamos al principio de un camino que se me antoja extenso y muy fructífero. El piano con la electrónica y con la informática nos ofrecerá la posibilidad de ir viendo crecer nuevos límites en torno a él.

No hay que olvidar que uno de los mayores atributos del hombre es la imaginación y ésta es capaz de buscar siempre nuevas propuestas, nuevos límites, no sé si soy demasiado ingenuo al afirmarlo pero creo que la búsqueda de límites en cualquier instrumento no tendrá fin.

Cada vez son más los intérpretes y docentes que se acercan a veces con interés y otras simplemente por curiosidad a la música actual para piano. Es verdad que durante muchos años, y sobre todo en España, ha habido un rechazo casi frontal a la música contemporánea pero el primer indicio de que todo está cambiando es que en bastantes Conservatorios se programan cada vez más obras de nuestro tiempo y los intérpretes también empiezan a incluir muchas obras contemporáneas dentro de su repertorio.

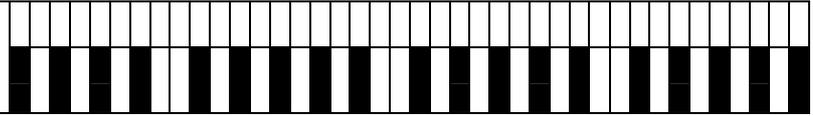
En estos últimos cinco años ha aumentado el número de cursos de piano contemporáneo en Conservatorios de España. Muchos profesores y alumnos están ansiosos por conocer este repertorio. En muchos de nuestros Centros Educativos la experiencia con la música "actual" se remonta a las obras de Bartók, Prokofiev y como mucho Scriabin. La falta de tiempo, el desconocimiento del anchísimo repertorio, la supuesta complejidad de algunas obras puntuales y el miedo a equivocarse a la hora de abordar la enseñanza de una obra actual son algunas de las causas que los docentes esgrimen, además de un tremendo peso de la rancia tradición secular de los Conservatorios de nuestro país en los que durante muchos años se ha intentado, sin disimulo, preservar falsamente la música de todo lo nuevo –por suerte ha habido algunas excepciones-.

El repertorio clásico-romántico para piano ha sido tan rico y tan extenso para los intérpretes y tan atractivo para el público que en muchos casos ha eclipsado durante bastante tiempo la producción posterior. Si nos remitimos a registros de los años 30 o 40, ninguno de los grandes pianistas graba obras de Schoenberg o Webern, de Ives o, por supuesto, Cowell y ni siquiera de Bartók (excepto él mismo); como mucho, tenemos grabaciones de Horowitz tocando Stravinsky y Poulenc en 1932, Erdmann tocando Krenek en 1928 o Rubinstein tocando Falla (no la Fantasía Bética...) en 1930, aparte de los Lipati o Schnabel tocando sus propias obras. Tenemos que esperar hasta 1958 para que Gould grabe obras de Berg, Krenek y Webern y hasta 1965 para que él mismo grabe la que creo que es la primera integral de la obra para piano de Schoenberg. John Ogdon graba las Veinte Miradas de Messiaen en 1969 y en 1976, Pollini, uno de los primeros grandes que realmente se preocupa de la música contemporánea de su país, graba la segunda sonata de Boulez, un año antes de grabar "...sofferte onde serene..." de Nono. La gran mayoría de las grabaciones fue efectuada al menos veinte años después de la composición de las obras.

Desde los años cuarenta, el intérprete se separa cada vez más de la producción de su tiempo y se queda anclado en la música del pasado. Eso da lugar a la aparición de la figura del intérprete-especialista en música contemporánea como resultado del interés que en unos pocos intérpretes suscitaba la música escrita en su tiempo. Es verdad que la hiper-complejidad a la que llegan algunas de las obras requiere un tipo de intérprete que tenga asimilada gran parte de la música anterior, con una técnica muy solvente y que a su vez tenga una mente lo suficientemente abierta como para intentar asumir los nuevos conceptos que se le van a plantear en cada nueva obra. Intérpretes como Yvonne Loriod, Claude Helffer, los hermanos Kontarsky o David Tudor hicieron que el espacio entre la obra compuesta y su estreno fuera lo más corto posible. A partir de entonces ha habido muchos intérpretes especializados en música contemporánea. Hoy parece que se está cerrando el círculo; los grandes pianistas "mediáticos" incluyen en su repertorio obras actuales y los "especialistas" comienzan a combinar recitales puramente contemporáneos con otros más clásicos. El caso más representativo de estos últimos es el de Pierre-Laurent Aimard, un modelo en todos los sentidos.

Debemos ser positivos en cuanto al balance actual y aceptar que siempre habrá intérpretes y profesores ultra-conservadores. La entrada de la Logse en los Conservatorios Superiores ha hecho que muchos se pongan al día para incluir dentro de su currículo la música contemporánea. En Salamanca no hay ningún alumno que consiga su título sin antes haber tocado algún Estudio de Ligeti, alguna obra de Messiaen, Boulez, Berio, Stockhausen, Lachenmann, Kurtág... y sin haber tocado una obra compuesta por un compositor vivo con el que en la mayoría de los casos trabajan directamente.

Oliver Messiaen



Olivier Messiaen (1908–1992) fue un compositor, organista y ornitólogo francés



Ingresó en el Conservatorio de París a la edad de 11 años, y tuvo como profesores a Paul Dukas, Maurice Emmanuel, Charles-Marie Widor y Marcel Dupré. Fue designado organista en la Iglesia de la Santísima Trinidad de París en 1931, puesto que ocupó hasta su muerte.

En 1940, en la Batalla de Francia, Messiaen fue hecho prisionero de guerra, y mientras estaba encarcelado compuso su «Quatuor pour la fin du temps» («Cuarteto para el fin del tiempo») para los cuatro instrumentos disponibles allí: piano, violín, violonchelo y clarinete. La obra fue estrenada por Messiaen y sus amigos prisioneros ante una audiencia de prisioneros y vigilantes. Al salir de prisión en 1941, pronto Messiaen fue nombrado profesor de armonía, y luego profesor de composición en 1966 en el Conservatorio de París, puesto que mantuvo hasta su retiro en 1978. Entre sus distinguidos alumnos están Pierre Boulez, Yvonne Loriod (quien después sería la segunda esposa de Messiaen, y la intérprete por excelencia de sus obras escritas para piano o con piano solista), Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, William Bolcom y George Benjamin.

La música de Messiaen es rítmicamente compleja (él estaba interesado en los ritmos de la antigua Grecia y de orígenes hindúes), y se basa armónica y melódicamente en los modos de transposición limitada, que fueron una innovación propia de Messiaen. Muchas de sus composiciones representan lo que él llamó «los aspectos maravillosos de la fe», mostrando su inquebrantable catolicismo. Viajó mucho y escribió sus obras inspirado por diversas influencias tales como la música japonesa, el paisaje del Cañón de Bryce en Utah o la vida de San Francisco de Asís. Messiaen experimentó una cierta sinestesia manifestada como una percepción de colores cuando oía ciertas armonías. Durante un período muy corto, Messiaen experimentó con el serialismo integral, en cuyo campo es citado a menudo como un innovador. Su estilo absorbió muchas influencias musicales exóticas tales como gamelan de Indonesia (la percusión afinada tiene a menudo un prominente papel en sus obras orquestales), y también usó las ondas Martenot.

Messiaen estaba fascinado por el «canto de los pájaros»; decía que los pájaros eran los mejores músicos y se consideraba a sí mismo tanto ornitólogo como compositor. Transcribía el canto de los pájaros en sus viajes por todo el mundo, e incorporó las transcripciones de estos cantos en gran parte de su música. Su uso innovador del color, su concepción personal de la relación entre el tiempo y la música, su uso del canto de los pájaros, y su intento de expresar profundas ideas religiosas, todo se combina de tal modo que

hace casi imposible confundir una composición de Messiaen con una obra de cualquier otro compositor clásico occidental.

Aspectos importantes sobre el compositor y su época

- Herencia de la tradición sonora del instrumento, que arranca con el romanticismo y llega hasta el impresionismo con Ravel y Debussy, sin olvidar tampoco la aportación de Albéniz
- Entre sus distinguidos alumnos están Pierre Boulez, Yvonne Loriod (quien después sería la segunda esposa de Messiaen, y la intérprete por excelencia de sus obras escritas para piano o con piano solista), Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, William Bolcom y George Benjamin.
- Evoluciona desde las maneras de Debussy hasta el serialismo integral creando finalmente su propio estilo
- Trabajó como organista en la iglesia de la Trinidad de París
- Durante toda su vida dispuso de una acentuada religiosidad que le inspirará la temática de gran número de sus obras. Muchas de sus composiciones representan lo que él llamó «los aspectos maravillosos de la fe», mostrando su inquebrantable catolicismo.
- Búsqueda de tradiciones musicales no occidentales, descubriendo en la música hindú la base de sus investigaciones en el campo del ritmo musical
- Viajó mucho y escribió sus obras inspirado por diversas influencias tales como la música japonesa, el paisaje del Cañón de Bryce en Utah o la vida de San Francisco de Asís.
- Utilización fluctuaciones melódicas de los neumas gregorianos

Messiaen experimentó una cierta sinestesia manifestada como una percepción de colores cuando oía ciertas armonías. Durante un período muy corto, Messiaen experimentó con el serialismo integral, en cuyo campo es citado a menudo como un innovador. Su estilo absorbió muchas influencias musicales exóticas tales como gamelan de Indonesia (la percusión afinada tiene a menudo un prominente papel en sus obras orquestales), y también usó las ondas Martenot.

Messiaen estaba fascinado por el «canto de los pájaros»; decía que los pájaros eran los mejores músicos y se consideraba a sí mismo tanto ornitólogo como compositor. Transcribía el canto de los pájaros en sus viajes por todo el mundo, e incorporó las transcripciones de estos cantos en gran parte de su música. Su uso innovador del color, su concepción personal de la relación entre el tiempo y la música, su uso del canto de los pájaros, y su intento de expresar profundas ideas religiosas, todo se combina de tal modo que hace casi imposible confundir una composición de Messiaen con una obra de cualquier otro compositor clásico occidental.

Parámetros sonoros de su música

- -La música es rítmicamente compleja. Se basa armónica y melódicamente en los modos de transposición limitada, que fueron una innovación propia de Messiaen.
- En el aspecto tímbrico destaca el empleo exhaustivo de todos los registros del instrumento, en polifonía; el empleo del pedal como medio para obtener sonoridades resultantes es muy complejo, por acumulación sucesiva, uniendo fragmentos de formaciones de acordes muy densas con objeto de obtener un sonido pleno, denso, robusto y muy amplio; su concepto del color generará en su música una audición visión basada sobre la sensación coloreada.
- Armónicamente posee su concepto flexible de la densidad armónica, con función estructural junto con la utilización de formaciones de acordes muy características, generará una rica paleta de recursos armónicos en la obra.

- A pesar de la influencia del raga hindú, del canto gregoriano y del canto de los pájaros, en sus melodías se observa una gran dosis de originalidad, desarrolladas mediante diversos procedimientos (eliminación, cambio de registro y ampliación asimétrica)
- Estructuralmente prevalece en la obra la forma formada a la forma formante, con empleo de arquetipos formales de la tradición musical (Forma Sonata, Fuga) y con un predominio de la alternancia de Estribillo y Estrofa, en la organización del discurso musical.
- En su música en la que prevalece el tratamiento motivico temático del material sonoro y su ordenación modal a partir de sus modos de transposiciones limitadas (aunque algunas piezas no participan de ordenación modal alguna).

Música para piano

El hecho de que la música romántica pueda ser interpretada con mas rubato que la clásica se debe en cierta medida a su uso más libre de la armonía

Schoenberg había cambiado varias veces la acentuación de sus frases.

Stravinsky, Bartók, Copland y Webern contribuyeron a que la barra de compás perdiera su función tradicional (parte forte en el primer tiempo y las demás partes débiles) cambiando las acentuaciones.

Con Webern la barra de compás empieza a perder su rol: es más una organización de la notación ('ayuda visual' como lo definiría Boulez y no tiene una participación activa en la música.

La barra de compás marca un cierto número de pulsaciones sin participación real en la música en sí, tanto como por ejemplo una regla mide marcas en pulgadas o centímetros, no afectando al objeto a medir.

La liberación del tiempo psicológico es muy importante en Messiaen

Messiaen intentó captar la esencia de la contemplación espiritual en le “Banquet céleste” (1926) para órgano, se mueve con una lentitud increíble desde el principio hasta el final y da la sensación de que los acordes no pasan de uno a otro, simplemente se produce un cambio de color pero no sin moverse.

En “Vingt regards sur l'enfant-Jésus” (20 contemplaciones del infante Jesús), una pieza para piano solo de 1944 que dura dos horas, Messiaen nos transporta mediante una lentitud audaz

En el primer movimiento (contemplacion del Padre). Está compuesto por tresillos de semicorcheas, cada nota de estos tresillos dura un segundo de forma que las 21 notas que conforman el compás duran 21 segundos. (Ejemplo M1) Este ritmo se mantiene durante todo el movimiento durante los más de 7 minutos que dura la obra.

Es absolutamente inimaginable que en Beethoven o Mozart un compás durara casi medio minuto. Muchas de sus piezas tienen una lentitud similar.

Ejemplo M1

The image shows a page of a musical score titled "I. Regard du Père" by Maurice Ravel. The subtitle reads: "(Et Dieu dit: 'Celui-ci est mon Fils bien-aimé en qui j'ai pris toutes mes complaisances'...)". The tempo and mood markings are "Extrêmement lent - mystérieux, avec amour" and "(des triolets = 60)". The score is written for piano (PIANO) and 8° bassa. It features a complex rhythmic structure with triplets of eighth notes and sixteenth notes. The piano part is marked with "ppp" and "pp". The 8° bassa part is marked with "pp". The score is set in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

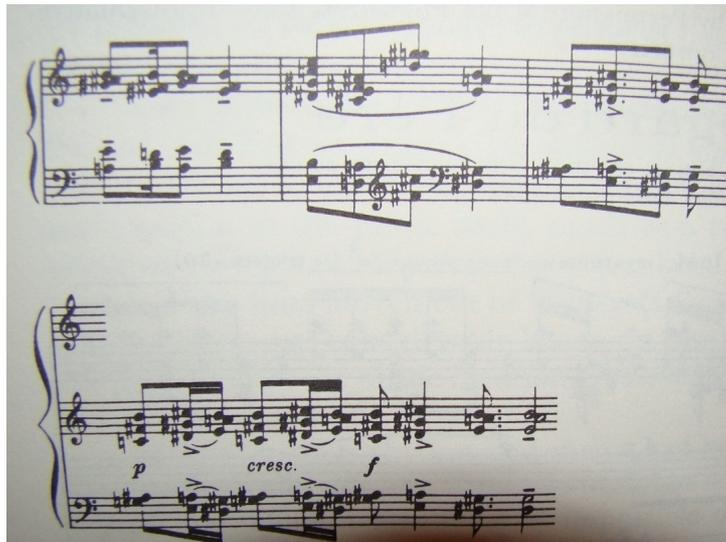
A diferencia de la música lenta tradicional, esta no depende del desarrollo armónico o de las progresiones, a pesar de que uno oye acordes.

Messiaen tenía el singular concepto de que la armonía sólo tiene una función meramente decorativa: acordes consonantes o disonantes no existen en su vocabulario, más bien, diferentes colecciones de notas producen diferentes colores y timbres.

“Vingt regards sur l'enfant-Jésus” comienza con un ritmo constante, de manera hipnótica y fascinante. Pero a partir de aquí los siguientes movimientos son muy distintos rítmicamente

En la 9 pieza (contemplación del tiempo) una característica particular del compositor es el hecho de que las medidas son desiguales en longitud y sutilmente diferentes en la acentuación rítmica, de esta manera el compositor captura al oyente con cambios inesperados en el énfasis de la música. Muy característica es su forma de manejar el tiempo.

Ejemplo M2



Como compositor ha sentido siempre la necesidad de normas técnicas detalladas por sí mismas, formalizando así en la medida de lo posible su propia inspiración intuitiva.

Es audaz en estirar ideas musicales durante largos períodos de tiempo.

Hay fragmentos de extraordinaria dificultad técnica en vingt regards.

El sexto movimiento es un pasaje que circula alrededor de una breve serie de acordes, Messiaen pretendía explicar que de esta forma que "por Él fueron hechas todas las cosas" (por Dios, Ejemplo M3).

Ejemplo M3



Messiaen a menudo suele yuxtaponer varias capas de sonido al mismo tiempo, cada nivel tiene su propia dinámica y su propio nivel de flujo rítmico.

La música de *Vingt regards* es tonal: uno de los elementos unificadores del ciclo es el hecho de que muchas de las piezas están en torno a *fa#* mayor, sin embargo, en sus siguientes piezas para piano: Cuatro estudios de ritmo (1949) se mueve completamente alejado de los centros tonales en lo que denomina como un experimento.

En uno de sus estudios ("mode de valeurs") vuelve a la técnica de los 12 tonos de Schoenberg, es una pieza más bien seca que es más interesante por lo que presagia en su composición que por lo que lleva a cabo musicalmente.

Los otros 3 estudios son más espontáneos, aunque también son motivos de trabajo para las teorías rítmicas del compositor

El más interesante es "ile de feu 1" se inicia como una obra de Bartók como si fueran tambores, es un estudio de percusión muy virtuosístico (Ejemplo M4).

Ejemplo M4

The image shows three staves of musical notation for piano. The first staff is titled "Presque vif (martelé)" and includes the instruction "PIANO". It features a treble clef and a bass clef with a "8^a bassa" label. Dynamics include *f*, *mf*, and *fff*. The second staff is titled "Très vif" and includes a "8^a bassa" label. Dynamics include *fff* and *f*. The third staff is titled "Vif" and includes the instruction "sec" and a "8^a bassa" label. Dynamics include *f*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Obras para Piano

- Vingt Regards sur l'Enfant Jésus
- Cuatro estudios de ritmo
- Catálogo de pájaros
- Cantéyodjayà
- Ocho preludios

Obras para Cámara

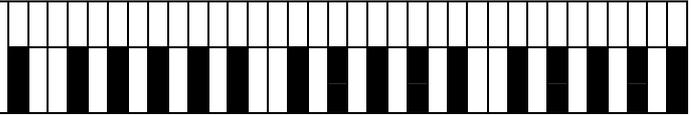
- Tema con variaciones, para violín y piano
- El mirlo negro, para flauta y piano
- Visiones del Amén, para dos pianos
- Cuarteto para el fin de los tiempos, para violín, violoncelo, clarinete y piano (se puede contar ya con una pianista)

Oliver Messiaen dijo en una ocasión:

"Como la música es un lenguaje, buscaremos primeramente hacer hablar la melodía, que es el punto de partida ... No desecharemos las viejas reglas de la armonía y de la forma: las recordaremos constantemente, ya sea para observarlas, ya para ampliarlas , ya para agregar otras más antiguas (las del canto llano y la rítmica hindú) o más recientes (las sugeridas por Debussy o toda la música contemporánea) ... Buscamos dar al oído placeres voluptuosamente refinados y, al mismo tiempo, expresar nobles sentimientos, especialmente los más nobles de todos, los sentimientos religiosos..."

La música de piano de Messiaen influenció en gran medida a dos de sus más distinguidos alumnos: Sockhausen y Boulez.

Karlheinz Stockhausen



Karlheinz Stockhausen (1928 —2007) fue un compositor alemán ampliamente reconocido como uno de los compositores más importantes de música culta del siglo XX.



Es conocido por sus trabajos de música contemporánea y sus innovaciones en música electroacústica, música aleatoria y composición seriada.

Karlheinz Stockhausen nació en el castillo de la ciudad de Mödrath, que servía en esa época de maternidad del distrito de Rhein-Erft-Kreis, al oeste del estado de Renania del Norte-Westfalia, estado alemán fronterizo con Bélgica. (La ciudad de Mödrath, localizada cerca de Kerpen y Colonia, fue desplazada en 1956 para explotar una mina a cielo abierto de lignito, pero el castillo sigue existiendo).

Su padre era profesor de escuela y su madre era hija de una próspera familia de granjeros de Neurath, cerca de Colonia. Ella tocaba el piano y cantaba, pero después de quedarse embarazada tres veces consecutivas, sufrió una crisis nerviosa y fue internada en un hospital psiquiátrico en diciembre de 1932. Pocos meses más tarde falleció su hermano menor Hermann.

Stockhausen se fue a vivir a Altenberg a los 7 años, donde recibió clases de piano del organista de la Catedral de Altenberg, Franz-Josef Kloth. Su padre, Simon Stockhausen, se volvió a casar en 1938 con otra mujer, Luzia, con la que tuvo dos hijas.

Como muchos, Stockhausen vivió una tragedia familiar al desencadenarse la II Guerra Mundial cuando solo tenía 11 años.

En 1941 o 1942 se enteró de que su madre había muerto, aparentemente de leucemia, como todos los internados en ese hospital, que habían muerto supuestamente de esa misma enfermedad. Se da por hecho que ella fue una víctima de la política nazi de «eutanasia para los individuos no productivos». Posteriormente, Stockhausen representará la ejecución de su madre en el hospital mediante una inyección letal, en el Acto 1 escena 2 («Mondeva») de la ópera *Donnerstag aus Licht*.

En parte debido a su mala relación con su madrastra, en enero de 1942, Karlheinz ingresó en un internado de Xanten donde continuó aprendiendo piano y también estudió oboe y violín e hizo trabajos en una granja.

En el otoño de 1944, fue alistado para servir como camillero trasladando heridos en Bedburg. En febrero de 1945 se reunió por última vez con su padre en Altenberg, el cual se despidió de Stockhausen premonitoriamente, antes de ser enviado a luchar al frente este, del que no volvería.

De 1947 a 1951 Stockhausen estudió piano y pedagogía musical en el Conservatorio Superior de Colonia (la prestigiosa «Hochschule für Musik Köln»). También estudió musicología, filosofía y lengua germánica en la Universidad de Colonia. Completó sus estudios de armonía y contrapunto con el compositor Hermann Schroeder.

En 1950 se interesó por la composición y fue admitido a final del año en la clase del compositor suizo Frank Martin, que empezaba un contrato de 7 años como profesor en Colonia. Simultaneó sus estudios con varios trabajos, de obrero en una fábrica, de guardia en un aparcamiento y de vigilante de viviendas de las tropas de ocupación.

En 1951 Stockhausen se matriculó en los cursos de verano de Darmstadt, centro difusor del serialismo y de corrientes vanguardistas afines, donde tomó contacto con la música de Anton Webern y con la nueva generación de compositores serialistas. Allí conoció al compositor belga Karel Goeyvaerts, que había estudiado análisis musical con Olivier Messiaen y composición con Darius Milhaud en París, y que influyó en la decisión de Stockhausen de realizar esos mismos estudios.

En Darmstadt tomó contacto con los compositores que integraban la vanguardia musical alemana fuera del dodecafonismo —Paul Hindemith, Edgar Varèse...— y dentro del dodecafonismo —Arnold Schönberg, Ernst Krenek...— y también la estética de Theodor W. Adorno y René Leibowitz. Junto con Bruno Maderna, György Ligeti y Luigi Nono, Stockhausen asistió en Darmstadt a ciclos de conciertos que cambiarían su concepción de la música, como el famoso estudio de piano Modo de valores e intensidades de Messiaen, que le decidió a trasladarse a París, donde llegó, el 8 de enero de 1952, para matricularse en el Conservatorio y asistir a las clases de composición de Milhaud y al curso de análisis y estética de Messiaen.

Con Messiaen se familiarizó con la técnica del serialismo, junto con otros compositores importantes y también alumnos de Messiaen, como Iannis Xenakis o Pierre Boulez, que en ese momento trabajaba en las Structures I para dos pianos y con quien entablaría una gran amistad, que inicia una larga correspondencia entre ambos compositores.

Previamente, en 1951, Stockhausen se había casado con una compañera de estudios, Doris Andreä, con la que tuvo cuatro hijos, Suja (1953), Christel (1956), Markus (1957) y Majella (1961)

Desde 1953 compuso obras de música electróacústica, como Kreuzspiel, Formel o Gesang der Jünglinge [«El canto de los adolescentes»], sirviendo como demostración práctica de la viabilidad de componer usando métodos nunca probados en música clásica, como dispositivos electrónicos o algoritmos matemáticos.

Al regresar a Alemania, en marzo de 1953, inició su colaboración con el Estudio de Música Electróacústica de la Radio Oeste de Colonia —llamada NWDR y WDR a partir del 1 de enero de 1955—, con el puesto de asistente del director Herbert Eimert. El Estudio de Música Electrónica de Colonia fue una institución clave para otros compositores de música electróacústica, como John Cage. En 1962 Stockhausen sucedió a Eimert como director del estudio

También comenzó a divulgar sus teorías en los cursos de Darmstadt, una actividad que mantuvo hasta mediados de la década de los años 1970.

De 1954 a 1956 Stockhausen estudió fonética, acústica y teoría de la información con Werner Meyer-Eppler en la Universidad de Bonn.

Junto con Eimert editó la influyente revista «Die Reihe» desde 1955 a 1962.

Stockhausen dio conferencias y conciertos en Europa, Norte América y Asia. Fue profesor invitado de composición en la Universidad de Pensilvania en 1965, y en la Universidad Davis de California en 1966-67. Funda y dirige los Cursos de Nuevas Músicas de Colonia desde 1963 a 1968. En 1971 fue nombrado profesor de composición del Conservatorio Nacional de Música, permaneciendo en el puesto hasta 1977.

En 1961 compró un terreno en la vecindad de Kürten, un pueblo al este de Colonia cerca de Bergisch Gladbach en la Bergisches Land, donde se hizo construir una casa diseñada por el arquitecto Erich Schneider-Wessling, donde fijó su residencia una vez finalizada en 1965.

En 1967 se casó con la pintora y escultora alemana Mary Bauermeister —nacida en 1934 y fundadora hacia 1960 de un movimiento artístico de vanguardia en Colonia que más tarde daría lugar al movimiento Fluxus— y con la que tuvo dos hijos: Julika (1966) y Simon (1967).

En 1998 creó los Cursos Stockhausen, impartidos anualmente en Kürten.

De acuerdo con el anuncio efectuado por la Fundación Stockhausen el 7 de diciembre de 2007, Stockhausen falleció en la mañana del 5 de diciembre de 2007, debido a un repentino fallo cardíaco, en la ciudad de Kürten-Kettenberg cercana a Colonia en el estado alemán de Renania del Norte-Westfalia. Acababa de terminar dos trabajos encargados para espectáculos en Bolonia y el Festival de Holanda previsto para junio de 2008 en Ámsterdam.

Música para piano

Stockhausen compuso 362 obras, todas ellas grabadas y recogidas en 139 CD. Se apartó de la tradición de la música clásica y estuvo influenciado por influenciado por Messiaen, Edgard Varèse, y Anton Webern. También se dejó influir por otras disciplinas artísticas como el cine o pintores como Piet Mondrian y Paul Klee.

Junto a su labor como compositor destacó también su tarea de director de orquesta.

De la extensísima obra de Stockhausen nos centraremos en su música para piano estudiando sus XVIII Klavierstücke.

Característico de Stockhausen es el contraste entre los opuestos de dos actividades de composición: "los actos individuales de la producción" y "repetición ilimitada" frente a "múltiples actos de producción" y "irrepetibilidad" (no repetición). Estas distinciones son de enorme importancia en la música de Stockhausen que actúa como mediador entre los opuestos.

Al hacerlo, ha sido capaz de crear una nueva forma de sentir el tiempo, algo no del todo ajeno a la manipulación psicológica de Messiaen en sus conferencias, las cuales pueden ser al menos parcialmente responsables.

De todas las obras de Stockhausen debe conocerse su "gusto por la continuidad desafiando los límites de la percepción". Esto es tan cierto en el vasto mar de sonidos que componen Kontakte (1960), una de sus obras más electrónicas, como en la intimidad tranquila de Bordón (1959) por tres intérpretes (piano, cello, vibráfono - duplicando cada intérprete un instrumento menor de percusión). Todo lo que se puede se investiga: las posibilidades de notación, los movimientos físicos de los artistas, intérpretes o ejecutantes, la tasa de descomposición de un sonido, y así sucesivamente.

Ningún compositor en el período de la posguerra ha escrito de manera tan original y, en un sentido muy real, de una forma tan honesta para el piano. Podemos apreciar estas virtudes en la siguiente cita del maestro alemán:

"Aquí tenemos un instrumento capaz de producir ochenta y ocho sonidos con doce sonidos iguales de tiempo de rotación en cada una de las siete octavas y un par de extras en un extremo, y esto se puede reproducir en el instrumento de muy suave a muy fuerte, tiene tres pedales, cada uno de los cuales pueden hacer una variedad de cosas, y tiene un juego de palancas (el teclado) dispuestas de tal y tal una forma para que el artista intérprete o ejecutante puede conseguir fácilmente un par de cosas con ambas manos. No tiene un cuadro de inflamación ni cualquier otra forma de mantener un sonido determinado, una vez iniciado, a partir de descomposición del sonido hasta que es amortiguado. ¿Qué puedo hacer con él? "

Klavierstücke I-IV (1953) se publican en un solo volumen. Son concebidos como una única obra y se deben tocar juntos. La numeración no es cronológica puesto que el primero que compuso fue el IV.

La música serial empleada por Stockhausen en sus Klavierstücke aparece como una transición de la música puntillista (en la que aparentemente los sonidos suenan como puntos aislados y hay poca presencia de notas dobles) a la música de grupos (ya aparecen grupos de notas agrupados según formas o grupos).

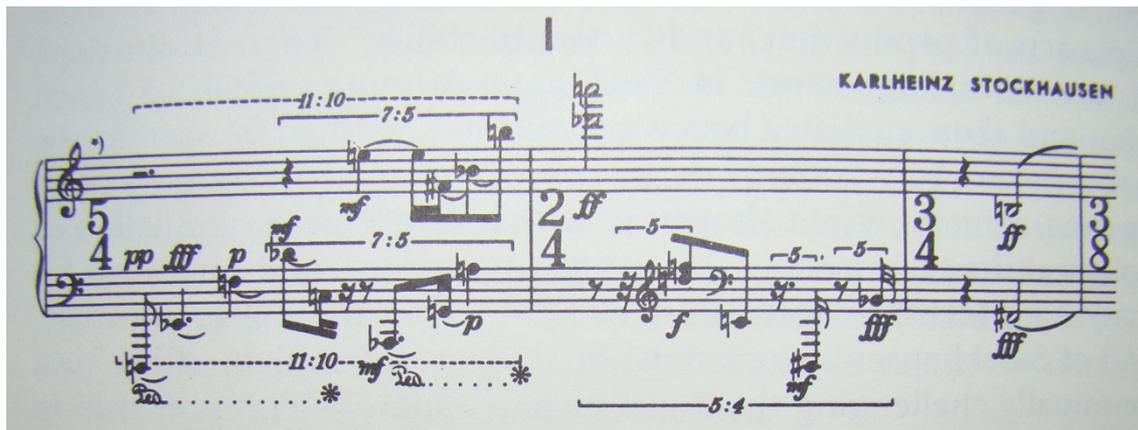
Concretamente es en los primeros 4 Klavierstücke donde notamos el estilo puntillista. Por ejemplo, en el Klavierstücke IV es raro encontrar acordes y cada nota tiene una dinámica diferente. Esto contrasta claramente con el primer compás del Klavierstücke V donde tenemos un grupo de notas donde todas suben hacia arriba (misma dirección) y tienen la misma dinámica.

Otro ejemplo lo encontramos en el Klavierstücke I donde encontramos un acorde de 10 notas en la que cada nota tiene su propia dinámica!

Cabe recordar que en la literatura pianística de Stockhausen se puede llegar a un acorde poco a poco o por el contrario salir de él de manera lenta y progresiva.

Además, estas primeras piezas para piano solo de Stockhausen, a pesar de usar la notación tradicional en todos los aspectos, demuestran inmediatamente un nuevo enfoque para el instrumento y el intérprete (Ejemplo S1). Las divisiones rítmica son de carácter cuantificable, pero sin embargo, son imposibles de ejecutar para el ser humano (no se puede dividir realmente realmente un compás de 5 / 4 en once partes y, a continuación, además, dividir las cinco partes finales de las once partes en siete). Estos aspectos musicales nos indican que el compositor no es obtuso, pero está tratando de difundir una nueva manera de sentir el tiempo en la música, en la que existen matices que son infinitamente sutiles e "irracionales".

Ejemplo S1



Klavierstücke V-VIII (1955) y IX-X (1961) se publica por separado cada uno.

No obstante, Klavierstücke V-X se trata de un ciclo de piezas compuestas a partir de una misma serie.

La serie es la siguiente: mi-do-fa-re-do#-re# y la-sol-sol#-si-fa#-la#.

Como podemos observar utiliza los doce sonidos en lo que es en realidad una serie de 6 notas seguida de la misma transportada y con movimiento retrogrado. Desde el re# hasta el la advertimos un salto de tritono.

Stockhausen lo regía todo por matrices de números del 1 al 6. Por ejemplo: 6 dinámicas, 6 6 grados de pasar al ruido, 6 maneras de ataque, etc.

Le gustaba la transición entre los polos. La obra de Stockhausen en general se basa en construir procesos, como si fuera un ser vivo (al cual se le cae el pelo, crece, envejece). Para él los genes eran la estructura serial y con esos genes construía procesos con un principio, un desarrollo y un final.

A partir del Klavierstücke V y sobre todo en el VI Stockhausen empieza a interesarse en la música estadística o estocástica (introducida por Xenakis como veremos más adelante). Lo que interesa ya no es tanto la forma interna sino externa. Se le da más importancia a la forma estadística que tiene un grupo, es

decir, la construcción interna de dichos grupos es estadística. (aunque siguen siendo series). La estructura ahora ha de ser vista y percibida como un todo, Por ejemplo, un rascacielos al observarlo lo vemos en su conjunto y no cada una de sus partes. (Xenakis era arquitecto y comparaba la música con la arquitectura).

La naturaleza rítmica de algunos Klavierstücke, en particular del VI y X, requiere un nuevo tipo de notación temporal, que, cuando sea necesario, se explica en la partitura. De lo contrario la notación es tradicional, salvo por la omisión de líneas de compás en todo menos en la pieza de sesiones. Esta omisión no significa que los ritmos de las piezas son un tema a pasar por alto o no ser tenido en consideración, aunque Stockhausen se esfuerza para relacionar el tiempo con el espacio en la medida de lo posible.

Se indica simplemente que el sistema métrico tradicional, que organiza el tiempo en tiempos fuertes y débiles, ya no es operativo. Por lo tanto Stockhausen evita el problema, discutido anteriormente, el cual venía desde Webern, de la medida. El ritmo de la música de Stockhausen está organizado (en su mayor parte) de acuerdo a un sistema cuidadosamente calibrado de indicaciones de metrónomo en algunas de las piezas y por medios gráficos en otros.

Los tempi imposibles (mucho más en la época en que estas piezas fueron compuestas al no existir los metrónomos electrónicos) de negra=63,5 del Klavierstücke V y otros, se deben a los principios compositivos de la música serial que Stockhausen utilizaba.

Klavierstücke V-X son la composición de grupos llevada al extremo. Aparecen los grupos de notas pequeñas, las cuales cobran gran importancia. Ahí hay cierto grado de libertad en el tempo (cuando son grupos pequeños).

Estos grupos están separados por líneas discontinuas (Ejemplo S2). Nos encontramos con dichos signos en Klavierstücke V, VI, VII, VIII entre otros y es como si fuera una interrupción en la pulsación.

Ejemplo S2

The image shows a complex musical score for piano, consisting of two systems of staves. The notation is highly detailed, featuring numerous dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *ff*, *sfz*, *mp*, *p*, *f*, and *mf*. The score is characterized by discontinuous lines, with many notes and rests separated by gaps, indicating a non-linear or fragmented temporal structure. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks, all set against a background of horizontal lines that suggest a specific temporal organization.

Klavierstücke VI se encuentra en otra categoría temporal. Por encima de los dos pentagramas del piano aparece un diagrama para el tempo como se muestra en (EjemploS3), una línea gruesa se mueve arriba y abajo dentro de este diagrama, lo que indica el ritmo preciso o cambio de tempo en cada frase o grupo de notas. A más altura se encuentre la línea, más rápido el ritmo. Este diagrama esta acotado en el eje de ordenadas superiormente mediante negra = 180, e inferiormente con negra = 45.

Ejemplo S3



Klavierstücke VI es una pieza bastante larga. Las piezas VII y VIII son muy cortas. Klavierstücke VII es una de las más bellas de la colección, haciendo uso de las vibraciones creadas mediante la pulsación de ciertas teclas hacia abajo en silencio y tocar otras que pertenezcan a la serie armónica de estas permitiendo que los armónicos de las teclas suenen utilizando el pedal derecho. (esto se había hecho por primera vez por Schoenberg en un solo pasaje en Op.11, N.º 1, la mitad de un siglo antes). Klavierstücke VII requiere considerable habilidad por parte del intérprete, que debe ser capaz de apretar las notas en silencio mientras se reproduce rápidamente otras notas sonando al mismo tiempo, una técnica que requiere un control inusualmente delicado.

Aunque la pieza VIII es corta, los problemas de composición que tuvo Stockhausen fueron tan grandes que perdió la esperanza de resolverlos durante un largo tiempo. Estos problemas, que tienen que ver con los parámetros de serie, no afectan al rendimiento o la percepción de la obra en su estado terminado, pero es de interés anecdótico saber que Stockhausen, en una enorme frustración, consultó a su amigo Pierre Boulez en algún momento sobre las posibles soluciones en esta materia de artesanía de la composición, y fue menos agónico para él compartir este momento juntos.

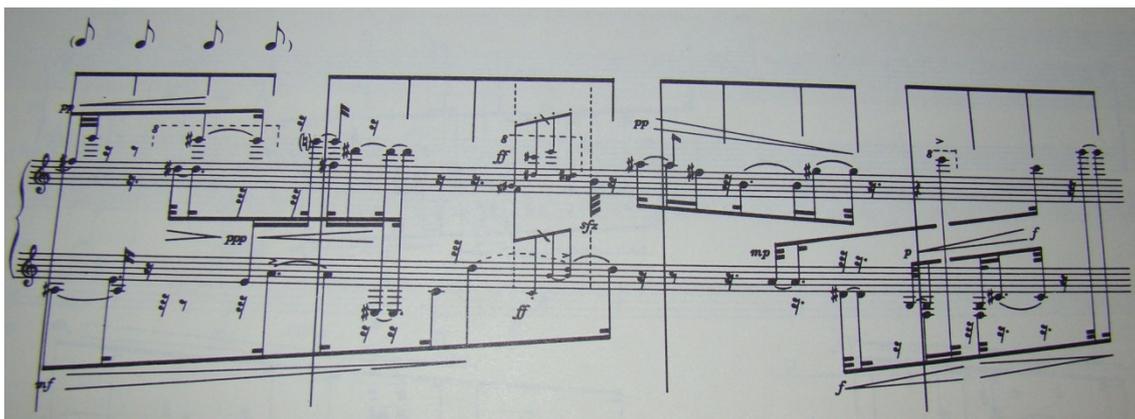
La pieza en sí consta de cinco frases, cada una con líneas de contrapunto en rápidos movimientos que se encuentran principalmente en las gamas media y superior del teclado (Ejemplo S2). Se trata de una pieza brillante que contrasta perfectamente con su predecesora, la pieza de sesiones, con la que efectivamente pueden ser vinculada.

Muchos pianistas están tan intimidados por el aspecto de las puntuaciones de Stockhausen que se niegan a considerar siquiera trabajar en su música. Estos pianistas, acostumbrados a aprender y ejecutar difíciles sonatas de Beethoven y Liszt études, parecen sentir que no sólo es música mucho más compleja y técnicamente más exigente que el repertorio habitual, sino que además, el aprendizaje y las técnicas misteriosas será mucho más costoso.

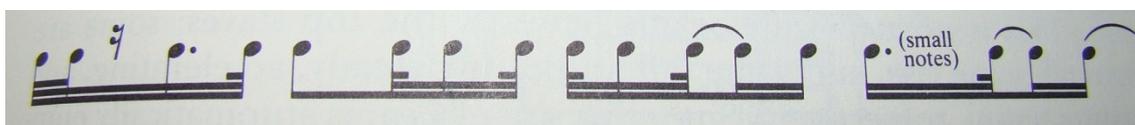
Malentendidos de este tipo se derivan del hecho de que, a diferencia de las obras de compositores anteriores, no es fácil leer a primera vista la música de piano de Stockhausen. Esto no debe ser una barrera inquebrantable, ciertamente no para un pianista que está dispuesto a trabajar a través de la complejidades de, digamos, las Variaciones Goldberg de Bach o la complicada Gaspar de la nuit de Ravel.

Sin lugar a dudas, el estudio preliminar de la puntuación es necesario antes de poder comenzar a practicar una obra. Veamos el primer sistema operativo de las dos líneas de Klavierstücke VIII. En primer lugar uno tiene que encontrar una manera de organizar el ritmo. Aunque las líneas individuales en Stockhausen estén cuidadosamente arregladas en un contrapunto que a primera vista parece un ritmo irracional, es posible establecer un metro regular, en este caso, 4 / 8 (Ejemplo S4). Podemos escribir unas corcheas adicionales que actúan como metro y a cada cuatro dibujar una barra de compás. Una vez hecho esto, uno puede escribir un "ritmo resultante" de los ritmos incluidos todos los ataques en todas las voces. La primera mitad de Ejemplo S4 se reproduce en Ejemplo S5.

Ejemplo S4



Ejemplo S5



Una vez logrado esto, podemos empezar la instalación de estas notas a los ritmos, trabajando lentamente en sólo unas pocas pulsaciones a la vez, anotar en las posiciones (e incluso con que mano debe ser ejecutado) cuando sea necesario. Desde el primer momento el contrapunto de la dinámica debe ser cuidadosamente considerado. La dinámica correcta es tan importante como las notas correctas, sin la variedad tonal y la claridad de contrapunto que ofrecen, la música se vuelve gris y poco interesante. Fortes, pianos, y los crescendos de intervención y disminuidos se deben observar estrictamente como una gradual interiorización de la frase en nuestro estudio con lo que serán a tempo para posteriormente ir aumentando el tempo. (no estudiar unos ataques o dinámicas cuando estudiamos lento que luego no nos sirvan al tocar con el tempo real).

Fundamentalmente, este proceso no es diferente del que los pianistas pueden utilizar en el aprendizaje de una fuga de Bach o Chopin Étude. El proceso de aprendizaje es, de hecho, el mismo. Sólo se necesita superar el miedo inicial de que la música es de alguna forma ilegible.

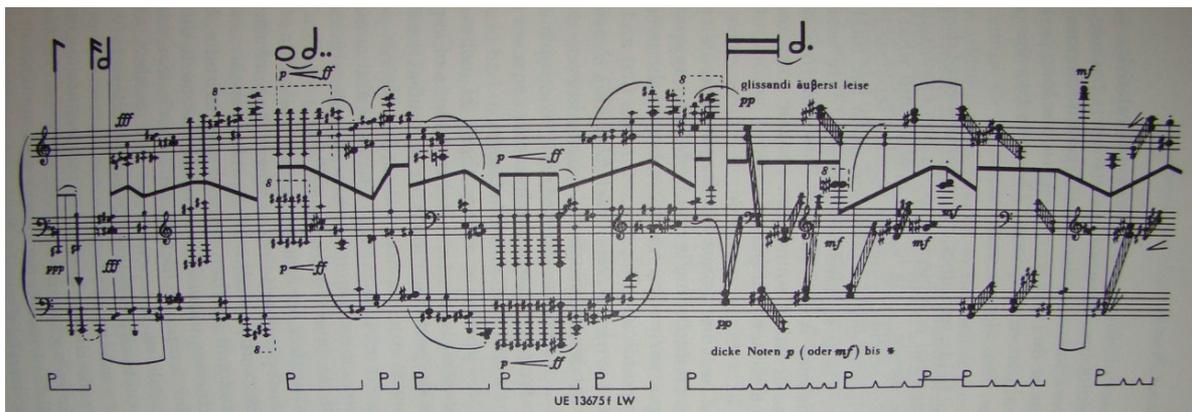
En las piezas IV y V el hecho de que Stockausen realiza esfuerzos para mediar entre los opuestos es más evidente. En Klavierstücke IX (que es la más fácil de las piezas para piano de interpretar mientras que el X es el más difícil) los opuestos son dos tipos básicos de tiempo musical, la periodicidad y aperiodicidad. El compositor describe la pieza como la transformación de lo que es "monótono" en otra cosa que él llama "polytonous".

Esta es la única pieza de la serie que utiliza barras de compás, pero una mirada rápida al compás (142 / 8), indica que no es exactamente tradicional. El trabajo comienza con un "acorde monótono" único interpretado 227 veces con dos disminuidos largo y termina con una aparentemente libertad, representada mediante cascadas de improvisación de "polytonous", señaladas en los agudos del piano. En medio se encuentra la mediación. A veces los dos tipos de música se oponen uno a otro permaneciendo uno al lado del otro, otras veces se mezclan. Con todo, el resultado es una pieza encantadora y eficaz.

Klavierstücke X es un matrimonio perfecto entre un concepto extraordinariamente audaz de lo que el piano puede hacer y un tipo de notación asombrosamente original que refleja exactamente estos conceptos. Entre otras cosas, la pieza es "sobre" las posibles relaciones entre la actividad total y la inactividad total. Estos últimos son cada vez más un factor como la pieza, que consta de por lo menos treinta minutos de duración, se mueve hacia su fin. La actividad total se ejemplifica en el Ejemplo S6 perteneciente a la cuarta página de la partitura. De particular interés es la manera en la que S anota la medida. La duración total, que corresponde aproximadamente a la medida o frase en la música más

tradicional, se indican mediante notas escritas por encima de los grandes palos. Los pasajes delimitados por cada uno de estos tienen un valor de tiempo determinado.

Ejemplo S6



Esto permite al intérprete un tipo de fluctuación rítmica interior que la notación tradicional no puede indicar de manera clara, una especie de escrito en el rubato. Esta está simbolizada con vigas entre las notas, algunos son crecientes y algunos caen, lo que indica la aceleración y el retardo de tempi, respectivamente. Dado que este uso de las vigas automáticamente elimina la posibilidad de señalar los valores tradicionales (ocho notas también tienen vigas individuales y por lo tanto no pueden ser utilizados), las duraciones se indican en otras maneras, como por el uso de líneas curvas, que indican que las notas afectadas han de ser sostenidas.

La agrupación de notación de glissandi, un efecto extraordinario utilizado ampliamente en Klavierstücke X, también debe ser mencionado. Al mismo tiempo, Stockhausen utiliza signos convencionales, siempre que sea posible, los puntos se utilizan para las notas en staccato, y las dinámicas están indicadas de la manera tradicional.

Para obtener una referencia, una descripción clara y una explicación de cada aspecto operativo de este trabajo, el estudio de Herbert Henck, "K. S. Klavierstücke X", es altamente recomendable. Artistas intérpretes o ejecutantes estarán especialmente intrigados con el capítulo de música contemporánea para piano.

Klavierstücke X tiene un efecto extraordinario en la percepción del oyente de tiempo. Se trata de un único trabajo de movimiento de considerable longitud, que contiene pasajes de increíble intensa actividad violenta en contraste con largos períodos de actividad prácticamente nula o de silencio.

Aquí el innovador compositor juega con la oposición de orden y desorden. Al hacerlo, la pieza parece girar la curva de tiempo (algunos han querido ver una analogía con el espacio-tiempo curvo de la teoría de la relatividad de Einstein). Henck, que está de acuerdo en que el trabajo tiene un efecto indudable en la percepción temporal, sugiere que puede ser debido en gran medida a los largos períodos de silencio que son una parte integral de la pieza.

Además, puede afirmarse con rotundidad que Klavierstücke X es la culminación de los grupos hasta tal punto que todo son "notas pequeñas".

Klavierstücke X es una pieza de música que en todos los aspectos está intelectualmente organizada de manera asombrosa. Ningún compositor en el período de la posguerra fue más sensible a la necesidad de construir edificios de composición sólida y racional. Incluso en su "cambio" de música, en Klavierstücke XI (1956), compuso cuidadosamente a través de su esquema de organización, cada detalle. Que la pieza no fuera tan exitosa como algunas de sus piezas para piano anterior no se debe directamente a algún fallo en la construcción, sino a problemas más generales inherentes a la música relacionadas con el control que el azar ejercía sobre el intérprete.

Y aquí es donde se ha generado una de las mayores polémicas entre los seguidores de Stockhausen y los de Boulez: ¿Quién fue el primero que compuso una obra de este tipo? (donde el azar juega un importante papel). ¿Klavierstücke XI o 3ª sonata? Nunca lo sabremos.

Klavierstücke XI está impresa en una enorme partitura, de 21 por 36 pulgadas, y consiste en 19 fragmentos musicales de duraciones variadas. Al empezar la pieza el intérprete mira "Al azar en la hoja de la música y comienza con cualquier grupo, lee el tempo, dinámica y ataque de las indicaciones que siguen, y mira al azar a cualquier otro grupo, que luego desempeña de conformidad con las indicaciones de este último".

Después del primer grupo, se toca uno de los 18 grupos que le siguen, dependiendo únicamente de donde mire el intérprete, y después de esto, usando el mismo procedimiento, el intérprete elige el siguiente grupo, sin un plan previamente establecido. Sin embargo, el intérprete debe seguir las direcciones al final de cada fragmento de tempo, dinámica y ataque – para cada grupo hay seis posibilidades, en total hay 216 posibilidades de interpretar cada fragmento ($6 \times 6 \times 6 = 216$). Aquí radica la debilidad de la pieza, no porque sea especialmente difícil para el intérprete técnicamente, sino porque existen 216 maneras diferentes de tocar cada fragmento. Además, cada fragmento no puede ser repetido más de una vez.

Los matemáticos Ronald C. Read y Lily Yen publicaron un trabajo (ver anexo adjunto) sobre el número de posibilidades totales de interpretar la pieza, el resultado es sobrecogedor:

17.423.935.148.332.958.167.310.127.282.862.901.334.594 posibilidades!!

En Klavierstücke IX Stockhausen estaba entre la periodicidad y la aperiodicidad, en Klavierstücke X, en cambio, entre el orden y el desorden.

Ambas piezas funcionan bien debido a que las diferencias entre los opuestos son muy claras. La música de Stockhausen goza de su mejor momento. En la pieza XI los extremos en el tempo y la dinámica se encuentran necesariamente en minoría. Por ejemplo, de cinco tempi, sólo hay una "muy rápida" y una "muy lenta".

Otra dificultad de Klavierstücke XI es que es complicado o imposible para el intérprete acercarse a la obra en el sentido de interiorizar su contenido emocional, pues muchas de las decisiones de interpretación en una frase dada va a cambiar radicalmente de una actuación a otra a través de otra opción o el deseo del propio intérprete. David Tudor, que dio las primeras interpretaciones de Klavierstücke XI en 1957, era muy probable que se refiriese a esto cuando hablaba de " cómo traté frenéticamente de salir de las cuatro paredes que la pieza representaba para mí".

No obstante y a pesar de sus problemas, Klavierstücke XI es uno de los primeros trabajos que experimenta con el azar o prácticas "aleatorias" de una manera u otra. Además es una de las obras importantes, de hecho, en el swing bastante repentino lejos de los estrictos controles de composición que se produjo a finales de la década de 1950.

En efecto, Stockhausen ha tenido una gran influencia en todo tipo de generos musicales. Músicos de jazz como Miles Davis, Cecil Taylor, Charles Mingus, Herbie Hancock, Yusef Lateef, y Anthony Braxton citan a Stockhausen como una influencia.

Stockhausen también fue influyente en la música pop y rock. Frank Zappa hace un reconocimiento del alemán en la portada de Freak Out!, disco de 1966 con el que debutó con los Mothers of Invention. Rick Wright y Roger Waters de Pink Floyd también reconocen a Stockhausen como una influencia.

Las bandas psicodélicas de San Francisco Jefferson Airplane y Grateful Dead han afirmado vagamente que seguían el mismo camino de experimentación musical. Stockhausen se merece considerarse fundador de la banda Grateful Dead, algunos de cuyos integrantes estudiaron con Luciano Berio y haberlos «orientado correctamente a través de la nueva música».

Los miembros fundadores de la banda experimental de Colonia Can, Irmin Schmidt y Holger Czukay, han estudiado recientemente con Stockhausen, como también hicieron los pioneros de la música electrónica alemana Kraftwerk.[] Los experimentadores del sonido de guitarra de New York Sonic Youth también reconocen la influencia de Stockhausen, igual que la vocal Islandesa Björk, y el grupo británico de

música industrial Coil. Chris Cutler del grupo experimental Británico Henry Cow nombraron la obra Carré de Stockhausen como una de sus cuatro grabaciones favoritas (en Melody Maker February 1974).

Stockhausen, junto con John Cage, es uno de los pocos compositores de vanguardia que han conseguido llegar a la conciencia popular y mucha más gente conoce su nombre de la que ha escuchado su música.

Paul McCartney, decidió incluirlo entre los personajes que aparecen en la portada del álbum Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, como menciona Hunter Davies en la biografía autorizada de The Beatles. Esto refleja su influencia en los experimentos de vanguardia de la banda, pero también la fama y notoriedad general, que obtuvo a partir de 1967.

El nombre de Stockhausen, y la percepción de su música como extraña e inescuchable, han sido objeto de chistes en dibujos y caricaturas, como se documenta en una página de la web oficial de Stockhausen. Probablemente la más caustica frase sobre Stockhausen es la atribuida a Sir Thomas Beecham. A la pregunta: «¿Ha oído algo de Stockhausen?», respondió diciendo: «No, pero creo que alguna vez lo he pisado».

La fama de Stockhausen también se refleja en menciones en obras literarias. Por ejemplo, es mencionado en una novela de Philip K. Dick de 1974 Flow My Tears, The Policeman Said, y en la novela de Thomas Pynchon de 1966 The Crying of Lot 49. La novela de Pynchon transcurre en The Scope, un bar con «una estricta política de música electrónica». La protagonista Oedipa Maas pregunta a un habitual del bar por un «frenético coro de gritos y quejidos» que procede de «algún tipo de aparato musical». El replica: «Esto es de Stockhausen... la primera tendencia popular en entusiasmar de tu sonido de Radio Colonia. Mas tarde logramos comprender su ritmo».

El Klavierstücke XII es para piano solo y se trata de una versión para piano del Acto 1, escena 3 de la obra de Stockhausen «MIÉRCOLES de LUZ».

El Klavierstück XIII, conocido como "Luzifers Traum oder Klavierstücke XIII" (1ª escena de «SÁBADO de LUZ»), para bajo y piano.

Klavierstücke XIV, también conocido como el cumpleaños de Fórmula, fue un regalo de sonido para Pierre Boulez en su sexagésimo cumpleaños. Pierre-Laurent Aimard dio la primera actuación en un concierto de cumpleaños de Boulez, el 31 de Marzo de 1985 en Baden-Baden se ha dado. Con el coro de una de las niñas se añadió el Acto 2, Escena 2 del lunes de la Luz.

Dos meses antes de componer esta primera parte del lunes de la Luz, dijo que Stockhausen (traducido de una entrevista realizada en Inglés):

"Tuve un tiempo la sensación de que el lunes será muy diferente - muy nuevo para mí, porque tengo la sensación de que el lunes es lo contrario porque es el nacimiento. Por lo tanto, es lo contrario de todo lo que he hecho hasta ahora. La mayoría probablemente, todas las fórmulas se encuentran en la cabeza, se reflejará, como es la mujer en relación con los hombres. Creo que todo el material estructural es un cambio drástico repentino en detalle".

Con solo 20 compases y de 6 minutos de duración, XIV es mucho más corta que su predecesor inmediato, ya que esencialmente consiste en una representación única y sencilla de la luz es super-fórmula. En comparación con la estructura tripartita de XII y la división por cinco de XIII, esta pieza se inscribe en las siete secciones de la fórmula que le sigue tan de cerca.

Klavierstücke XV es la parte final del martes de la Luz, Stockhausen comenzó a reemplazar el sintetizador del piano tradicional (que también puede inducir a error " Piano Electrónico "se llamaba. Esto se justifica por el desarrollo histórico de la música de piano:

Así, el desarrollo se parece a la música de piano, que es cerca de cuatrocientos años - en el clavecín y alas quilla clavicordio, pianoforte, piano, piano moderno a los sintetizadores - y probablemente continuará mientras el hombre tiene diez dedos.

Para distinguir los dos instrumentos, que él llamó el instrumento tradicional de "cuerdas de piano. En otra parte, se incorporó (como fue el caso de los contactos en los años 50) añadió reproducciones electrónicas de la cinta.

La música electrónica la desempeñan los ocho altavoces, que son cubos dispuestos alrededor de la audiencia. El sonido se mueve en el espacio en esta zona en forma. El intérprete utiliza cuatro teclados y nueve pedales.

El cambio a los sintetizadores abrió una gran cantidad de posibilidades técnicas. La relación de las claves para la producción de sonidos es fundamentalmente diferente de la de piano. Stockhausen hace hincapié en que la interpretación no depende de la destreza manual. El contacto puede ser implementado como el volumen de otros parámetros tales como cambios de tono, o vibrato.

Klavierstücke XV tiene cinco secciones principales, con títulos de la Piedad, explosión, más allá, Synthi-Fou, y adiós

Klavierstücke XVI se puede realizar con piano o sintetizador, o ambos a la vez por un intérprete y, con el sonido de Escena 12 de Viernes de la luz combinada.

La pieza fue escrita para el concurso Micheli de 1997. Se realizó en octubre de 1997 por los tres finalistas en esta competición. En el prefacio de la partitura, Stockhausen dijo que su oferta de ensayar individualmente con el pianista fue rechazada. No podía oír el resultado y los pianistas se perdieron completamente, porque no tenían idea de cómo debía ser interpretada la pieza. La primera actuación en público fue dada por el maestro Antonio Pérez Abellán (actual profesor del C.S. Música de Alicante Oscar Esplà), el 21 Julio de 1999 durante el Kürtener Cursos Stockhausen.



Antonio Pérez Abellán interpretando el Klavierstücke XVI

En Klavierstücke XVI establecerá la conexión de la fórmula super-light con la estructura melódica de Elufa, el noveno "escenario real" en viernes. Aunque la pieza es simbolizada precisamente, no hay ninguna voz específica para los jugadores de teclado. Por el contrario, el intérprete debe elegir qué notas tocar en sincronía con la música electrónica meticulosamente anotada. quiere. Este concepto ha sido comparado por la de tocar el bajo cifrado del Barroco.



Klavierstücke XVII "Cometa" también utiliza la música electrónica desde el viernes. Se toca en un piano un "electrónico", un instrumento de teclado con la libre selección de almacenamiento de sonidos electrónicos definidos

Por ejemplo, un módulo sintetizador con sampler, la memoria, el sonido.

La puntuación autoriza a los jugadores, de su propio trabajo en el contexto de la escena musical de los niños de la guerra de viernes a crear la luz. El cometa es un signo tradicional de un desastre inminente, que, junto con el destino de repicar las campanas y la memoria de la escena de la ópera de la terrible masacre de niños, expresa una visión pesimista del mundo [153].

La partitura está dedicada a Antonio Pérez Abellán, el 31 de Julio de 2000 fue el estreno mundial en el Kuerten Cursos Stockhausen.

Stockhausen escribió bajo el nombre de Comet es otra versión de esta pieza para un percusionista, con el acompañamiento misma banda.

Klavierstücke XVIII para sintetizador. El estreno mundial de Klavierstücke XVIII corrió a cargo del profesor de nuestro conservatorio Antonio Pérez Abellán, el 5 de Agosto de 2005 en Sülztalhalle en Kürten.

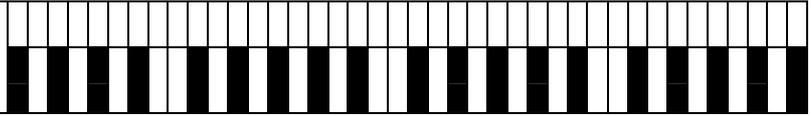
Además de los Klavierstücke Stockhausen escribió otras muchas obras para piano junto con otros instrumentos como es el caso de Kontakte (piano, percusión y grabación de música electrónica) y Mantra (dos pianos y modulador de anillo) entre muchas otras.

En la última etapa de su vida compuso una serie de 24 piezas breves para piano y de mucha menor dificultad técnica. Una para cada hora del día. La serie se llama “Natürliche dauern” y esta dedicada a Antonio Pérez Abellán.

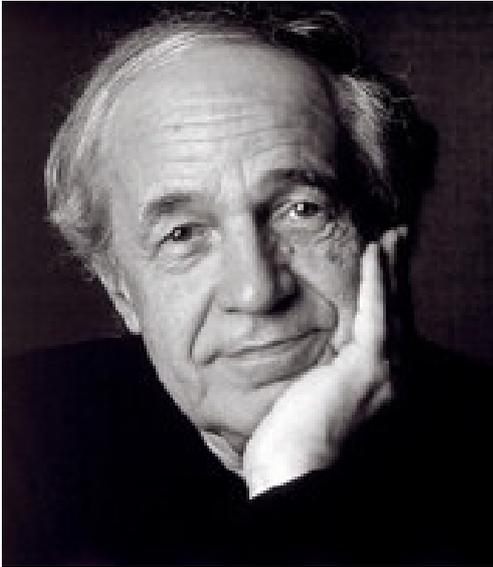
Klavierstücke (Stockhausen)

Nombre	Año	Duración
I	1952	4'
II	1952	1'
III	1952	30''
IV	1952	2'
V	1954	5'
VI	1954	25'
VII	1954	8'
VIII	1954	2'
IX	1954–1961	12'
X	1954–1961	25'
XI	1956	15' (variable)
XII (Examen)	1979	22'
XIII (Luzifers Traum)	1981	36'
XIV (Geburtstags-Formel)	1984	6'
XV (Synthi-Fou)	1984	23'
XVI	1995	7'
XVII (Komet)	1994–99	15'
XVIII (Mittwoch-Formel)	1994–99	12'
XIX (Sonntags-Abschied)	80 2001–03	35'

Boulez



Pierre Boulez (1925) es un compositor, pedagogo y director de orquesta francés. Su influencia ha sido notable en el terreno musical e intelectual de nuestro tiempo.



Inició estudios de matemáticas en el Politécnico de Lyon, antes de ingresar en 1944 en las clases de armonía de Olivier Messiaen en el Conservatorio de París. También estudiará contrapunto con Andrée Vaurabourg (esposa del compositor suizo Arthur Honegger) y la técnica dodecafónica con René Leibowitz. Comenzó cultivando una música atonal dentro de un estilo serial post-weberniano influido por Olivier Messiaen. Este serialismo, a diferencia del dodecafonismo, no sólo aplicaba el concepto de serie a la altura de las notas, sino también a otras variables del sonido: ritmos, dinámicas, ataques, etc. Esto daría lugar al llamado serialismo integral, corriente estética de la que fue uno de los principales representantes junto a compositores como Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Ernst Krenek, Milton Babbitt o el propio Messiaen, aunque este último nunca se adscribió a ella.

Se hizo director y compositor en el famoso teatro de Jean-Luis Barrault. Continuando la labor de figuras como Pierre Schaeffer y Edgar Varèse, fue un precursor de la música clásica electrónica y la música por computadora. Uno de sus trabajos más relevantes en este campo es Répons (para seis solistas, orquesta y electrónica). Desde 1950 ha experimentado con la música aleatoria, manteniendo una notable correspondencia con John Cage.

Boulez a menudo retoma obras de su repertorio para su revisión: la última de sus tres sonatas para piano, por ejemplo, es una obra "abierta" que ha estado en continua revisión desde su estreno en 1957 (sólo se han publicado dos de sus cinco movimientos), y ...explosante-fixe..., un concierto para flauta y electrónica, fue primeramente escrito en los setenta y completamente revisado en los noventa.

En 1970, el presidente francés Georges Pompidou invitó a Boulez a crear y dirigir una institución para la exploración y desarrollo de la música moderna, dando lugar al IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), del que Boulez fue director hasta 1992 (en 2005 todavía tiene una oficina en el IRCAM).

A parte de su labor como compositor, Boulez es un reconocido director de orquesta, especializado en obras de autores de la primera mitad del siglo XX como Maurice Ravel, Claude Debussy, Arnold Schoenberg, Ígor Stravinski, Béla Bartók, Anton Webern y Edgar Varèse.

Ha dirigido óperas, como la primera representación completa de Lulu de Alban Berg en París. En 1976 fue convocado por Wolfgang Wagner a dirigir la producción del centenario de El anillo del nibelungo en el

Festival de Bayreuth. Resistido al principio, su lectura es considerada un clásico en la actualidad. Boulez había dirigido Parsifal en el festival y Tristan e Isolda y otras en la gira del elenco en Japon en 1966.

Ha estrenado obras de numerosos autores contemporáneos como Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, David del Puerto, Elliott Carter, Olga Neuwirth, York Höller, y del compositor inclasificable Frank Zappa. Ha sido director de la Orquesta filarmónica de Nueva York desde 1971 hasta 1977. Entre 1976 y 1995, Boulez tuvo la cátedra de Composición, Técnica y Lenguaje Musical en el famoso Collège de France. Ha trabajado como director de la Orquesta Sinfónica de la BBC desde 1971 hasta 1974 y de la Filarmónica de Nueva York desde 1971 hasta 1977. Actualmente es el principal director invitado en la Orquesta Sinfónica de Chicago y dirige regularmente la Orquesta Filarmónica de Viena, la Orquesta Filarmónica de Berlín, la Orquesta Sinfónica de Londres, la Orquesta de Cleveland y la Lucerne Festival Academy Orchestra.

La madurez del compositor ha sustituido la feroz concentración del Boulez temprano por una música serena, más expansiva y accesible. Una música elegante y refinada, revestida de las más exquisitas sonoridades, y dotada de una imaginación contrapuntística y un sentido de la fantasía extraordinarios. Su obra, construida con sonoridades densas y líneas melódicas que revolotean entre cambios inesperados de rumbo, es compleja e intrincada, pero evita la retórica grandilocuente.

Predecesor: Colin Davis	Director principal Orquesta Sinfónica de la BBC 1971–1976	Sucesor: Rudolf Kempe
Predecesor: Leonard Bernstein	Director musical Orquesta Filarmónica de Nueva York 1971–1978	Sucesor: Zubin Mehta
Predecesor: Ninguno (creador de la orquesta)	Director principal Ensemble InterContemporain 1976–1978	Sucesor: Michel Tabachnik

Música para piano

El arquitecto principal que condujo al movimiento del serialismo total fue Stockhausen, pero inicialmente fue Pierre Boulez. Un nativo de la pequeña ciudad francesa de Montbrison, el hijo de un ingeniero, Boulez como un niño era un estudiante ejemplar en todos los sujetos, especialmente en matemáticas y ciencias, y tuvo que argumentar vigor plenamente cuando tenía diecisiete años para convencer a su padre que él debe continuar su educación como músico.

Un joven de lengua rápida y opiniones inquebrantables, estudió brevemente con René Leibowitz, autor de "Schoenberg et son école" (1947), el primer compositor en escribir mucho sobre música dodecafónica después de la guerra, y Messiaen. A través de Leibowitz en 1945 Boulez se familiarizó con la música de Schönberg y Webern, cuyas puntuaciones dodecafónicas se le aparecieron como revelaciones para salvar el futuro de la música. A través de Messiaen no sólo se convirtió en experto en el análisis musical, sino que estaba intrigado con las ideas discutidas por Messiaen en sus conferencias, que finalmente desembocaron en el "Modo de valeurs et de'intensité". En el marco de los efectos que le causaron estos estímulos, Boulez escribió sus dos primeras sonatas para piano, obras de enorme importancia en la historia de la música para teclado del siglo XX.

La Primera Sonata (1946) estuvo en palabras del propio Boulez "influenciada por Schoenberg Op.23, así como el Opus 11. La tercera pieza del Opus 11 me presentó a un estilo de escritura de piano que era diferente de cualquier cosa que había conocido. Hay una gran densidad de la textura y una violencia de expresión que transmite una especie de delirio".

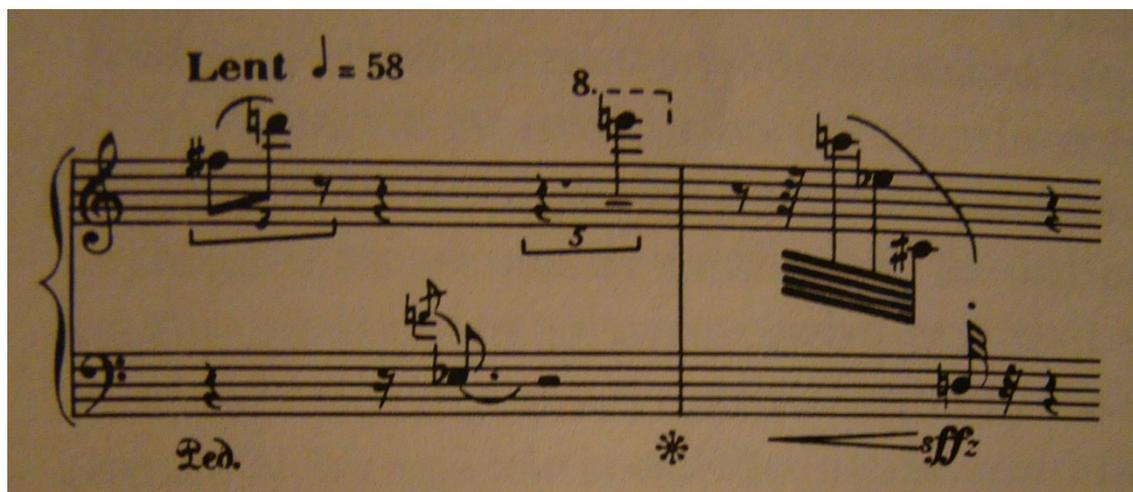
Teniendo en cuenta esta declaración, una comparación entre las obras de Schoenberg mencionadas y la Primera Sonata de Boulez es de especial interés. Las Cinco piezas para piano, Op. 23, y los dos

movimientos de la Primera Sonata se trabajan principalmente en contrapunto, con gran énfasis en el desarrollo de células pequeñas. Las células en el primer movimiento de Boulez están más repartidas en el teclado que en el Op.23, No. 1 de Schoenberg. (Ejemplos BO1 y BO2). Los compositores usan sus principales motivos en los respectivos movimientos en el plano fonético de manera comprensible, con lo que claramente dan la articulación de las estructuras formales. Boulez, que altera las células de su original a través de la manipulación de la fila no los hace menos evidente ya que sus formas esenciales, rítmica y intercaladamente, sigue siendo las mismas.

Ejemplo BO1



Ejemplo BO2



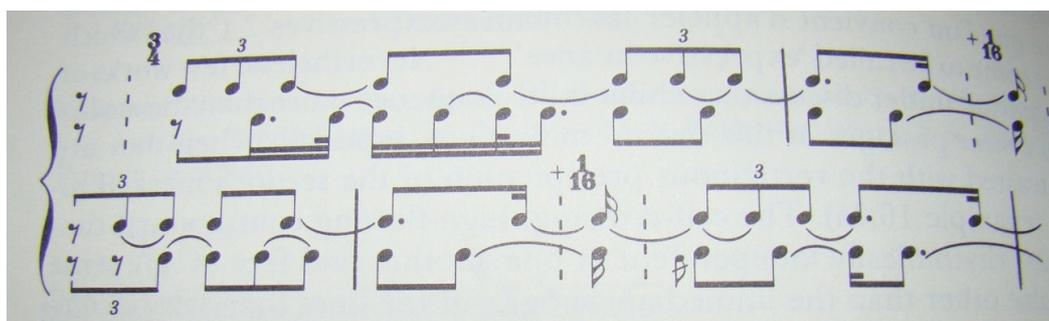
Ambos movimientos son, en su mayor parte, líricos. Rítmicamente, sin embargo, el primer movimiento de la Sonata de Boulez tiene una inquietud subyacente que no se encuentra en la pieza de Schoenberg. Esto se debe, en parte, a la diferencia entre el uso de Schoenberg de metro, que es tradicional, y el uso de Boulez de Barras de compás como poco más que las divisiones visuales entre cantidades desiguales de tiempo. Boulez había utilizado la firma del tiempo, las diez primeras medidas del primer movimiento que han sido designadas de la siguiente manera: 4 / 4, 13/16, 5 / 8, 9 / 16, 5 / 8, 2 / 4, 7 / 8, 7 / 8, 5 / 8, (3 / 16 + 2 / 4 + 1 / 16). Esto no tendría sentido, puesto que las consecuencias de estos cambios rítmicos (a diferencia de la evolución de medida de Stravinsky, Bartok, y Copland) están ausentes. El uso de Boulez de Barras de compás es más parecida al de Messiaen, pero llevado a un nuevo extremo.

En teoría el compás es de ¾ pero no lo pone y cada compás tiene diferente duración (Ejemplo B3). Si organizamos el ritmo obtendremos la disposición del Ejemplo B4.

Ejemplo B3



Ejemplo B4



Luego siguió la Segunda Sonata (1948), una obra en cuatro movimientos masivos que ha inspirado comentarios de la naturaleza más conflictiva. Incluso las propias palabras de Pierre Boulez en su tratamiento de los motivos y la forma en la pieza son engañosas. "Lo que me interesaba era la manipulación de los tonos de una manera funcional, no temáticas. Esto puede verse claramente en el primer movimiento". De hecho, el primer movimiento de la Sonata es en una relativamente clara forma de allegro con temas bien definidos, el primero fuerte y contrapuntístico (Ejemplo B5) y el segundo, más homófono.

Ejemplo B5



También hay un tema de cierre ("A Tempo: dar una buena impresión del grupo"). El tema de cierre se amplió considerablemente y hay una breve coda. Es, por supuesto, totalmente atonal, nada tradicional donde las principales relaciones entre los grados no existen. Sin embargo, el uso de los motivos temáticos es claramente evidente. Esto también es cierto en el motivo principal del tercer movimiento (Ejemplo B6). Es fuerte, de movimientos activos.

Generalmente se emplean texturas más gruesas que las de la Primera Sonata, pero la estructura real a gran escala es más tradicional que en cualquier movimiento de la obra anterior.

Ejemplo B6



Los movimientos más fascinantes de la Segunda Sonata son el segundo y cuarto. Aquí los comentarios de Boulez, relativos a la "densidad de la textura" y "especie de delirio" que sentía en Op.11 Schoenberg, el N.º 3, y el efecto que ese tipo de piano había tenido sobre él, son mucho más comprensibles y parecen aplicarse mejor que al hacer la Primera Sonata, que fue para la que hizo los comentarios. Estos dos largos y complicados movimientos se debe evitar por completo los movimientos de referencia a los tradicionales procedimientos formales, como en Op.11 de Schoenberg, No. 3, no se hace referencia ni a la sonata-allegro con los procedimientos del período tonal ni a las formas modulares de Stravinsky y Messiaen .

En la historia reciente de la música instrumental ha habido un proceso que nos ha llevado de las principales formas de dominó (siglo XVIII) a través del tema dominado por las formas (siglo XIX) a las formas que se estructuran las relaciones entre los estados psicológicos (siglo XX).

Op.11 de Schoenberg cruza la línea del tema dominado por el primer movimiento a la relación entre el estado psicológico que crea la coherencia formal en el pasado. Boulez, en su Segunda Sonata, se mueve hacia adelante y hacia atrás, dando preferencia a la segunda mediante el empleo en los dos principales movimientos: el segundo y el cuarto.

El movimiento lento (el segundo), que es tan largo como toda la Primera Sonata, es tan hermoso como impredecible. Uno escucha cada momento pasando de una constelación de sonidos a la siguiente. Hay un estallido de violencia ocasional, pero con la excepción de un pasaje puntillista prolongado algo poco antes del final, el movimiento es uno de los frescos de la contemplación constante, genial expansión de configuraciones musicales.

El movimiento final, por el contrario, está lleno de pasiones más inmediatas, la construcción lenta e inexorablemente hacia un fuerte enfrentamiento nos conduce a una violencia que es aterradora en su intensidad. Cerca del final Boulez "pulveriza el sonido" al alcanzar el punto culminante. Después de alcanzarlo hay un breve epílogo conmovedor, que reúne toda la obra a un movimiento para tranquilizar al oyente.

La Primera y la Segunda Sonatas, fueron escritas algunos años antes de que el joven Stockhausen comenzó a escribir su Klavierstücke, y tuvieron una gran influencia sobre el alemán. Sin embargo, a pesar de la existencia de muchas anécdotas, se ha demostrado mediante una serie de fuentes que ha habido un intercambio más o menos regular entre ellos la mayor parte del tiempo.

Quizás como resultado de este intercambio, cuando nació Klavierstücke XI de Stockhausen, con sus parámetros controlados oportunamente, se inauguró en 1957, Boulez también estaba trabajando en una se deja a la elección de la artista intérprete o ejecutante. En la Tercera Sonata la disposición de los movimientos (dos fueron publicados en 1961 - al final no iban a ser cinco), rutas a través de materiales fragmentarios, la inclusión u omisión de determinados pasajes "libres", y otros asuntos son ingeniosamente dejado "abiertos". La puntuación de gran parte de la "Constellation-Miroir" movimiento, con sus grupos estructurales impresos en verde o rojo y sus intrigantes flechas que sirven como marcadores de ruta, es una de las piezas de apariencia más fascinante de la música que jamás haya sido publicada. En realidad, sin embargo, como sugiere David Tudor sobre Klavierstücke XI, sólo que mucho más, los controles ejercidos por el compositor son tan estrictos que lo que se deja a elección del intérprete no es más que jugar a un juego altamente sofisticado.

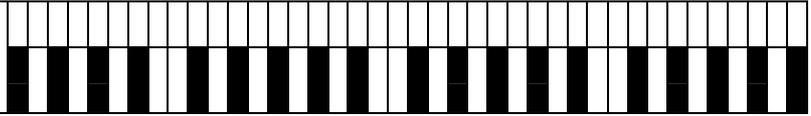
Esto, sin embargo, no le resta validez musical a la pieza. La Tercera Sonata, escrita una década después de la segunda, es una composición muy cambiada que, de haber disminuido a través del serialismo total en el primer libro de Estructuras (1952) para dos pianos

De particular interés entre los muchos refinamientos de la Tercera Sonata es el uso de los armónicos, que se anotan cuidadosamente, no sólo en cuanto a las notas que se celebrará hacia abajo, sino también el orden en que han de ser liberados ("Arpeggios negativos"). Al igual que en Klavierstücke Stockhausen VIII, considerable habilidad es necesaria para mantener las notas silenciosas sin sonar. Puede sugerirse que los pianistas deprimen estas notas sólo concierne a la post-touch - a mitad de la tecla - lo que aumenta los amortiguadores lo suficiente para permitir a las cuerdas a vibrar y evita, al menos en cierta medida, el peligro de ir a la parte inferior de la tecla demasiado rápido.

El atractivo de los dos movimientos disponibles, "Constellation-Miroir" y "tropo", además de la información publicada sobre la naturaleza de los otros tres movimientos ha llevado a mucha especulación en cuanto a la realización de la Tercera Sonata. En mayo de 1969 David Burge le preguntó a Boulez si todavía estaba pensando en terminar el proyecto. Inmediatamente se le acercan y le contesto que sí, que estaría en breve, era muy importante que lo hiciera, el problema sólo era que se había comprometido a llevar a cabo tantos compromisos, que no le permitían tiempo para componer la Tercera Sonata sería entonces una prioridad.

Fue una o dos semanas después que se anunciara que Pierre Boulez había sido nombrado Director de la Orquesta Filarmónica de Nueva York.

Luciano Berio



Luciano Berio (1925 - 2003) fue un compositor italiano clásico y uno de los principales representantes de la vanguardia musical europea.



Es reconocido por su trabajo en la música experimental, particularmente su Sinfonía para orquesta, y también fue un pionero en la música electrónica.

Berio nació en Oneglia, Italia (hoy día llamado Borgo de'Oneglia, un pequeño pueblo a 3 km al norte de Imperia). Recibió sus primeras clases de piano de su padre y su abuelo que eran organistas. Durante la Segunda Guerra Mundial fue reclutado por el ejército, pero en su primer día de servicio fue herido en una mano mientras aprendía a usar la pistola. Después de un tiempo en un hospital militar, escapó y se integró a la lucha en grupos anti-nazis.

Después de la guerra, Berio estudió en el Conservatorio de Milán con Giulio Cesare Paribeni y Giorgio Federico Ghedini. Abandonó los estudios de piano debido a la herida en su mano y se concentró en la composición. En 1947 se estrenó en público uno de sus primeros trabajos, una suite para piano.

Berio se ganó la vida durante ese tiempo acompañando clases de canto. Así conoció a su primera mujer, la mezzo-soprano estadounidense Cathy Berberian con quien contraería matrimonio en 1950, poco después de graduarse (se divorciaron en 1964). Berio escribió numerosas piezas en las que explotaba la única y versátil voz de su esposa.

En 1951 viajó a los Estados Unidos para estudiar con Luigi Dallapiccola en Tanglewood, quien le despertó interés por el serialismo. Posteriormente acudió a los «Internationale Ferienkurse für Neue Musik» («Cursos Internacionales de Verano de Música Contemporánea») de Darmstadt, donde conoció a Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti y Mauricio Kagel. Comenzó a interesarse en la música electrónica, fundando con Bruno Maderna, en 1955, el Studio di Fonologia, un estudio de música electrónica en Milán. Invitó a varios compositores significativos a trabajar allí, como Henri Pousseur y John Cage. También creó una publicación sobre música electrónica, *Incontri Musicali*.

En 1960, Berio volvió a Tanglewood, esta vez como compositor residente, y en 1962, invitado por Darius Milhaud, ingresó como profesor en el Mills College en Oakland, California. En 1965 comenzó a impartir clases en el Juilliard School y allí fundó el Juilliard Ensemble, un grupo dedicado a interpretar música contemporánea. En ese mismo año, Berio se casó por segunda vez, esta vez con la notoria filósofa Susan Oyama (se divorció en 1971). Entre sus estudiantes se encontraban Louis Andriessen, Steve Reich, Luca Francesconi y, para nuestra sorpresa, Phil Lesh de la banda Grateful Dead.

Durante todo este tiempo, Berio estuvo constantemente componiendo y forjándose su reputación, ganando el Premio Italia en 1966 por *Laborintus II*. Su labor como compositor quedó consolidada cuando su Sinfonía, estrenada en 1968.

En 1972, Berio regresó a Italia. Desde 1974 hasta 1980 fue director de la sección de electroacústica del IRCAM en París, y en 1977 contrajo matrimonio por tercera vez, ahora con la musicóloga Talia Pecker. En 1987 creó Tempo Reale en Florencia, un centro con intenciones similares al IRCAM

En el año 1989, le fue concedido el Premio Ernst Siemens, en 1991 el Premio de la Fundación Wolf de las Artes y en 1994 se convirtió en Distinguido Compositor Residente en la Universidad Harvard, manteniendo este cargo hasta el 2000. En el año 1996 le fue concedido el Praemium Imperiale y, en el año 2000, fue nombrado Presidente y Superintendente de la Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Roma. Continuó componiendo hasta el final de su vida. Luciano Berio falleció en el 2003 en un hospital de Roma.

Musica para piano

Luigi Dallapiccola no sólo nos dejó su propia música sino que su legado permaneció vivo a través de otros compositores a los que inspiró a escribir. La lista de música de piano dedicada a él se extiende por lo menos desde las "Doce Bagatelas" (1952) de George Rochberg a las "Cinco piezas para piano" (1975) de Roger Sessions e incluye una composición de principios de la segunda mitad del siglo XX particularmente hermosa, "Cinque variazioni" (1953), por su compatriota Luciano Berio.

La primera pieza para piano de Luciano Berio fue Cinque variazioni (1953). Están dedicadas a Dallapiccola en las variaciones quinta y última, que comienza con una cita de Canti di Prigionia de Dallapiccola (1941).

Las primeros cuatro variaciones se desarrollan gradualmente, comenzando muy tranquilamente - appena perceptibile e vago (apenas perceptible y vago) - recordando algo del espíritu, si no el sonido, de Debussy, "La cathédrale Engloutie", emergiendo desde su apertura, tranquilamente " peu à peu sortant de la bruma (" poco a poco emergiendo de la niebla ").

La primera variación también se desprende poco a poco, cautelosamente cogiendo velocidad en lo que puede ser descrito como una atmósfera impresionista, inconmensurable, pero con interrupciones ocasionales en staccato, premoniciones de lo que está por venir.

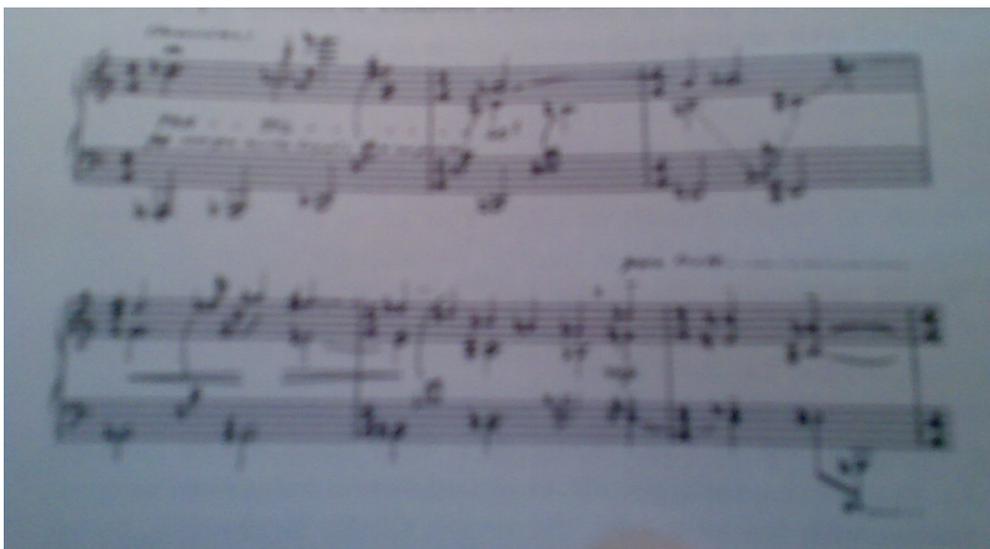
La segunda variación, mucho más activa, sigue recuperando velocidad y energía, que nos conduce rápidamente al puntillismo frenético de la tercera variación, con notas en staccato que estallan como fuegos artificiales en todo el teclado.

Esto a su vez conduce rápidamente a la cuarta variación. Ésta es más cambiante, aquí el vuelo rápido de escalas se combina con gestos martellato disonantes, donde las manos deben volar en ambas direcciones a los extremos del teclado.

Hay una larga pausa, la cual nos conduce a la sencilla y hermosa variación final, que comienza con su cita de Dallapiccola, donde nos reencontramos con los sonidos impresionistas con los que la obra comenzó.

"Cinque variazioni", publicado originalmente en 1954 en un facsímil del manuscrito del compositor, pero ahora ya no disponible. Algunos años más tarde, cuando Berio había llegado a un lugar diferente en su carrera, se sintió incómodo al saber que esta pieza temprana estaba todavía en circulación. Él estaba especialmente interesado en la variación final, la cual encontró embarazosamente ingenua en su simplicidad lírica. En 1966, con las complejidades de la Sequenza IV incubando en su mente, decidió volver a escribir partes de la "Cinque variazioni". El compositor italiano recibió críticas diciendo que las obras de juventud se deben dejar sin tocar, y no llenarlas de incrustaciones de los estilos más maduros del compositor. Berio escuchó cortésmente pero no prestó atención y con el tiempo volvería a escribir y ampliar varios pasajes de la pieza, con particular atención a la variación final. La versión revisada fue grabada y es ahora la única disponible. Las primeros cuatro variaciones son, en su mayor parte, lo mismo. Pero una comparación de las medidas de apertura de las dos versiones de la última variante, sin embargo, nos dirá mucho acerca de los nuevos pensamientos de composición de Berio a mediados de la década de 1960 (Ejemplos B1 y B2).

Ejemplo B1



Ejemplo B2



La nueva versión es realmente más bella, pero de una manera diferente a la original. Destacan las ornamentales de filigrana, el tipo de todo adorno envolvente que se había convertido en una parte esencial de su posterior estilo, que ahora rodea casi cada nota melódica, y la simultaneidad de notas entre ambas manos (comparar las líneas de bajo) han sido desplazados por líneas con mas carácter de improvisación, con relaciones menos claras.

Más tarde, en el mismo año (1966), Berio estaba dando clases en la Universidad de Harvard cuando habló con gran entusiasmo del Klavierstücke X de Karlheinz Stockhausen, que acababa de oír por primera vez. Esta "nueva forma de tocar el piano" le había inspirado para escribir una pieza grande para el instrumento donde él también utilizaba las agrupaciones, pero de una manera diferente de como Stockhausen las había utilizado. También sería necesario el empleo del pedal sostenuto (pedal central) "la mayoría del tiempo".

Además Berio añadió que "El pianista no será capaz de reproducir notas equivocadas "con una sonrisa, aludiendo al hecho de que, una nota importante mantenido con el pedal sostenuto inmediatamente se escucharía como un error, porque la nota sería excesivamente prolongada.

El trabajo, que se terminó rápidamente, es la cuarta de la serie *Sequenzas*¹ de Berio, que se ha extendido a diez piezas - las otras obras de la serie son de otros instrumentos o, en un caso, la voz solista. *Sequenza IV* (1966) es una de las piezas más ingeniosas de la posguerra para piano. La escritura pianística de Berio es fascinante con sus fascinantes superposiciones de acordes en staccato y legato posible gracias al pedal central, y sus brillantes pasajes de notas rápidas.

En cuanto a su forma, puede afirmarse que es tan original como los *Klavierstücke* de Stockhausen y las tres sonatas de Boulez.

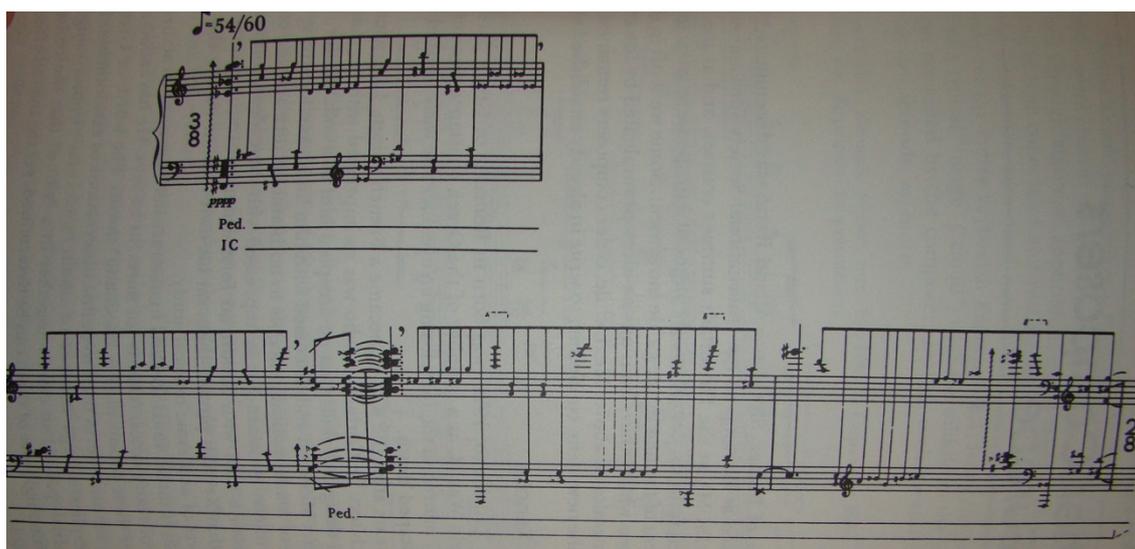
Para el pianista, hay muchos problemas de aprendizaje en *Sequenza IV*. El ritmo, teniendo en cuenta las unidades de metrónomo, cambia constantemente. Por ejemplo, hay once cambios de tempo en los primeros veinte y tres compases, y éstos deben ser observados con mucho cuidado. Una forma relativamente fácil de aprender correctamente estos cambios es tocar la pieza mientras la estamos escuchando en una versión con la ayuda de un metrónomo electrónico. La grabación podemos escucharla a través de auriculares para diferenciar mejor el sonido. De ninguna manera la pieza debe ser aprendida en un solo tempo con la idea de que los ajustes se harán más tarde. Esto le dará a uno una concepción inicial sesgada de la música, comparable con el aprendizaje de un movimiento de sonata de Mozart con un tempo que cambiase cada dos compases.

El problema más difícil es aprender a tocar los grupos con sensibilidad; a veces se enrollan hacia arriba y a veces abajo, y en muchas ocasiones se juega con el toque más delicado posible a altas velocidades, como en el ejemplo B3, en el que el autor insiste en que es una reminiscencia de *Étude* de Chopin en un La bemol mayor, Op. 25, No. 1.

¹ Las *sequenzas* son una serie de trabajos para instrumentos solistas; la primera, *Sequenza I* fue realizada en 1958 para flauta. La última, *Sequenza XIV* (2002) fue compuesta para violonchelo solo. Berio afirma que estas obras están escritas para "el único tipo de virtuoso que es aceptable hoy en día, sensible e inteligente" y agrega que debe poseer "los más altos niveles de virtuosismo técnico e intelectual". Los trabajos exploran de lleno las posibilidades de cada instrumento. Las distintas *Sequenzas* son:

- *Sequenza I* para flauta (1958)
- *Sequenza II* para arpa (1963)
- *Sequenza III* para voz femenina (1965) escrita para Cathy Berberian
- *Sequenza IV* para piano (1966)
- *Sequenza V* para trombón (1965)
- *Sequenza VI* para viola (1967)
- *Sequenza VII* para oboe (1969) escrita para Heinz Holliger. Fue retrabajada como *Sequenza VIIb* para saxofón soprano
- *Sequenza VIII* para violín (1976)
- *Sequenza IX* para clarinete (1980), retrabajada en 1981 como *Sequenza IXb* para saxofón alto, y en 1980 como *Sequenza IXc* para Clarinete bajo.
- *Sequenza X* para trompeta en Do y resonancia de piano (1984)
- *Sequenza XI* para guitarra (1987-88)
- *Sequenza XII* para fagot (1995)
- *Sequenza XIII* para acordeón "Chanson" (1995) y *Sequenza XIV* para violoncello (2002)

Ejemplo B3

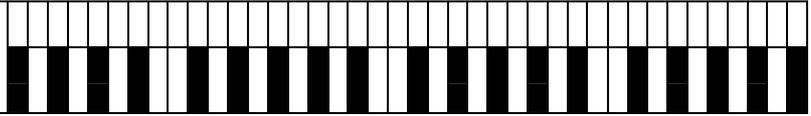


Muchos oyentes se han preguntado sobre la justificación de las idas y venidas de la pieza. Hay, de hecho, una especie de secuencia, como indica el título, una colección de acordes que Berio utiliza como punto de partida. Aunque estos son ajustados y acordes alterados casi desde el principio, especialmente cuando se rompe la filigrana de abajo en las partículas más pequeñas, son reconocibles formas de retorno en los puntos de cadencia para recordar al oyente lo que ha ocurrido antes, y después de la filigrana sale de nuevo a otro remolino en busca de la exploración de nuevos espumosos sonidos.

Catálogo de obras para piano solo de Berio

Año	Obra	Tipo de obra	Duración
1937	Pastorale, para piano	Música solista (piano)	
1939	Toccata, para piano	Música solista (piano)	
1947	Berio Family Album. Petite suite for piano (publicado con composiciones de Adolfo Berio y Ernesto Berio), para piano a 4 manos	Música solista (piano, 2)	20:00
1952-53	Cinque Variazioni, para piano (revisado 1966)	Música solista (piano)	08:00
1964	Wasserklavier, piano (publicado como tercer movimiento de «Six encores» (1990)	Música solista (piano)	02:00
1966	Sequenza IV, piano	Música solista (piano)	09:00
1985	Luftklavier, para piano (publicado como quinto movimiento de «Six encores» (1990)	Música solista (piano)	02:00
1989	Feuerklavier, para piano (publicado como sexto movimiento de «Six encores» (1990)	Música solista (piano)	03:00
1990	Six Encores, para piano (includes Brin (1990), Leaf (1990), Wasserklavier (1965), Erdenklavier (1969), Luftklavier (1985) y Feuerklavier (1989)	Música solista (piano)	
1990	Brin, para piano (primer movimiento de «Six encores»	Música solista (piano)	01:30
1990	Leaf, para piano (segundo movimiento de «Six encores»	Música solista (piano)	02:00
2000	Interlinea, para el 75 aniv. de Pierre Boulez, para piano	Música solista (piano)	04:09
2001	Sonata, for Klavier	Música solista (piano) (Sonata)	26:00

Iannis Xenakis



Iannis Xenakis (1922-2001), fue un compositor y arquitecto de ascendencia griega nacido en Brăila, Rumania.



Se nacionalizó francés y pasó gran parte de su vida en París, donde murió en 2001. Es aclamado como uno de los compositores más importantes de música contemporánea.

A los 10 años se trasladó con su familia a Grecia, comenzando luego estudios de ingeniería en Atenas. Sus estudios se interrumpieron en 1941 con la ocupación nazi de su país. Participó en la resistencia griega durante la Segunda Guerra Mundial, y en la primera fase de la Guerra Civil Griega como miembro de la compañía de estudiantes Lord Byron del Ejército de Liberación del Pueblo Griego (ELAS). En enero de 1945 recibió una grave herida de obús en el lado izquierdo de la cara que le puso al borde de la muerte, provocándole la pérdida de un ojo y desfigurándole parte del rostro. En 1946 pudo finalizar sus estudios obteniendo el título de ingeniero, pero fue perseguido debido a su activismo político, y condenado a muerte. Logró escapar y, gracias a un pasaporte falso, cruzar la frontera rumbo a Francia en 1947.

Establecido en París, en 1948 ingresó el estudio del famoso arquitecto Le Corbusier como ingeniero calculista. Pronto comenzó a colaborar en los proyectos de varias obras importantes salidas del estudio de Le Corbusier durante esos años, como las unidades habitacionales de Nantes (1949), Briey-en-Forêt y Berlin-Charlottenburg (1954), los diferentes edificios constitutivos del plan de urbanismo de Chandigarh en India (1951), y el Centro Deportivo y Cultural de Bagdad (1957). En estas obras Xenakis aplicó los mismos procesos compositivos y estéticos que en sus obras musicales de la época.

Xenakis diseñó además dos importantes obras de la arquitectura del siglo XX: el Convento de Sainte-Marie-de-la-Tourette (1953), y especialmente el Pabellón Philips de la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, basado en las mismas estructuras que su obra orquestal *Metastasis* de 1953-1954.[] Para el interior del Pabellón se le encargó a Edgar Varèse que realizara la música, quien compuso su *Poème Électronique*, y el propio Xenakis compuso *Concret PH* que se escuchaba en los interludios entre las presentaciones de la obra de Varèse.

Durante esos años, Xenakis comenzó paralelamente sus estudios de composición en París, primero con Arthur Honegger y Darius Milhaud, con quienes no tuvo demasiado entendimiento, y finalmente con Olivier Messiaen, con quien sí estudió regularmente a partir de 1952. En 1955 Hans Rosbaud dirigió en el Festival de Donaueschingen su primer obra importante para orquesta: *Metastasis*. Esta pieza y las que le siguieron, notablemente *Pithoprakta* de 1955-56, y *Achorripsis* de 1956-57, así como artículos publicados en los *Gravesaner Blätter*, la revista que dirigía Hermann Scherchen, le dieron a Xenakis una notoriedad que finalmente le permitió dedicarse exclusivamente a la composición.

En 1963 publicó *Musiques Formelles* (Música formalizada), posteriormente revisada, expandida y publicada en inglés como *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition* en 1971, y nuevamente ampliada y revisada para la segunda y definitiva edición de 1990; una colección de ensayos sobre sus ideas musicales y técnicas compositivas, considerada una de las contribuciones más importantes

a la teoría de la música del siglo XX. En 1997 obtuvo el Premio Kyoto que concede Fundación Inamori, de Kyoto.

Pionero del uso de la computadora en la composición musical algorítmica, Xenakis fundó en 1966 el EMAMu, conocido a partir de 1972 como CEMAMu (Centre de Études de Mathématique et Automatique Musicales), instituto dedicado al estudio de aplicaciones informáticas en la música. Allí Xenakis concibió y desarrolló el sistema UPIC, que permite la realización sonora directa de la notación gráfica que se efectúa sobre una tablilla.

Xenakis estuvo casado con la escritora Françoise Xenakis.

Música para piano

Xenakis muestra un alejamiento radical de las tendencias preponderantes en la vanguardia de la época, dominada por el serialismo (como su nombre lo indica, es una técnica de composición basada en series) y el post-serialismo. Sus obras plantean densos bloques sonoros, con glissandos de diferentes velocidades, configuran masas y superficies de variadas texturas. Fue revolucionario por su modalidad compositiva, en la que las densidades, las texturas, y los comportamientos individuales de los eventos estaban determinadas por procesos formales basados en leyes estadísticas y probabilísticas. De esta manera Xenakis se muestra igualmente distante del pensamiento de ordenamiento lineal de los serialistas y pos-serialistas, como de la indeterminación aleatoria que había iniciado John Cage, y que estaba comenzando a tener sus repercusiones entre los compositores europeos.

En La crise de la musique sérielle, Xenakis planteó sus críticas a la técnica serial (lo que él denominaba "pensamiento lineal"), escribiendo lo siguiente respecto al grado de complejidad al que había llegado el contrapunto serial: "La polifonía lineal se destruye por su propia complejidad; lo que se oye no es en realidad más que una masa de notas en diversos registros. La enorme complejidad impide al oyente seguir el entramado de las líneas, y tiene como efecto macroscópico una dispersión irracional y fortuita de sonidos a lo largo de toda la extensión del espectro sónico. Hay por tanto una contradicción entre el sistema polifónico lineal y el resultado percibido, que es de una superficie o masa. Esta contradicción inherente a la polifonía desaparece cuando la independencia del sonido es total".[]

Como alternativa propuso la utilización de modelos matemáticos en la composición musical, creando "un mundo de masas sonoras, vastos grupos de eventos sonoros, nubes y galaxias gobernadas por nuevas características como densidad, grado de orden, nivel de cambio, las cuales requieren definiciones y realizaciones usando la teoría de probabilidad". []Para Xenakis esta nueva concepción era de hecho más general que el pensamiento lineal, ya que lo podía incluir como un caso particular, reduciendo la densidad de las nubes. Xenakis crea de esta manera la "música estocástica".

Algunos de los procedimientos utilizados en sus composiciones incluyen la teoría de probabilidades (teoría cinética de gases de Maxwell-Boltzmann en Pithoprakta, distribución aleatoria de puntos en un plano en Diamorphoses, restricciones mínimas en Achorripsis, distribución gaussiana en ST/10 y Atrées, cadenas de Márkov en Analogiques), la teoría de juegos (en Duel y Stratégie), la teoría de grupos (en Nomos Alpha), y el álgebra booleana (en Herma and Eonta). En consonancia con su uso de teorías probabilísticas, muchas de las piezas de Xenakis son, en sus propias palabras, "una forma de composición que no es el objeto en sí, sino una idea en sí, esto es, los comienzos de una familia de composiciones".

Según palabras de su autor, extraídas del prefacio de su libro "Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition":

"Como resultado del punto muerto en la música serial, así como de otros motivos, en 1954 originé una música construida en base al principio de la indeterminación; dos años más tarde la llamé "música estocástica". Las leyes del cálculo de probabilidades entraron en la composición por pura necesidad musical. Pero otros caminos también llevaron a la misma encrucijada, el más importante: los acontecimientos naturales, tales como la colisión del granizo o la lluvia sobre superficies duras, o el canto de las cigarras en un campo veraniego. Estos acontecimientos sonoros están constituidos por miles de sonidos aislados; esta multitud de sonidos, vista como una totalidad, es un nuevo acontecimiento sonoro. Este acontecimiento masivo está articulado y forma un molde temporal flexible, que de por sí sigue las leyes aleatorias y

estocásticas. Si alguien desea formar una gran masa a partir de notas puntuales, como con pizzicati de cuerdas, debe saber estas leyes matemáticas, que, en cualquier caso, no son más que una estricta y concisa expresión de cadenas de razonamiento lógico. Todo el mundo ha observado los fenómenos sonoros de una multitud política de decenas o cientos de miles de personas. El río humano grita un lema con un ritmo uniforme. Entonces otro lema surge desde la cabeza de la manifestación; se extiende hacia la cola, reemplazando el primero. Una onda de transición pasa de la cabeza a la cola. El clamor llena la ciudad y la fuerza inhibitoria de la voz y el ritmo llegan a un clímax. Es un acontecimiento de gran poder y belleza en su ferocidad. Entonces, el impacto entre los manifestantes y el enemigo se produce. El perfecto ritmo del último lema se rompe en un gran grupo de gritos caóticos, que también se extiende hasta la cola. Imagina, además, los estallidos de las ametralladoras y el silbido de las balas intercalándose en ese desorden total. La multitud se dispersa rápidamente y después del infierno sonoro y visual sólo queda el silencio, lleno de desesperación, polvo y muerte. Las leyes estadísticas de estos acontecimientos, separadas de su contexto político o moral, son las mismas que aquellas de las cigarras o de la lluvia. Son las leyes de transición desde el orden absoluto al desorden total de una manera continua o explosiva. Son leyes estocásticas [Xenakis, 1971].”

Como la música de Boulez, Stockhausen, Berio y se difundió y discutió acaloradamente en las reuniones de la Sociedad de la Internationsl de Música Contemporánea (ISCM), en los cursos de verano de Darmstadt, y en los festivales Donaueschingen, compositores en Europa entera se sintieron atraídos por la emoción de la avant-garde nuevo. Algunos estallaron en sus propias direcciones, mientras que otras construidas en las ideas promulgadas por los tres compositores mencionados anteriormente. Meanwuite, mayores compositores siendo menos afectado por las nuevas ideas, sin dejar de escribir en formas ya establecidas.

Las piezas para piano solo de Xenakis - Herma (1961), Evryali (1973), y Mists (1980) - fueron creadas con los principios estocásticos, con la elección de la nota determinada a través de aplicaciones algebraicas de la teoría de conjuntos. Los resultados, fascinantes, tanto en la concepción y realización, presentan problemas graves para el intérprete, que debe pasar casi siempre con la mayor rapidez por el teclado.

En el Ejemplo X, perteneciente a la obra Herma, es la primera mitad de un “nuage” ("nube") típico cerca de la mitad de la pieza. En el ritmo solicitado por el compositor, negra = 180, cada medida debe durar exactamente dos segundos, no más.

Ejemplo X



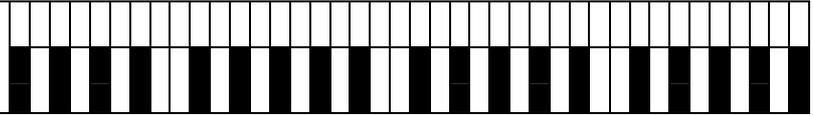
El problema de estas piezas no está ni en la concepción única, ni siquiera en las dificultades pianísticas que presentan. Más bien, es la intensidad constante de la acción cubriendo siempre todo el teclado, lo que parece de lugar a una falta de diferenciación. Esto es apenas un problema desconocido en la música de otros compositores, por supuesto, pero la ferocidad misma de la actividad exacerba el dilema.

Xenakis diseñó el Pabellón Philips alza para la Feria Mundial de Bruselas 1959. Él escribe de su ser como el resultado de "una íntima conexión" entre la música y arquitectura, con procesos similares, es aplicable a ambos. La belleza del resultado de la arquitectura en el pabellón es inmediatamente aparente. Las aplicaciones de las ideas de Xenakis a la música pueden, de hecho, ser válidas estéticamente, pero por el momento, al menos en lo que respecta a sus piezas de piano, el éxito de su realización no es inmediatamente evidente.

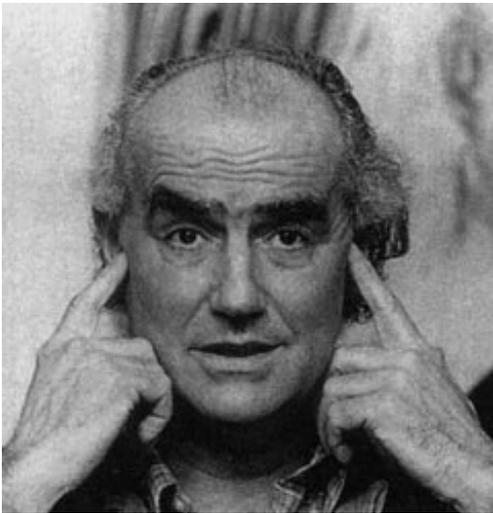
Catálogo de obras para piano solo de Berio

Año	Obra	Tipo de obra	Duración
1949/50	Pièces sans titre (Menuet, Air populaire, Allegro molto, Mélodie, Andante)	Música solista (piano)	
1950/51	Six chansons, para piano	Música solista (piano)	08:00
1952	Trois poèmes, para voix récitante et piano	Música vocal (piano)	
1952	Tripli Zyia - voice and piano (unpublished)	Música vocal (piano)	
1952	Zyia Kathisto - piano dúo (Composed during his studies with Messiaen) Música solista (2 pianos)	Música solista (piano)	10:00
1960/61	Herma, pour piano seul	Música solista (piano)	
1973	Evryali, pour piano seul	Música solista (piano)	11:00
1980	Mists, for piano seul	Música solista (piano)	12:00
1987	(Hommage à Ravel), pour piano seul	Música solista (piano)	03:00

Luigi Nono



Luigi Nono (1924–1990) fue un compositor italiano de música contemporánea



Sus obras más conocidas son *Il canto sospeso* (con lectura de cartas de partisanos condenados a muerte en la lucha contra el fascismo), *Epitafio para Federico García Lorca* (para voz recitante, cantantes y orquesta) e *Incontri* (*Encuentros*), para 24 instrumentos.

Sus padres, Mario Nono y Maria Manetti, le dieron el nombre de su abuelo paterno, el pintor Luigi Nono, importante representante de la escuela veneciana del siglo XIX.

Nono conoció a Gian Francesco Malipiero en 1941 y comenzó a seguir sus cursos de composición en el Conservatorio de Venecia. En dicho conservatorio se familiarizó con el serialismo dodecafónico, especialmente de la manera como fue elaborado por Anton Webern.

Al tiempo, comenzó estudios de Derecho en la universidad de Padua. En 1946, acabados sus estudios, Nono conoció en Roma a Luigi Dallapiccola y Bruno Maderna. Este último se hizo rápidamente su amigo. En 1948 asistió, con Maderna, a los cursos de dirección de orquesta impartidos en Venecia por Hermann Scherchen.

En 1952, Nono se unió al Partido Comunista Italiano (PCI). Su compromiso comunista está marcado por el comunismo revolucionario. Durante casi toda su vida, su obra se caracterizó por tener una fuerte carga política, en particular, la lucha contra el fascismo; en su último período, sin embargo, se puede notar un cambio de esa tendencia por una obsesión con el silencio como elemento estético/político y una frase en particular: «No hay caminos, hay que caminar», leída por el compositor en una pared de un edificio en Toledo. Ésta frase da título o aparece en varias de sus obras de su último periodo.

En marzo de 1954, Nono conoció a Nuria Schönberg, hija del compositor Arnold Schönberg, en Hamburgo, donde asistió al estreno mundial, en versión de concierto, de la ópera *Moisés y Aarón* del compositor desaparecido tres años antes. Nono se casó con Nuria en 1955. La pareja tuvo dos hijas, Silva, en 1959, y Serena Bastiana en 1964. Nono y su familia se instalaron en la isla de La Giudecca (Venecia) en 1956.

Se convirtió en un célebre compositor de música electrónica, aleatoria y serial.

Música para piano

Luigi Nono apenas escribió música para piano solo.

La pieza "Sofferte Onde Serene" (1976), de catorce minutos y medio de duración, es una rica, variada y un poco inquietante pieza desde el principio, con murmullos profundos y agudos en la mezcla con otros, dando la impresión de que los sonidos están siendo procesados electrónicamente. Nono tuvo su inspiración para la primera parte de este trabajo en todas las campanas que oía desde su terraza en Guidecca, de los barcos, iglesias, etc.

De 1950 a 1960, Nono participó en los «Internationale Ferienkurse für Neue Musik» («Cursos Internacionales de Verano de Música Contemporánea») en Darmstadt, lo que le permitió conocer, entre otros, a Edgar Varèse y Karlheinz Stockhausen. Las obras de este primer período comprenden: Polifónica-Monódica-Rítmica (1950), Epitaffio per Federico García Lorca (1952-1953), La victoire de Guernica (1954) y Liebeslied (1954). En 1954, Nono participó en un simposio sobre las nuevas técnicas de composición en el Elektroakustische Experimentalstudio fundado por Scherchen en Gravesano. Fue rechazando progresivamente la aproximación analítica del serialismo para preservar la integridad del fenómeno musical: Incontri (1955), Il canto sospeso (1956) y Cori di Didone (1958), extraído de La terra promessa de Giuseppe Ungaretti.

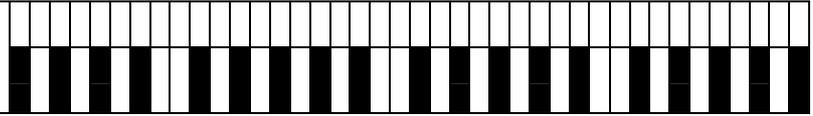
Su conferencia *Presenza storica nella musica de'oggi* («Presencia histórica de la música de hoy»), impartida en Darmstadt en 1959, suscitó una violenta controversia y provocó su ruptura con Stockhausen.

Su música de vanguardia es así expresión de una revuelta contra la cultura burguesa, provocada por su compromiso con el comunismo revolucionario. Como tal, evitó los géneros tradicionales de concierto y prefirió la ópera y la música electrónica. Recurre con frecuencia a textos políticos en sus obras. Así, *Il canto sospeso* se elaboró con las cartas de víctimas de la opresión durante la Segunda Guerra Mundial y le dan renombre internacional. Esta connotación política se encuentra igualmente en *La fabbrica illuminata* (1964), para soprano, coro y cinta magnética, que denuncia las pésimas condiciones de los obreros en las fábricas de aquellos años, en particular de la "Italsider" de Génova donde el propio Nono grabó en su banda magnética los ruidos de las máquinas que usó en para la composición de la pieza; *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz* (1966), basado en testimonios de los supervivientes del homónimo campo de concentración; *Non consumiamo Marx* (1969), *Ein Gespenst geht um in der Welt* (1971), *Siamo la gioventù del Vietnam* (1973), y el famoso *Al gran sole carico de'amore* (En el brillante sol cargado de amor) (1975). Nono igualmente musicó textos poéticos de autores como Giuseppe Ungaretti, Cesare Pavese, Federico García Lorca, Pablo Neruda y Paul Éluard.

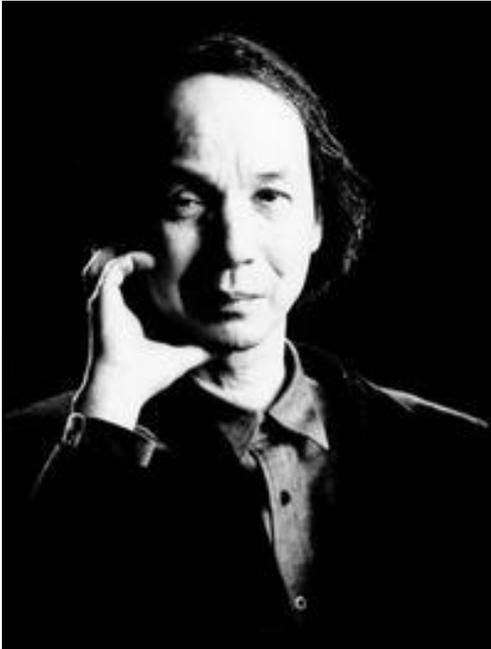
A partir de 1954, Nono se interesó por la música electrónica. Sus primeras composiciones incluyeron un trabajo sobre banda magnética que data de los años 1960, con *Omaggio a Vedova*, para banda magnética en 1960 e *Intolleranza 1960* para solistas, coro sobre banda magnética y orquesta en 1961. Escribirá más tarde entre otros *Como una ola di fuerza y luz* para soprano, piano, orquesta y magnetofón (1972), ... *sofferte onde serene...* para piano y magnetofón (1976), y sobre todo *Al gran sole carico de'amore*.

Después de 1980, Nono trabajó en *Experimentalstudio der Heinrich Strobel-Stiftung des Südwestfunks* en Friburgo de Brisgovia donde se vuelve hacia la música electrónica en directo o aleatoria. Se interesó en particular por las propiedades del sonido en sí mismo. Este nuevo enfoque se tradujo en obras como *Quando Stanno Morendeo. Diario polacco n° 2* (1982), *Guai ai gelidi mostri* (1983), *Omaggio a György Kurtág* (1983) y con esplendor en su última ópera *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1984).

Tōru Takemitsu



Tōru Takemitsu (1930–1996) fue un compositor de música, que exploró los principios de la composición musical propios de la música clásica occidental y la tradición musical japonesa, tanto por separado como en combinación



Nacido en Tokio, Takemitsu se interesó en un principio por la música clásica occidental en los tiempos de la Segunda Guerra Mundial. Escuchó música occidental en una emisora de radio militar americana mientras se recuperaba de una larga enfermedad. También escuchaba jazz proveniente de la amplia colección fonográfica de su padre.

Takemitsu fue básicamente autodidacta en música, aunque estuvo muy influenciado por la música clásica francesa, en particular por la de Claude Debussy y Olivier Messiaen. En 1951 fundó Jikken Kobo, un grupo que introdujo la obra de muchos compositores europeos contemporáneos a la audiencia japonesa.

Al principio Takemitsu se interesó poco por la música tradicional japonesa, pero luego incorporó instrumentos japoneses, tales como el shakuhachi (una especie de flauta de bambú) a la orquesta. Su obra *November Steps* (1967), para shakuhachi, biwa (un tipo de laúd japonés) y orquesta fue la primera pieza filarmónica en la que se combinaron instrumentos occidentales y orientales. Su *In an Autumn Garden* (1973-79) fue escrito para el tipo de orquesta que hubiera tocado gagaku (música tradicional de la corte imperial japonesa). Obras como *Eclipse* (1966) para shakuhachi y biwa, *Voyage* (1973), para tres biwas, pueden mencionarse como piezas que decididamente se derivan de los géneros tradicionales.

Takemitsu llamó por primera vez la atención de amplias audiencias con su *Requiem para orquesta de cuerda* (1957) que fue accidentalmente escuchado y alabado por Ígor Stravinski en 1959 (un día en que se pretendía que Stravinski escuchara unas cintas grabadas con música de compositores japoneses, pusieron en escucha por error, la cara contraria de una cinta en la que se había grabado el *Requiem* de Takemitsu. Intentaron enmendar el error, pero Stravinski no lo permitió hasta completar la escucha y terminó admirando en público la obra de Takemitsu).

La obra de Takemitsu incluye la pieza para orquesta *A Flock Descends Into the Pentagonal Garden* (1977), *Riverrun* para piano y orquesta (1984 (cuyo título es la primera palabra del *Finnegans Wake* de James Joyce), y el cuarteto de cuerda *A way a Lone* (1981), otra pieza inspirada por la lectura de *Finnegans*

Wake). En 1981 rehizo su *Toward the Sea* (para flauta y guitarra) dos veces más, una para flauta, arpa y orquesta de cuerda y luego para flauta y arpa. Música de cámara como *Distance de Fee* (1951) para violín y piano, o *Between tides*, para violín, violonchelo y piano, deben mencionarse. Y joyas de la música para piano como *Rain tree sketch* (1982), *Rain Tree Sketch II* (1992), *Les Yeux Clos* (1979) y *Les Yeux Clos II* (1988) son consideradas entre las mejores piezas para el instrumento escritas en el siglo XX.

También compuso música electroacústica y cerca de cien bandas sonoras para películas de cine japonés entre las que se incluyen las de las películas *Suna no onna* (1964), en inglés *Woman in the Dunes*, de Hiroshi Teshigahara, *Ran* (1985) de Akira Kurosawa y *Kuroi ame* (1989), en inglés *Black Rain*, de Shohei Imamura. Su primera partitura fue para *Ginrin* de Toshio Matsumoto. Su música para cine está profundamente enraizada en el concepto de que una nueva película necesita un nuevo color sonoro y tiene tanto que ver con obtener nuevos sonidos de la película, como con que nuevos sonidos entren a formar parte de la película.

Algunos de los conceptos formales en la música de Takemitsu dependen profundamente de su imaginación visual, basada en la pintura, los sueños o su visión del tradicional jardín japonés (sobre el que escribió abundantemente).

Tōru Takemitsu murió en Tokio el 20 de febrero de 1996.

En 1994 le fue otorgado el Premio Grawemeyer de Composición por la obra *Fantasma/Cantos*, para clarinete y orquesta. Fue premiado a título póstumo con el cuarto premio Glenn Gould en otoño de 1996.

Música para piano

Es interesante ver en la forma de componer de Takemitsu aspectos musicales como la textura, el timbre, y el silencio. Incluso sus primeras piezas para piano, como "Piano Distance" (1961), un lento trabajo de cuatro páginas, supone un largo y tranquilo recorrido de amplias resonancias y calderones en silencio. Hay poco o ningún sentido del clímax y no hay progresión de un lugar a otro musical, sino que se establece una escena, que permanece inmóvil, y desaparece.

"For hawaii" (1973) es el trabajo para piano más extendida de Takemitsu, dura cinco o seis minutos (Ejemplo T). El sonido de la pieza puede recordar a uno de una fina pieza de joyería, con diminutos brillantes que resplandecen tranquilamente con breves destellos de una oleada de energía y poder.

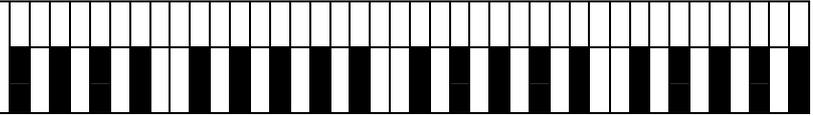
Ejemplo T

The image shows two systems of handwritten musical notation for piano. The top system consists of two staves. The upper staff has a tempo marking of $\text{♩} = 112$ and contains a melodic line with notes and rests, marked with dynamics *pp*, *mf*, *P*, and *dim*. The lower staff has a bass line with notes and rests, marked with *P*. Below the staves are two horizontal lines labeled 'R' and 'L' with arrows pointing to the right. The bottom system also consists of two staves. The upper staff has a melodic line with notes and rests, marked with *pp*, *mf*, *P*, *mp*, and *poco rit.*. The lower staff has a bass line with notes and rests, marked with *P*, *pp*, and *P*.

Aunque no hay líneas divisorias, el compositor emplea valores de notas convencionales y asigna un valor de metrónomo a los ocho notas.

Uno está tentado a sugerir que hay un aura oriental de la contemplación en "For Hawai" y en un trabajo posterior de Takemitsu, "Les yeux clos" (1979). De hecho, la música evoca las visiones de los exóticos tapices japoneses, las perspectivas de otro mundo irreal y las montañas, cascadas y nubes de niebla.

John Cage



John Cage (1912 -1992) fue un compositor e instrumentista estadounidense.



Estudió junto a los compositores estadounidenses Henry Cowell y Adolph Weiss y revolucionó la música contemporánea dotándola de un lenguaje caótico, continuando la trayectoria de Edgar Varèse y Charles Ives. Una de sus influencias fue el Zen, el cual le condujo en lo musical a usar silencios interminables, sonidos desconectados, casuales y atonales con un volumen, duración y timbre aleatorios.

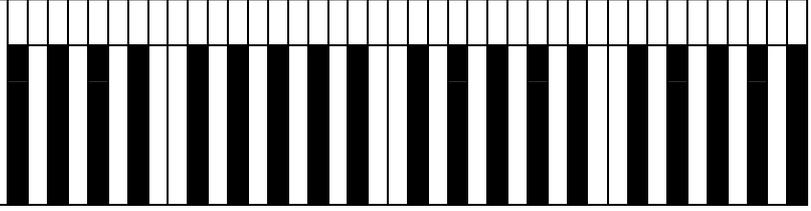
En ocasiones dejaba que el azar eligiera sus composiciones. Por ejemplo, llegó a usar un método según el cual se perforaba una hoja de papel en los lugares en los que se encontraba alguna imperfección, para luego mediante un papel transparente iba calcando estas marcas sobre un pentagrama.

Ya en la década de los 30 comenzó sus primeros trabajos demostrando talento para ritmos imposibles e invenciones como su sistema de veinticinco tonos. Usó distorsiones para sus instrumentos llegando a declarar: "Creo que el uso de ruidos en la composición musical irá en aumento hasta que llegemos a una música producida mediante instrumentos eléctricos, que pondrá a la disposición de la música cualquier sonido y todos los sonidos que el oído pueda percibir. Se exploran los medios fotoeléctricos, el filme y diversas mecanismos para la producción de música". Durante los últimos años de esta década Cage inventó el piano preparado, al cual le había insertado en el encordado una serie de tornillos, tuercas y trozos de goma y madera que dotaban al instrumento de una variedad nueva de posibilidades sonoras. Seguramente la composición más innovadora de entre las que compuso para este piano preparado es una suite que dura 69 minutos llamada *Sonatas and Interludes* (1946-1948).

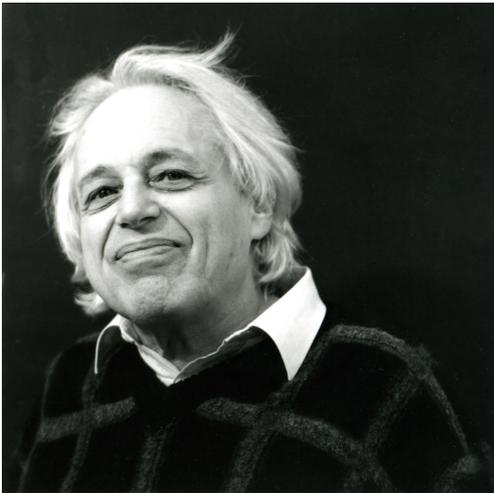
Cage usaba el término "música no-intencional" para algunas de sus obras. Un ejemplo es *4'33"* (1952), cuya partitura no especifica sonido alguno que deba ser producido durante los 4 minutos y 33 segundos que dura la obra. La primera interpretación de la misma fue a cargo del pianista David Tudor.

En 1989 fue galardonado con el Premio Kyoto (Premio de la Fundación Inamori, Kyoto).

György Ligeti



György Sándor Ligeti (1923–2006), fue un compositor rumano de origen judío



György Sándor Ligeti -pronunciado *lígueti*- (nacío en Dicsőszentmárton, la actual Târnăveni, Rumania, el 28 de mayo de 1923 y falleció en Viena el 12 de junio de 2006), residió en Austria y luego se naturalizó. Es ampliamente considerado como uno de los más grandes compositores de música clásica (sobre todo instrumental) del siglo XX.

No sólo es conocido en los círculos musicales clásicos, sino también por el gran público, sobre todo gracias a que el director de cine Stanley Kubrick usó sus obras como parte de la banda sonora de varias de sus películas: 2001: Una odisea en el espacio, El resplandor y Eyes Wide Shut. También es conocida su ópera Le Grand Macabre.

Ligeti nació en Dicsőszentmárton (en rumano Diciosânmartin, ahora Târnăveni), en la región de Transilvania (Rumania). Dicsőszentmárton por entonces era un pueblo húngaro con una población de judíos. Ligeti contó que su primer contacto con el idioma rumano fue un día en que escuchó una conversación entre policías que hablaban dicho idioma, una experiencia incomprensible para el joven.

Ligeti recibió su primera educación musical en Cluj/Kolozsvár, una gran ciudad en el centro de Transilvania. Su educación se interrumpió en 1943 cuando, por su condición judía, fue forzado a trabajar para los nazis. Sus padres, su hermano y otros parientes fueron deportados al campo de concentración de Auschwitz; su padre murió en el de Bergen-Belsen, su hermano el mismo año en el de Mauthausen. Su madre fue la única sobreviviente. Probablemente él habría seguido el mismo destino de no haber sido reclutado para trabajos de logística para la armada húngara en enero de 1944.

Terminada la Segunda Guerra Mundial, Ligeti regresó a estudiar a Budapest, graduándose en 1949. Estudió con Pál Kadosa, Ferenc Farkas, Zoltán Kodály y en la academia Liszt de Budapest con Sándor Veress (quien había sucedido a Bela Bartók en la cátedra de composición). Fue a realizar un trabajo etnomusicológico sobre la música folclórica rumana, pero después de un año regresó a su antigua escuela en Budapest, y fue nombrado profesor de armonía, contrapunto y análisis musical. En aquel tiempo, las comunicaciones entre Hungría y Occidente estaban cortadas por el entonces gobierno comunista, y Ligeti tuvo que escuchar en secreto las difusiones radiofónicas para estar al tanto de los progresos musicales en Occidente. En diciembre de 1956, dos meses después de que el Renacimiento Húngaro fuese aplastado por el ejército soviético, viajó a Viena y finalmente tomó la ciudadanía austriaca.

Entonces se puso en contacto con varias de las figuras clave de la vanguardia que no eran conocidas en la aislada Hungría de su tiempo. Entre ellas estaban los compositores Karlheinz Stockhausen y Gottfried Michael Koenig, ambos entonces trabajando en la avanzada música electrónica. Ligeti trabajó en ella en el mismo estudio que había en Colonia, y se inspiró con los sonidos que creaba allí. Sin embargo, produjo poca música electrónica propia, concentrándose más en obras instrumentales que pudieran contener aquellas texturas de sonoridad electrónica.

Desde ese tiempo, la obra de Ligeti empezó a ser más conocida y respetada; se considera que sus mejores obras fueron compuestas en el período entre *Apparitions* (1958-1959) hasta *Lontano* (1967), si bien su ópera posterior, *Le Grand Macabre* (1978) es también muy conocida. En años más recientes, sus tres libros de estudios para piano han adquirido una gran difusión gracias a las grabaciones hechas por Pierre-Laurent Aimard, Volker Banfield, Fredrik Ullén y otros.

En 1968, algunas obras suyas fueron empleadas —sin su autorización— como parte de la banda sonora de la película futurista *2001: Una odisea del espacio* de Stanley Kubrick. Las obras incluidas fueron partes del *Réquiem*, *Lux aeterna* y *Atmosphères*. Ligeti entonces entabló una demanda legal contra ellos, exigiendo daños por el monto de 1 dólar, estableciendo que el asunto en juego no era el dinero, sino el no haber solicitado adecuadamente el permiso. Singularmente, con el éxito extraordinario que obtuvo la película, la música y el nombre de Ligeti se hizo también muy famoso en el mundo entero. Kubrick volvió a usar música de Ligeti, en *El resplandor* (1980, la obra *Lontano*) y en su obra póstuma *Eyes Wide Shut* (1999, la 2da. pieza de *Musica ricercata*). También su música fue usada en la película *Fuego contra fuego* (1995) de Michael Mann, la secuela de *2001* (con guión de Arthur C. Clarke), *2010* de Peter Hyams y en la cita paródica de *2001* en *Charlie y la fábrica de chocolate* (2005) de Tim Burton.

Ligeti ofreció clases en Darmstadt, Hamburgo, Estocolmo y Stanford. Luego tomó un puesto de enseñanza en la Hamburg Hochschule für Musik und Theater en 1973, retirándose en 1989. A inicios de los años ochenta, sufrió problemas cardíacos, que lo llevaron a ausentarse varios años de la escena musical hasta que reapareció con el *Trío para corno* (1983). Desde entonces, su producción fue abundante hasta los años noventa. Sin embargo, sus problemas de salud regresaron después del cambio de siglo, y no aparecieron más obras después del ciclo de *Canciones Sippal, dobbal, nádihegedüvel* ('Con pipas, tambores, violines', 2000). Murió en Viena.

Aparte de sus intereses musicales, Ligeti manifestó su interés y hallazgos en la geometría fractal de Benoît Mandelbrot, y en las obras de Lewis Carroll, Maurits Escher, Saul Steinberg, Franz Kafka, Boris Vian, Sándor Weöres, Jorge Luis Borges y Douglas R. Hofstadter.

Ligeti era sobrino nieto del gran violinista Leopold Auer. Estuvo casado con Vera Ligeti, con la que tuvo un hijo, Lukas Ligeti, que también es compositor y percusionista, y vive en Nueva York.

Ligeti murió en Viena, el lunes 12 de junio de 2006 después de una aquejante enfermedad que lo mantuvo en silla de ruedas durante los últimos tres años de su vida. Tenía 83 años.

Música para piano

Las primeras obras de Ligeti son una extensión del lenguaje musical de su compatriota Béla Bartók. Por ejemplo, sus piezas para piano *Música ricercata* (1951-1953), han sido comparadas con las del *Mikrokosmos* de Bartók. La colección de Ligeti tiene once piezas en total. La primera (escuchar [enlace](#)) usa casi exclusivamente una sola nota, la, oída en distintas octavas. Sólo al final de la pieza se puede oír la segunda nota, re. La segunda pieza (empleada en *Eyes Wide Shut*) emplea tres sonidos diferentes, la tercera cuatro, y así hasta el final, de tal modo que la undécima pieza emplea las doce notas de la escala cromática.

En esta primera etapa de su carrera, Ligeti fue afectado por el régimen comunista de Hungría de aquel tiempo, que imponía la estética del realismo socialista. La décima pieza de *Música ricercata* fue prohibida por las autoridades por considerarla "decadente". Esto se debió probablemente al uso muy libre de los intervalos de segunda menor. Dada la audaz dirección que Ligeti pensaba tomar en su producción musical, no sorprende que decidiera abandonar Hungría.

Una vez en Colonia, comenzó a componer música electrónica junto a Karlheinz Stockhausen. Sin embargo, sólo produjo tres obras para este medio, en las que se incluyen *Glissandi* (1957) y *Artikulation* (1958), antes de regresar a la música instrumental y vocal. Sus composiciones entonces aparecieron subsecuentemente influidas por sus experimentos electrónicos, y muchos de los efectos sonoros que ha creado recuerdan a otras electrónicas. *Apparitions* (1958-1959) fue la primera obra que le atrajo la atención de la crítica, pero fue su obra siguiente, *Atmosphères*, la mejor conocida hoy en día. Fue usada, junto con fragmentos de *Lux aeterna* y su *Réquiem* como parte de la banda sonora de *2001: Una odisea del espacio* de Stanley Kubrick.

Atmosphères (1961) es para gran orquesta sinfónica. Es considerada una pieza clave en la producción de Ligeti, y contiene muchos de los recursos que exploró por los años 1960. Abandonó virtualmente la melodía, la armonía y el ritmo, para concentrarse exclusivamente en el timbre de los sonidos, una técnica conocida como masa de sonido. Comienza con el que debe ser uno de los clúster más amplios que hayan sido escritos: cada altura de la escala cromática suena en un rango de cinco octavas. La pieza se desarrolla a partir de este acorde masivo pero suave, con texturas siempre cambiantes.

Ligeti acuñó el término "micropolifonía" a la técnica compositiva que usó en *Atmosphères*, *Apparitions* y otras obras de aquella época. Explicó así la micropolifonía:

“La compleja polifonía de las partes individuales está plasmada en un flujo armónico-musical, en el cual las armonías no cambian súbitamente, sino que se mezclan con otras; una combinación interválica claramente reconocible se va haciendo gradualmente borrosa, y en esta nubosidad es posible discernir una nueva combinación interválica tomando forma”.

A partir de los años setenta, Ligeti se alejó del cromatismo total y comenzó a concentrarse en el ritmo. Obras como *Continuum* (1970), *Clocks and Clouds* (1972-1973) fueron escritas antes de oír la música de Steve Reich y Terry Riley en 1972, si bien la segunda de sus *Tres piezas para dos pianos*, *Autorretrato con Reich y Riley* (y Chopin al fondo) conmemoró esta afirmación e influencia. Comenzó a interesarse en los aspectos rítmicos de la música africana, específicamente en la de los pigmeos. A mediados de los años 1970 compuso su primera ópera, *Le Grand Macabre*, basado en una obra del teatro del absurdo con muchas referencias escatológicas. Su música de los años 1980 y 90 ha seguido dando énfasis a complejos mecanismos rítmicos, sin bien en un idioma menos densamente cromático (tiende a favorecer las tríadas mayores y menores desplazadas y estructuras polimodales). Particularmente significativos son los *Études pour piano* (Libro I, 1985; Libro II, 1988-1994; Libro III 1995-2001), que muestra diversas influencias como el gamelan, polirritmos africanos, Béla Bartók, Conlon Nancarrow y Bill Evans. Otras obras notables en este estilo incluyen el *Trío con Corno* (1982), el *Concierto para piano* (1985-1988), el *Concierto para Violín* (1992) cuya primera grabación fue hecha por Saschko Gawriloff en violín acompañado por el *Ensemble InterContemporain* dirigido por Pierre Boulez, y los *Nonsense Madrigals* (1993) para sexteto vocal, uno de los cuales musicaliza al alfabeto, mientras que en los restantes musicaliza textos de Lewis Carroll, William Brightly Rands y Heinrich Hoffmann.

La última obra de Ligeti fue el *Concierto de Hamburgo para corno y orquesta de cámara* (1998-1999, revisado en 2003).

La mayoría de obras de Ligeti son publicadas por Schott y Universal Edition.

Sus obras para piano son:

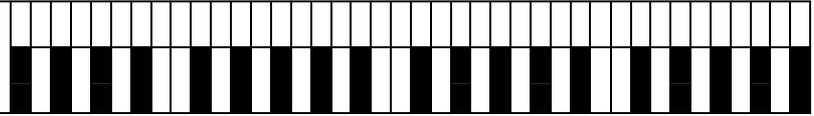
- Música *ricercata*, para piano (1951-1953)
- *Études pour piano, Premier livre* (1985)
- *Études pour piano, Deuxième livre* (1988-1994)
- *Études pour piano, Troisième livre* (1995-2001)

Música de películas

Stanley Kubrick hizo famoso a Ligeti entre el público general con 2001: Odisea del Espacio También lo usó en otras películas, así como otros directores lo eligieron para la música incidental de diversas obras..

- 1968 – 2001: Odisea del Espacio, (2001: A Space Odyssey) – Director: Stanley Kubrick – Lux Aeterna, Atmosphères, Aventures und Requiem für Sopran, Mezzosopran, zwei gemischte Chöre und Orchester
- 1980 – El resplandor, (Shining) – Director: Stanley Kubrick - Lontano
- 1984 – 2010 – Odisea dos – Director: Peter Hyams – Lux Aeterna
- 1991 – Merci la vie – Director: Bertrand Blier
- 1995 – Heat – Director: Michael Mann – Concerto für Violoncello und Orchester
- 1999 – Eyes Wide Shut – Director: Stanley Kubrick – No. 2: Mesto, Rigido e Cerimonale aus Música ricercata
- 2002 – Reflections of Evil – Director: Damon Packard
- 2002 – The Future Is Not What It Used to Be – Director: Mika Taanila
- 2004 – After the Day Before – Director: Attila Janisch
- 2005 – Lemming (película) - Director: Dominik Moll - Continuum: Etüde für Klavier

Cristóbal Halffter



Cristóbal Halffter Jiménez-Encina (1930), compositor clásico y director de orquesta español, uno de los más destacados de la llamada Generación del 51

Nació en Madrid en el seno de una familia musical (sus tíos Rodolfo y Ernesto también fueron notables compositores). En 1936, huyendo de la Guerra Civil Española, su familia se trasladó a Alemania, donde hizo sus estudios elementales. Regresaron a Madrid en 1939, y Halffter estudió composición con Conrado del Campo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, graduándose en 1951. Fuera del conservatorio estudió con Alexandre Tansman y André Jolivet.

Trabajó en la Radio Nacional de España, y estudió dirección de orquesta. En 1952, su Antífona Pascual obtuvo un resonante éxito, y en 1953 su Concierto para piano ganó el Premio Nacional de Música Nacional. Entre 1955 y 1963, fue director de orquesta de la Orquesta Falla. Siguió una exitosa carrera como compositor y director, escribiendo música que combinaba elementos tradicionales españoles con técnicas de vanguardia. En 1961 fue nombrado catedrático de composición y formas musicales en el Real Conservatorio de Madrid, siendo nombrado director de dicho centro entre 1964 y 1966.

El patrocinio público de la obra de Halffter tuvo enorme importancia en su consolidación como compositor líder de su generación. Durante la segunda mitad de la dictadura franquista, las autoridades culturales tecnocráticas llevaron a cabo una renovación de la cultura nacional. Entre los resultados más destacados de dichas reformas está el énfasis en la promoción de la música de vanguardia. Ésta permitía al gobierno franquista presentarse como un régimen avanzado que promovía formas artísticas similares a las favorecidas por otros gobiernos de Europa Occidental y Norteamérica. Halffter, un compositor particularmente adicto al régimen, compuso numerosas obras por encargo público. Quizás la más destacada sea "Secuencias", escrita para la celebración del vigésimoquinto aniversario de la dictadura.

En 1967 ganó becas para estudiar en la Ford Foundation de Estados Unidos y la DAAD de Berlín. Fue lector en la Universidad de Navarra entre 1970 y 1978 y en el Internationale Ferienkurse für Neue Musik en Darmstadt. Entre 1976 y 1978 fue presidente de la sección española de la ISCM (International Society for Contemporary Music), y al año siguiente fue director artístico del Estudio de música electrónica en la Fundación Heinrich Strobel Foundation en Friburgo.

En 1987 compuso por encargo su obra "Variaciones Dortmund II" para conmemorar la constitución de dicha ciudad alemana.

En 2000, Cristóbal Halffter, con 70 años, volvía a colocar su nombre en el panorama artístico. El 23 de febrero en el Teatro Real de Madrid se estrenó su ópera Don Quijote, con libreto de Andrés Amorós y basada en la obra inmortal de Cervantes y otros poetas españoles. Se compuso como ópera en un único acto entre diciembre de 1996 y mayo de 1999. En 2003 se graba la obra en dos CD's en el Auditorio Nacional de Música con la Orquesta Sinfónica de Madrid y el Coro Nacional de España, dirigidos por su hijo Pedro Halffter. En 2004, se estrenó en Alemania (en la ciudad de Kiel).

El 4 de agosto de 2003, se dio el estreno mundial de Adagio en forma de rondo para orquesta, comisionada por la Filarmónica de Viena, en el Festival de Salzburgo dirigido por Semyon Bychkov.

En mayo de 2008 estrena su segunda ópera, Lázaro, también en Kiel, para conmemorar el Centenario de su Teatro de ópera, encargo que se le realizó después del exitoso estreno de Don Quijote. Allí se realizó una grabación de la obra en DVD.

En la actualidad reside en Villafranca del Bierzo (León) con su esposa la pianista María Manuela Caro.

Música

Cristóbal Halffter es uno de los compositores más importantes de la Generación del 51, grupo de artistas que renovaron el panorama musical español con la introducción de las técnicas musicales de la vanguardia europea, como el dodecafonismo y el serialismo. En dicho grupo también se considera a Ramón Barce, Josep Soler, Román Alís, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Joan Guinjoan y otros, fundamentales en la música clásica española del siglo XX.

Sus primeras obras denotan una influencia más bien nacionalista, pero poco a poco fue evolucionando hacia un estilo más vanguardista, asumiendo las características más modernas de su tiempo dentro de un lenguaje personal. En él se mezclan la atonalidad, el dodecafonismo, el serialismo, las músicas concreta, electrónica, y también el uso de las formas clásicas.

Las Naciones Unidas le comisionaron la cantata Yes, speak out (texto de Norman Corwin) para conmemorar el XX aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. En 1981 recibió la Medalla de Oro de Bellas Artes.

Hay un grupo de obras, donde queda patente su preocupación por la muerte y el más allá: Llanto por las víctimas de la violencia, para grupo de cámara y electroacústica (1971), Elegía a la muerte de tres poetas españoles (1975) y el Officium defunctorum para orquesta y coro estrenada en Les Invalides de París (1979).

La mayor parte de su música está publicada por Universal Edition.

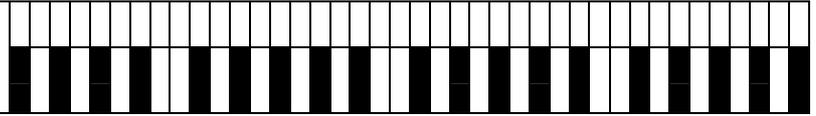
Cita

"El arte siempre está hecho por un ser humano y es fruto de su sensibilidad. En cada obra está la impronta del momento en el que fue hecha. Por eso el arte por el arte no existe, sería inhumano."

Obras para piano

- Concierto para piano y orquesta (1953)
- Introducción, fuga y final para piano (1957)

Luis de Pablo



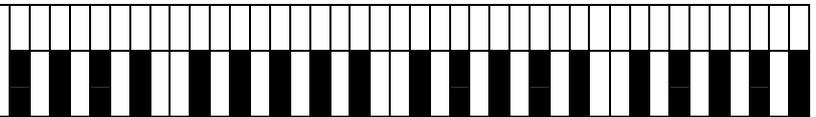
Luis de Pablo Costales (1930) es un compositor español

Realizó sus primeros estudios musicales en Fuenterrabia y posteriormente en Madrid donde residió desde 1939. Gran parte de su formación musical es autodidacta aunque recibió consejos de Maurice Ohana, Max Deutsch y otras personalidades. Estudió Derecho, en la Universidad de Madrid graduándose en 1952.

Fundador de importantes grupos de música contemporánea. En 1957 participó en la creación del Grupo Nueva Música, en 1958 creó el ciclo "Tiempo y Música", en 1965 fundó "Alea", que dieron a conocer en España la actualidad musical de su momento. Fue el creador también del primer laboratorio de música electroacústica en España. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Madrid, también ha impartido clases en la universidad de Buffalo, en Ottawa, Montreal, etc. Su amplia obra musical abarca todos los géneros, desde la música cinematográfica (ha colaborado con Carlos Saura y Víctor Erice, entre otros) hasta la ópera.

Está casado con la pintora Marta Cárdenas.

César Camarero

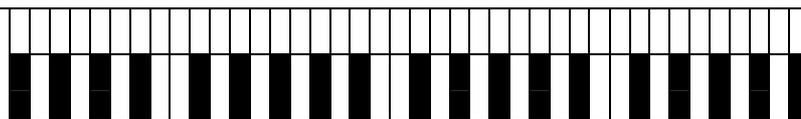


César Camarero es un compositor español

Obras para piano solo

- Siete imágenes de Saturno en Blanco y Negro (piano a 4 manos, 2006) 5 minutos de duración.
- Música para inducir al sueño (piano solo, 2005) 3 minutos de duración
- Monólogo 2 (piano, 2005) 4 minutos de duración

David del Puerto



David del Puerto (Madrid, 1964) es un compositor español

David del Puerto cursó sus primeros estudios musicales en Madrid a finales de la década de los 70.

Se formó con los maestros Francisco Guerrero y Luís de Pablo, en las disciplinas de armonía y composición, así como con Alberto Potín y Jesús María Corral.

Dedicado profesionalmente a la música desde principios de los 80, su consagración se produjo en 1986 tras ser invitado a participar en el Almeida Festival of Contemporary Music de Londres con dos de sus obras.

Poco después recibe de Pierre Boulez el encargo de escribir una nueva obra para el Ensemble InterContemporain (Daneb, 1988).

En 1987, su obra *Veladura* es seleccionada para ser interpretada en París en el concierto “La Escuela Española Contemporánea”, con Guerrero, de Pablo y Halffter.

En 1993 consigue el Premio “Gaudeamus” en Ámsterdam con el Concierto para Oboe y Conjunto de Cámara, así como el premio del programa “El Ojo Crítico” de Radio Clásica de Radio Nacional de España.

Ha sido profesor emérito de composición en varios conservatorios de música y universidades en Bélgica, Holanda, Estados Unidos, y España. Asimismo, ha participado en congresos y ha ofrecido numerosas conferencias en distintos centros pedagógicos europeos. Actualmente es profesor de Análisis en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid.

Algunos de los intérpretes más destacados de sus obras han sido la Orquesta Nacional de España, Orquesta de RTVE, JONDE, ORCAM, Real Filharmonia de Galicia, OSPA, London Sinfonietta Orchestra, Finnish Radio Symphony Orchestra, Wisconsin University Symphony Orchestra, Orchestre Symphonique du Rhin-Mulhouse, Plural Ensemble, Grup Instrumental de Valencia, Taller Sonoro y el Cuarteto Casals.

Algunos de los solistas que han interpretado sus obras han sido Ernest Rombout, Ananda Sukarlan, Ángel Luis Castaño, Evelyn Glennie Miguel Bernat y Sarah Leonard, y directores tales como José Ramón Encinar, Sakari Oramo, Diego Masson, Luca Pfaff, Josep Pons, Fabián Panisello, Tapio Tuomela y Pablo Heras.

Durante la temporada 1999-2000 fue compositor de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), para la que compuso *Mito*, para 13 instrumentos, así como *Fantasia Segunda* (orquesta). En 2002 estrenó su obra escénica *Sol de Invierno*, para mezzosoprano, barítono y seis percussionistas, basada en *Espectros* de Ibsen, por encargo del conjunto *Drumming de Oporto*.

En 2005 recibió el Premio Nacional de Música (categoría de Composición) por su trayectoria artística, especialmente por el estreno de su *Sinfonía nº1*.

Otros compositores

Fabián Panisello, Santiago Lanchares, Jesús Torres, Bruno Dozza, Polo

César Aliaj, Ramón Barce, Josep Soler, Román Alís, Carmelo Bernaola, Joan Guinjoan

Intérpretes:

Pedro Espinosa, Alberto Rosado



Piano Jazz

Introducción

El jazz es un género musical nacido a finales del siglo XIX en Estados Unidos que se expandió de forma global a lo largo de todo el siglo XX.

La historia del jazz se caracteriza por dos rasgos fundamentales:

- En primer lugar, tanto por su constante asimilación de otras tendencias musicales estilística o culturalmente ajenas a él, como por su capacidad de mezclarse con otros géneros y crear nuevos estilos musicales, como el rock and roll, que terminarían por evolucionar de forma independiente al jazz.
- En segundo lugar, por la sucesión de forma ininterrumpida de un numeroso conjunto de subestilos que, vistos en perspectiva, manifiestan entre algunos de ellos enormes diferencias musicales.

La palabra *jazz*, referida a un género musical, aparece escrita por primera vez el 6 de marzo de 1913 en el periódico San Francisco Bulletin, cuando, al reseñar el tipo de música ejecutada por una orquesta del ejército, señaló que sus integrantes entrenaban a ritmo de *ragtime* y *jazz*. En estos primeros años, la forma del nombre oscila entre *jaz*, *jas*, *jass*, *jasz* o *jaszcz*, y, según Walter Kingsley, colaborador del New York Sun, "el término es de origen africano, común en la Costa del Oro africana y en las tierras del interior". No obstante, puede que fuese un término originario del minstrel o del vodevil, o incluso del mundo árabe. Varios autores han subrayado también su relación con el acto sexual en el argot norteamericano.

El primer disco en el que apareció la palabra *jazz* como definidora de la música en él contenida lo grabó la *Original Dixieland Band* en enero de 1917 en Nueva York; durante ese año, además, se popularizaría el término, que probablemente había sido ya de uso común en la lengua oral entre 1913 y 1915.

El jazz se caracteriza por eludir la ejecución de las interpretaciones a partir de la lectura fiel de una partitura (a pesar de que muchos músicos de jazz dominen el lenguaje musical): la base de la interpretación y el estilo jazzístico es la improvisación. En cualquier caso, exceptuando al free jazz o algunas jam session (donde suele suceder que no se trabaje sobre ningún tema ya conocido), *improvisar* significa que el intérprete recrea libremente el tema en cada ejecución sobre una determinada estructura armónica, ya sea en público o en un estudio de grabación: la melodía funciona como tema principal e idea para desarrollar una posible interpretación. En este sentido, la música de jazz se centra más en el intérprete que en el compositor.

La improvisación diferencia de forma primordial al jazz de otros estilos musicales de la tradición musical occidental, como la música clásica europea. En este sentido, el jazz recupera en la música occidental la improvisación como esencia musical, como existe en la mayor parte de las tradiciones musicales de origen no europeo, especialmente de los ritmos africanos, con predominio del uso de síncopas y de determinadas formaciones orquestales.

En cuanto a su repercusión pública, la subordinación de la melodía (el factor más valorado, por ejemplo, en la música pop) a la libertad creativa del artista, ha alejado históricamente al jazz de una presencia comercial masiva.

El patrón subyacente sobre el que se delinean melodías sincopadas y figuras rítmicas (frecuentemente, un ritmo aditivo) es metronómico y la organización armónica tonal emplea frecuentemente la escala del blues con fines melódicos. Son recursos habituales las blue notes, síncopas, ritmos múltiples, vibratos y glissandos. El formato de los temas de jazz es, en la mayoría de las interpretaciones, el del blues y el de la canción popular.

El jazz es habitualmente interpretado por formaciones en las que se destaca un instrumento solista (*concertino*) acompañado de una sección rítmica (*ripieno* formado por una batería, un contrabajo o bajo eléctrico y algún instrumento armónico como el piano, el banjo o la guitarra). Las formaciones pueden ser muy variables, desde solistas sin acompañamiento, tríos, cuartetos o quintetos, hasta las grandes Big Bands en las que la improvisación juega un papel secundario.

La libertad interpretativa, que es definitoria del jazz, ha llevado al uso de un término histórico, *swing*, como sinónimo de una determinada calidad rítmica que es percibida de una forma completamente subjetiva. Los instrumentos de la sección rítmica adaptan las figuras de sus improvisaciones o acompañamientos de acuerdo al tempo elegido para la interpretación. Al ser variable y subjetivo, no existe consenso sobre la notación *correcta* del *swing* y se suele aceptar escrito en corcheas.

Geográficamente, el jazz surge en el estado de Luisiana, concretamente en la zona de influencia de Nueva Orleans (cuna del estilo musical y principal centro jazzístico durante la primera época del jazz), adonde llegaban grandes remesas de esclavos de color, fundamentalmente de la zona occidental de África, al sur del Sáhara, la zona denominada Costa de Marfil, "Costa del Oro" o "Costa de los esclavos".

En muchas áreas del Sur de Estados Unidos, el batir de tambores estaba específicamente prohibido por la ley, de forma que los esclavos negros tuvieron que recurrir a la percusión mediante las palmas de las manos y el batir de los pies para disfrutar de sus fiestas y su música característica. Sin embargo, la prohibición no tuvo vigor en la llamada *Place Congo* (*Congo Square*) de Nueva Orleans, en la que hasta la Guerra de Secesión los esclavos tenían libertad para reunirse, cantar y acompañarse de verdaderos instrumentos de percusión tales como calabazas secas y rellenas de piedrecitas, el birimbao, las quijadas, el piano de dedo pulgar o *sanza*, y el banjo de cuatro cuerdas.

Musicalmente, el jazz nace de la combinación de tres tradiciones: la autóctona estadounidense, la africana y la europea.

La comunidad afroamericana del sur de los Estados Unidos desarrolló su expresión musical a través de la improvisación creativa sobre el material que le proporcionaban las músicas religiosas (especialmente, los bailes y rituales vinculados al vudú) y seculares propias traídas de África, la tradición instrumental de las orquestas estadounidenses (sobre todo, las bandas militares) y las formas y armonías de la música europea.

Estas primeras manifestaciones musicales afroamericanas eran una mezcla de ritmos e instrumentos asociadas a la vida de los esclavos, por lo tanto interpretadas como canciones de trabajo y de diversión colectiva. La improvisación es ya, en estos primeros momentos, un componente esencial de estas músicas, que las contraponen a la música compuesta de los blancos.

Los esclavos fusionaron muchas de sus tradiciones africanas con el cristianismo protestante que les impusieron sus amos, lo que constituyó el caldo de cultivo apropiado para el desarrollo de los *espirituales*. Es importante observar el hecho de que, a pesar de las divergencias en ritmo, armonía y estilo interpretativo, la tradición musical europea que los esclavos conocieron en Estados Unidos ofrecía puntos de contacto con su propia tradición: así, la escala diatónica era común a ambas culturas. Si a esto se le añade el relativo aislamiento cultural en que vivía gran número de esclavos y la tolerancia de los amos respecto de su música, la consecuencia fue que pudiesen mantener íntegro gran parte de su legado musical en el momento de fusionarse con los elementos compatibles de la música europea y estadounidense, con lo que se consiguió un híbrido con notable influencia africana.

La finalización de la guerra que enfrentó el norte con el sur, permitió la llegada de gran cantidad de instrumentos musicales a las manos de los esclavos recién liberados, muchos de los cuales tomaron la música como forma de vida.

Con estos nuevos instrumentos y reuniendo todas las influencias musicales, se formaron las 'marching bands' y las bandas de músicaailable de la época, que, a finales del XIX, suponían el formato habitual en lo que a conciertos de música popular se refiere. Los instrumentos de este tipo de grupos se convirtieron así en los instrumentos básicos del jazz: la corneta, el trombón, los 'reeds' o 'instrumentos de lengüeta' como el clarinete, y la batería.

Los músicos negros solían utilizar la melodía, la estructura y el ritmo de las marchas como punto de salida. Sin embargo, en el proyecto de la Dotación Nacional para las Humanidades ("Norte por Sur, de Charleston a Harlem") se dice: "(...) un espíritu negro, relacionado con el ritmo y la melodía, emergía desde los confines de la tradición musical europea, aun a pesar de que los intérpretes utilizaban instrumentos europeos. El gusto afroamericano por diversificar las melodías y remodelar los ritmos supuso la base de la que surgirían después muchos de los más grandes intérpretes del jazz."

Siguiendo la tradición afroamericana de Nueva Orleans, muchos músicos negros consiguieron ganarse la vida en pequeñas bandas que eran contratadas para tocar en funerales. Estas bandas africanizadas jugaron un papel embrionario en la articulación y diseminación de las formas tempranas del jazz. Viajando a través de las comunidades negras, desde el sur profundo a las grandes ciudades del norte, estos músicos pioneros consiguieron establecer el aullido, la estridencia, el libre desvarió, la "ragedia" (*raggedy*) y el espíritu del *ragtime*, dando vida a una más elocuente y sofisticada versión del ritmo. Así las cosas, las formas iniciales del jazz, con sus raíces populares y humildes, fueron básicamente el producto de músicos autodidactas.

El endurecimiento de las leyes 'Jim Crow' en Luisiana a finales del XIX (que promovían la segregación racial con el tristemente famoso "iguales pero separados") hizo que muchos músicos afroamericanos fueran expulsados de diversas bandas que mezclaban a blancos y a negros. La habilidad de estos artistas musicalmente formados, capaces de transcribir y leer aquello que en gran parte suponía un arte de improvisación, hizo posible conservar y diseminar sus innovaciones musicales, hecho que cobraría una importancia creciente en la ya cercana época de las grandes bandas.

Progresivamente, aparte de irse creando esos grupos de músicos negros que actúan de forma autónoma y conjuntada como tales, se van estandarizando algunos estilos o géneros:

- Los *field shouters* o lamentos de los esclavos expresando la crueldad de sus largas horas de trabajo, a los que luego fueron incorporados algunos instrumentos occidentales y principalmente, el ritmo sincopado africano.
- El *blues*: asociado a la descripción de un estado emocional desconsolado o marcado por la depresión, aunque no sea intrínsecamente pesimista: expresa problemas relacionados con la pobreza, la emigración, las disputas familiares, la opresión, pero los reconduce con su expresión hacia la experimentación de una catarsis que deriva bien en la resignación, bien en el optimismo. El entorno original del blues es el gueto negro urbano y la granja rural.

El blues cuenta con una historia en gran medida independiente del jazz, a pesar de que su papel crucial en la creación y desarrollo del jazz resulta innegable. El formato musical, la escala y los rasgos interpretativos del blues forman parte del jazz y son decisivos para la comprensión de dicho género.

- Las *worksongs* o canciones de trabajo en las plantaciones de algodón;
- También la música de baile de las plantaciones contribuyó con seguridad a la formación del jazz y sus intérpretes son probablemente un precedente de sus primeros combos. Esta música servía para acompañar el baile y la aportaba un grupo de tres músicos: violín, banjo y percusión ligera (que a finales del siglo XIX contarían también con contrabajo o violonchelo y trompeta o corneta);
- La comedia, el vodevil y los *minstrels*;
- Los espirituales;
- Las marchas ejecutadas por brass bands, bandas callejeras que actuaban en desfiles, cortejos, etc.;
- El *ragtime*, "la primera música negra que consiguió amplia popularidad y distribución comercial", y de enorme influencia en toda la música estadounidense y en la música clásica de la época en general.

La mayoría de las consideraciones musicales relativas al jazz anterior a 1917 son materia de especulación, pues apenas existen grabaciones de lo que hoy se suele conocer como jazz. Se considera a Buddy Bolden, cornetista y director musical, como el primer músico de Nueva Orleans que tocó jazz.



Los primeros músicos de jazz



Louis Armstrong, uno de los pioneros del jazz

Los primeros grupos musicales que tocaron música jazz se caracterizaban por poseer una sección rítmica cuya función no era melódica y que evolucionaría hasta componerse de piano, contrabajo y batería. En este sentido, la importancia del piano para el nuevo estilo fue fundamental:

Mientras que el pianista de ragtime operaba como una entidad autosuficiente que ejecutaba de modo simultáneo los elementos melódicos, armónicos y rítmicos de la pieza, el pianista inscrito en un grupo de jazz se especializaba en dos de estas tres funciones: el patrón armónico y el ritmo propulsivo.

Por otro lado, el percusionista añadió vivacidad y síncopa a estos primeros combos jazzísticos. El instrumento melódico fundamental era la trompeta o corneta, que servía para delinear melodías sincopadas muy al estilo ragtime.

En cuanto a los músicos individuales, los pioneros del jazz fueron King Oliver, Freddie Keppard, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet y Buddy Bolden.

El ritmo de los grupos de Nueva Orleans se caracterizaba por operar en tres niveles: el pulso de negra, el grupo armónico de blanca y el grupo melódico u ornamental de corchea. La polifonía improvisada de la primera línea consistía en ornamentación, obligato e invención contramelódica. El conjunto musical incluía elementos formales.

Rítmicamente, los dos rasgos característicos del jazz de Nueva Orleans eran el break, originador de homofonía, y el stomp, con rasgos polifónicos.

Por lo demás, el jazz de los primeros tiempos tenía una clara funcionalidad social, tocándose en funerales, bodas, bailes, etc. Esta asociación con elementos populares conllevó que el jazz fuese vinculado a la vida licenciosa, ganándose las constantes críticas de la prensa a partir de los primeros años veinte por considerarse un síntoma de un generalizado declive moral.

Desarrollo del jazz

Posteriormente, inaugurando la época del swing, (1923-1939) llegó King Oliver, con su "Creole Jazz Band" y grabó entre otras composiciones "Dippermouth Blues". Los tres solos a corneta de esa pieza, además de ser el punto de inflexión entre la música callejera y el jazz, fueron imitados sin contemplaciones hasta mucho tiempo después por un gran número de músicos. Louis Armstrong - segunda trompeta de su banda y discípulo suyo- retomó en la orquesta de Fletcher Henderson el estilo, el virtuosismo y la flexibilidad rítmica de Joe Oliver, superándolo y marcando un camino imborrable en el tiempo. Otro gran iniciador del camino de la improvisación fue Sidney Bechet, virtuoso del clarinete y el saxofón soprano,

precursor del "solo" en el jazz, que también en 1923 cautivó a los oyentes de la nueva música con sus grabaciones de "Wild Cat Blues", "Kansas City Man Blues", y en especial, el magistral "House Rent Blues".



Miles Davis en Niza (Francia), en 1989.

Durante finales de los años veinte y hasta mediados de la década del 40, fueron las grandes bandas quienes dominaron la escena musical. El Swing se caracterizó por su carácter melódico que permitió que fuera una música perfecta para el baile por lo que su penetración mundial fue acelerada. Las composiciones seguían un formato escrito y no se daba gran libertad a la improvisación aunque esta no fuera la regla. En principio las grandes bandas eran raciales pero finalmente se fueron integrando músicos blancos y negros. Los más famosos directores de estas grandes bandas fueron Fletcher Henderson, Count Basie, Duke Ellington, Benny Goodman, entre otros.

El bebop (1940-1950), la revolución musical base de todo el jazz moderno, coincidió con la huelga de grabaciones que desde el 1 de agosto de 1942 hasta noviembre de 1944 llevaron a cabo todos los músicos organizados en torno a la Federación Estadounidense de Músicos (AFM). El efecto más perverso de esa huelga fue retrasar oficialmente el nacimiento de aquella nueva música que se estaba gestando en el norte del barrio de Harlem y en torno a un club ya histórico y desaparecido: El Minton's Playhouse de Harlem, en Nueva York. Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Thelonious Monk fueron los grandes gestores de este género musical.

El cool o West Coast jazz, y el hardbop (1951-1969) convivieron durante este periodo de tiempo en una pugna por la hegemonía musical del jazz. Mientras en la Costa Oeste de Estados Unidos, Lennie Tristano, Lee Konitz, Dave Brubeck, Paul Desmond y otros músicos generalmente blancos le daban al jazz una impronta estilísticamente más culta, y presuntamente más funcional, en la Costa Este surgió con enorme fuerza alrededor del batería, Art Blakey, Horace Silver y los Jazz Messengers, un estilo que los negros neoyorquinos no dudaron en considerarlo no sólo como una respuesta al presunto amaneramiento del jazz, sino como legítimo heredero del bebop. Luego llegaron al jazz aires renovados que inauguraron toda una época: llegó el jazz libre o freejazz. Ornette Coleman fue acusado por los puristas de asesinar al jazz, pero cuando Miles Davis, entró en ese terreno con discos y aventuras musicales eléctricas, las críticas no sólo terminaron, sino que se volvieron alabanzas. John Coltrane, quien formó parte de algunas formaciones lideradas por Davis, es otro de los músicos insoslayables de este lenguaje musical.

A fines de los años 1960 y comienzos de los años 1970, el jazz se mezcló con el rock para dar lugar a agrupaciones como Soft Machine, Mahavishnu Orchestra, Weather Report, Return to Forever, bandas integradas por muchos de los músicos que habían participado del disco *Bitches Brew* de Miles Davis (o que habían sido inspirados por aquel álbum), representantes de un estilo llamado fusión o Jazz Rock. Ellos son: Robert Wyatt, John Mc Laughlin, Chick Corea, Herbie Hancock, Dave Holland, Wayne Shorter, Ron Carter, Joe Zawinul, Jack DeJohnette, Billy Cobham, Lenny White. Si bien la moda del *jazz-rock* pasó, estos músicos desarrollaron -con algunos altibajos- carreras interesantes. Desde esa década -y hasta el presente-, aparecieron otros nombres: Jaco Pastorius -muerto trágicamente en 1987, víctima de un custodio de un

bar-, Michael Brecker y su hermano Randy Brecker, Pat Metheny, Bill Frisell, Mike Stern, David Fiuczynski, Esbjörn Svensson Trio, etc.

La escena musical estadounidense a comienzos del siglo XX

Al inicio del siglo XX la sociedad estadounidense había comenzado a despojarse de la opresiva y rígida formalidad que había caracterizado a la era victoriana.

Desde el siglo XIX, con las canciones de comedia y 'trovadores' (los "minstrel shows") o las melodías de Stephen Foster, la influencia de las tradiciones musicales afroamericanas aparecía como parte integrante de la música popular estadounidense y lo hizo así durante generaciones.

Los clubes, las salas de baile y los cafés ('tea rooms') comenzaron a aparecer en todas las ciudades. Curiosamente los bailes llamados negros, que se inspiraban en movimientos africanos –como el 'shimmy', el 'turkey trot', el 'chicken scratch', el 'monkey glide', y el 'bunny hug'- fueron adoptados por un público blanco. El 'cake walk', desarrollado por esclavos como parodia de los bailes formales de sus amos, se convirtió en el último grito. El público blanco aprendía estos bailes viéndolos primero en programas de vodevil y observando luego a bailarines profesionales en los clubes.

En aquellos tiempos la música de baile popular no era el jazz aunque se encontraban ya formas precursoras, por ejemplo en la experimentación e innovación musical del blues o el ragtime, que pronto florecerían como jazz. Compositores neoyorquinos (los conocidos como el grupo de la 'Tin Pan Alley', entre ellos Irving Berlin), incorporaron la influencia del ragtime a sus composiciones aunque apenas utilizaban los mecanismos específicos que eran naturales a los artistas del jazz –los ritmos, las blue notes. Pocas cosas consiguieron más para hacer popular este tipo de música que el éxito de Berlín de 1911 llamado "Alexander's Ragtime Band", que se convirtió en una auténtica locura tanto en los Estados Unidos como en Europa (especialmente en Viena). Aunque la canción no estaba escrita como un ragtime, la letra describe a un grupo de jazz que convertía canciones populares a ritmos de jazz –como en la línea donde dice: "si quieres oír el 'Swanee River' tocado en ragtime...".

El jazz de Nueva Orleans

Una gran cantidad de estilos regionales contribuyeron al desarrollo inicial del jazz. Probablemente el primer movimiento musical al que comúnmente se denominó jazz (frecuentemente escrito 'jass' entonces) fue el desarrollado en el área de Nueva Orleans, en Luisiana.

La ciudad de Nueva Orleans y las áreas circundantes siempre han sido un centro musical regional. Gente de diferentes naciones de África, Europa y Latinoamérica contribuyeron al rico patrimonio musical de Nueva Orleans. En la era colonial de Francia y España, los esclavos tenían más libertad de expresión cultural que los de las colonias inglesas que luego se convertirían en los Estados Unidos. En las colonias protestantes, la música africana era vista como "pagana" y era comúnmente suprimida, mientras que en Louisiana era aceptada. Las celebraciones musicales africanas se siguieron celebrando en "Congo Square" en Nueva Orleans hasta por lo menos 1830, a las que también asistían blancos interesados, y algunas de sus melodías y ritmos fueron usados en las composiciones del compositor Louis Moreau Gottschalk. Además de la población esclava, Nueva Orleans también tenía la mayor comunidad de gente de color libre en Norteamérica, quienes se enorgullecían de su educación y usaban instrumentos europeos para ejecutar música europea y sus propias canciones de folk.

De acuerdo con muchos músicos de Nueva Orleans que recordaban la época, las figuras clave en el desarrollo del nuevo estilo fueron el extravagante trompetista Buddy Bolden y los miembros de su banda. Bolden es recordado como el primero en tomar el blues -hasta el momento una música folclórica cantada y acompañada por instrumentos de cuerda o armónica- y arreglarlo para instrumentos de metal. La banda de Bolden tocó blues y otras canciones, "variando la melodía" constantemente (improvisando), creando una sensación en la ciudad y rápidamente fueron imitados por muchos otros músicos.

Hacia principios del siglo XX, viajeros que visitaban Nueva Orleans remarcaban la habilidad de las bandas locales para tocar "ragtime" con una vitalidad que no se escuchaba en otros lados.

Las características que apartaron el temprano estilo de Nueva Orleans de la música ragtime que se tocaba en otros lados fue la mayor libertad en la improvisación rítmica. Los músicos de ragtime le daban un ritmo sincopado y ejecutaban una nota dos veces (a la mitad del valor de tiempo), mientras que el estilo de Nueva Orleans usaba una improvisación rítmica más intrincada a menudo colocando notas lejos del golpe tácito (comparen, por ejemplo, el piano de Jelly Roll Morton con los de Scott Joplin). Los músicos del estilo de Nueva Orleans también adoptaron mucho vocabulario del blues, incluyendo notas dobladas, notas de blues y "gruñidos" instrumentales no usados en los instrumentos europeos.

Las figuras clave en el desarrollo temprano del nuevo estilo fueron Freddie Keppard, que dominó el estilo de Bolden; Joe Oliver, que tenía un estilo más profundamente basado en el blues que el de Bolden's; y Kid Ory, un trombonista que ayudó a cristalizar el estilo con sus banda contratando a muchos de los mejores músicos de la ciudad. El nuevo estilo también fue dirigido a los jóvenes blancos, especialmente a los hijos de inmigrantes de la clase trabajadora, quienes adoptaron el estilo con entusiasmo. Papa Jack Laine lideró una banda multi-étnica por la que pasaron casi dos generaciones de músicos blancos de jazz de Nueva Orleans (y también una cantidad de gente de color).

Otros estilos regionales

Mientras tanto, otros estilos regionales se estuvieron desarrollando, los cuales influenciarían el desarrollo del jazz.

El ministro afroamericano Reverendo Daniel J. Jenkins de Charleston (Carolina del Sur), fue una figura insólita de gran importancia en el temprano desarrollo del jazz. En 1891, Jenkins estableció el Orfanato Jenkins para niños y cuatro años después instituyó un riguroso programa musical en el cual los jóvenes del orfanato eran educados en música religiosa y secular contemporánea, incluyendo overturas y marchas. Huérfanos precoces y fugitivos, algunos de los cuales tocaban ragtime en bares y burdeles, fueron enviados al orfanato para su "salvación" y rehabilitación, y también para que hicieran su contribución a la música. Siguiendo la moda de los Fisk Jubilee Singers y de la Universidad de Fisk, las bandas del orfanato Jenkins viajaron mucho, ganando dinero para mantener el orfanato. Era un costoso emprendimiento. Jenkins recibía anualmente en el orfanato aproximadamente 125 - 150 "ovejas negras", y muchos de ellos recibieron entrenamiento musical formal. Menos de 30 años después, cinco bandas actuaban nacionalmente, y una de ellas viajaba a Inglaterra -en contra de la tradición Fisk. Sería difícil exagerar la influencia de las bandas del Orfanato Jenkins en el temprano jazz, dado que sus miembros llegaron a tocar con leyendas del jazz como Duke Ellington, Lionel Hampton y Count Basie. Entre ellos estuvieron los virtuosos trompetistas Clady "Cat" Anderson, Gus Aitken y Jabbo Smith.

En el norte de Estados Unidos, se desarrolló un estilo "caliente" de tocar ragtime. Centrándonos en la ciudad de Nueva York, se puede encontrar este estilo en las comunidades afroamericanas desde Baltimore hasta Maryland. Algunos comentaristas posteriores han categorizado esta forma musical como una temprana forma de jazz, mientras que otros discrepan. Fue caracterizado por su ritmo jovial, pero carecía de la influencia "blues" de los estilos sureños. Las versiones solistas de piano del estilo norteamericano fueron tipificadas por pianistas como el célebre compositor Eubie Blake (un hijo de esclavos cuya carrera musical se extendió durante ocho décadas). James P. Johnson tomó el estilo norteamericano y en 1919 desarrolló un estilo propio para tocar que fue conocido como "stride", también conocido como "barrelhouse piano". En este estilo, la mano derecha toca la melodía, mientras que la izquierda camina o "da saltos" de un compás más rápido a uno más lento, manteniendo el ritmo. Johnson influyó a pianistas posteriores como Fats Waller, Willie "The Lion" Smith, Art Tatum y Billy Kyle.

El principal líder orquestal de este estilo fue James Reese Europe, y sus grabaciones de 1913 y 1914 preservan un raro vislumbre de la cumbre de este estilo. Fue durante estos tiempos cuando la música de Europe influyó en un entonces joven George Gershwin, quien compendría la clásica "Rapsodia en azul" ("Rhapsody in Blue") inspirada en el jazz. En la época en que Europe grabó nuevamente, en 1919, Gershwin incorporó a su vez la influencia que había tenido en él el estilo de Nueva Orleans a su música. Las grabaciones de Tim Brymn dieron a las generaciones siguientes una mirada diferente del "caliente" estilo norteamericano sin ser demasiado evidente la influencia de Nueva Orleans.

A comienzos de 1910 en Chicago, un tipo popular de bandas de baile consistió en un saxofón tocando una melodía vigorosamente: Bud Freeman era su nombre. La ciudad pronto cayó en una fuerte influencia de los músicos de Nueva Orleans, y el estilo más antiguo se fusionó con el de Nueva Orleans para formar lo que sería llamado "Chicago Jazz".

A las orillas del Mississippi desde Memphis, Tennessee, hasta Saint Louis, Missouri, se desarrolló otro estilo de bandas que incorporaron el Blues. El compositor y líder más famoso de este estilo fue el "Padre del Blues", W. C. Handy. Mientras que en algunos aspectos era similar al estilo de Nueva Orleans (la influencia de Bolden se difundió a lo largo del río), carecía de la libre improvisación de los estilos más sureños. Handy, por muchos años acusó al jazz de ser innecesariamente caótico, y en su estilo la improvisación estaba limitada a cortos rellenos entre frases considerándolo inapropiado para la melodía principal.

Movimiento por los derechos civiles y el jazz

El Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos fue una lucha no violenta para extender el acceso pleno a los derechos civiles y la igualdad ante la ley a los grupos que no los tienen, sobre todo a los afroamericanos. Esa lucha tenía como objetivo terminar la discriminación contra los afroamericanos y con la segregación racial, especialmente en los estados del Sur.

Se considera que este período en 1955 con la Asociación para el Mejoramiento de Montgomery y finaliza con el asesinato de Martin Luther King Jr., aunque el movimiento por los derechos civiles sigue actuando. El trompetista Louis Armstrong contribuyó económicamente con este movimiento.

Ray Charles (el cantante y pianista) también aportó a la causa. Archie Shepp (escritor, músico y activista político) comienza a usar su música para apoyar la lucha de los negros americanos. Compuso dos temas claramente relacionados con esta lucha: "Rufus" es la transposición musical del linchamiento de un negro y "The Funeral" está dedicada al secretario de la NAACP, Medgar Evers, quien había sido asesinado por aquellos años. Su disco más famoso fue *Fire Music*, en el que sus composiciones estaban dedicadas a las grandes figuras negras del movimiento, entre ellas, Malcolm X (activista de una organización llamada La nación del Islam). El baterista Max Roach, muy sensibilizado con la lucha de los negros introduce en su arte una intención totalmente política.

En 1960, ese discurso se radicaliza y pasa de las palabras a los hechos organizando un festival paralelo y alternativo al oficial de Newport de ese año como forma de protesta contra la segregación racial y graba el disco *We Insist! Freedom Now Suite*, una declaración contra el racismo manifestado desde la misma portada del álbum, donde se ve a un camarero blanco en la barra de un café con gesto amenazante hacía sus tres clientes negros. Sonny Rollins y Coleman Hawkins graban *Freedom Suite*, que fue la primera composición de jazz explícitamente dedicada a la protesta. Sobre este disco, Rollins dijo "América está empapada en cultura negra".

Sostenía que los afroamericanos representaban la esencia de la cultura americana pero eran oprimidos por un grupo (europeos blancos). *Freedom Suite* era un grito de protesta contra la forma en la que se los trataba a los afroamericanos desde los días de la esclavitud hasta los días de la grabación del disco. Rollins fue un hombre brillante que logró canalizar sus sentimientos de opresión a través del ejercicio del arte.

Sidney Bechet (clarinetista nacido en Nueva Orleans a fines del siglo XIX) dijo: "Después de la emancipación... todos los que han sido esclavos necesitan ahora la música más que nunca; es como si trataran de encontrar en esta música lo que se suponía que encontrarían con esta libertad: tocar la música y escucharla esperando que exprese lo que necesitan aprender una vez que hayan aprendido que no es sólo a los blancos a los que le tiene que llegar la música, sino directo a la vida, y a lo que un hombre hace con su vida cuando finalmente es suya."



Hot (*Caliente*, en inglés), es una denominación genérica que se ha utilizado por los musicólogos para englobar todos los estilos que se desarrollaron en el jazz anterior a 1930. Engloba, por tanto, los estilos Nueva Orleans, Dixieland, Chicago y Nueva York.

El término ha sido discutido entre la crítica de finales del siglo XX, debido a su utilización ideológica por parte de los sectores más conservadores de la musicología jazzística (Hughes Panassié, Ortiz Orderigo...), aunque su uso es útil desde una perspectiva organizativa y didáctica.

Cronológicamente, los *estilos hot*, abarcan desde las primeras noticias de algo parecido al jazz, aún en el segundo tercio del siglo XIX, hasta la Mainstream (o corriente principal) que desemboca en el Swing de los años 30. De hecho, se utilizaba como un sinónimo de jazz.

Características comunes

Todos los estilos del Hot tienen una serie de características comunes, que trascienden las diferencias que luego se señalarán. Así, podemos afirmar que el Hot se caracteriza por:

Una sonoridad cálida y apretada, con afinaciones *por aproximación*, típicas del concepto vocal de la música de origen africano. Esta concepción, incluso, llevaba a los pianistas, cuyo instrumento no permite aproximaciones, a colocar fieltros bajo los macillos, para *desafinar* el piano.

La utilización de ritmos propios de marchas militares, en 2/4, y de origen folclórico. En especial, los de tradición afrocubana, como el charleston, el cake walk, el black bottom, etc.

Polirritmia horizontal, acentuando y sincopando de forma diferente varias versiones rítmicas de un mismo metro básico. En este sentido, todos los instrumentos desarrollan una función rítmica.

Exposición del tema melódico por el instrumento líder (usualmente la trompeta) mientras los restantes instrumentos tejen, tras él, una maraña de variaciones, como improvisación colectiva.

La banda tipo

La banda-tipo de Hot, está integrada por tres instrumentos con misión solista (trompeta, trombón y clarinete), un instrumento armónico-rítmico (Banjo) y uno o dos estrictamente rítmicos (batería y tuba).

Naturalmente, no se trata de un esquema inmutable: De hecho evoluciona conforme se transforma el carácter de la actividad de las bandas. Así, en los estilos más tempranos, en los que los grupos actuaban preferentemente como comparsas publicitarias y en entierros o festejos, el equipo rítmico se fundamentaba con tres instrumentos: tambor-caja, bamboula (tambor de origen afrocaribeño, parecido a un timbal) y tuba. Posteriormente, cuando las bandas no tenían que salir a la calle para atraerse público al local que les contrataba, se introdujo la batería y, más tarde aún, el contrabajo. Igual ocurrió con el banjo, que fue sustituido paulatinamente por el piano y, en raras ocasiones, por la guitarra.

EVOLUCIÓN DEL HOT JAZZ

El estilo Nueva Orleans

Convencionalmente, se denomina *Estilo Nueva Orleans* (o New Orleans) a la versión más elemental del hot. Aún no se ha desprendido de las influencias del *Minstrel* y lleva al extremo las características antes enumeradas. Las improvisaciones, en el sentido que hoy las conocemos, no existían; de hecho, los solistas elaboraban largas variaciones melódicas sobre el tema principal (usualmente integrado por dos canciones diferentes), en tempos muy lentos o medios, nunca rápidos. Las bandas eran ambulantes y solían preferir siempre interpretar espirituales, marchas y cantos de origen afrocubano.

Es una escuela de bandas célebres, como la de John Robecheaux (1895), la del cornetista Freddie Keppard (1900-1909), la Onward Brass Band, del trombonista George Fihle, y otras de renombre histórico: la Tuxedo Brass Band del trompeta Papa Celestin, anteriores al cambio de siglo. También estaban las bandas del cornetista Papa Mutt Carey, que se reputa como el introductor de la sordina *plunger* y del típico efecto wah wah, y que tenía a Sidney Bechet en el clarinete; o la Original Creole Band de Kid Rena, etc.

Sin embargo, el más importante de los músicos de Nueva Orleans fue, sin duda alguna, el cornetista Buddy Bolden, quien tuvo una banda repleta de nombres famosos (Bunk Johnson, Big Eye Nelson, ...) entre 1890 y 1907, año en que ingresó en un manicomio. Otro músico importante de la época, fue Lorenzo Tio.

El Dixieland

A poco de comenzar el siglo XX, los blancos y criollos pobres del delta, comienzan a interesarse por el Hot y su influencia produce algunas variaciones en la forma de tocar de las bandas de Nueva Orleans: Se desarrollan más las improvisaciones, se agilizan los tempos y se buscan estructuras rítmicas menos *africanas*. Además, se introducen el piano y el saxofón, y se desarrollan técnicas instrumentales nuevas, como el *estilo tailgate* de los trombonistas.

El dixieland está en la base del Jazz que se ha tocado en las décadas posteriores y corresponde al sonido que, hoy en día, cualquiera asocia con *jazz de Nueva Orleans*.

Sus principales figuras fueron, en una primera época, el corneta Papa Jack Laine; el trompetista Nick LaRocca y sus Original Jass; los Louisiana Five de Anton Landa y del trombonista Edward "Kid" Ory. En la década de los 40, el Dixieland disfrutó de un poderoso *revival*, obteniendo éxito mundial grupos como los Dukes of Dixieland de Frank Assunto, y aún hoy en día existen bandas con nombres tan rancios como "Tuxedo" u "Onward".

La escuela de Chicago

Cuando finaliza la Primera Guerra Mundial y se cerró Storyville (1917), los músicos locales emigraron, dentro de un movimiento masivo en busca de la industria nortea, hacia las ciudades de los Grandes Lagos, especialmente Chicago, que en los años de la Ley Seca también tenía una vida nocturna agitada y propicia para vivir de la música.

En esta emigración se embarcaron músicos de renombre, como el corneta Joe King Oliver, el pianista Jelly Roll Morton, los clarinetistas Johnny Dodds y Sidney Bechet y otros, así como un buen número de jóvenes promesas, como Louis Armstrong (entonces segundo corneta en la banda de King Oliver), Zutty Singleton, etc.

En Chicago se desarrolló un estilo más crudo y dinámico, con un lenguaje escueto y lacónico, desbrozado de adornos. El sonido perdió plasticidad al ajustarse la afinación por influencia de los músicos blancos y abandonarse la desincronización propia de la rítmica africana pero, por el contrario, se desarrolló enormemente el concepto de improvisación individual, dejando los pasajes polifónicos para el coro final (*Sock chorus*). El material temático tendió hacia un abandono de los rags y stomps y su sustitución por canciones de influencia europea, con arreglos musicales escritos.

Las principales figuras plenamente *Chicagoans*, fueron los cornetistas Bix Beidebecke , Jimmy McPartland y Wingy Manone , el trombonista Jack Teagarden y el guitarrista Eddie Condon; aunque de esta época y escuela, datan las grabaciones más famosas de los Hot Five de Louis Armstrong, y de los King Oliver's Syncopators.

La Mainstream y la escuela de New York

Para finales de la década de los 20 , prácticamente todos los *jazzmen* del sur, y un buen número de *Chicagoans*, se había instalado en New York , buscando los magníficos sueldos que se pagaban en sus locales nocturnos, algunos tan famosos como el Cotton Club de Harlem. La escena neoyorkina la controlaban músicos como el pianista Fats Waller o el saxofonista Don Redman.

En New York, el Hot perdió definitivamente un buen número de sus características, sustituyéndose la improvisación colectiva por pasajes orquestales arreglados, estructurándose los temas en forma más rígida y adaptándose definitivamente a una peculiar forma de llevar el ritmo, que en el sur llamaban "swing". Además, el papel de orquestas de baile que empezaban a tener las bandas, cada vez más numerosas en instrumentistas, y el hecho de que el público blanco, al bailar, se deconcertaba fácilmente si no percibía con claridad la estructura melódica, llevaron a las orquestas a tocar "straight" , es decir, sólo el tema principal, o a reducir las improvisaciones a unos pocos compases.

Esta corriente, que se convirtió en mayoritaria (Mainstream) , propició el primer gran cambio conceptual en la historia del jazz, con la aparición del Swing.

Piano Jazz



Jelly Roll Morton



Jelly Roll Morton

Ferdinand Joseph LaMenthe, también conocido como "Jelly Roll Morton", (nacido, probablemente, el 20 de septiembre de 1885 ó el 20 de octubre de 1890 y muerto el 10 de julio de 1941), fue un pianista, compositor y director de banda de jazz estadounidense. Se le considera el primer compositor de jazz propiamente dicho y él mismo, en su tendencia a autopublicitarse, se denominó como el *creador del jazz*.



Ragtime

Ragtime (*Ragged-time*, *tiempo rasgado*), abreviado en ocasiones como *rag*, es un género musical estadounidense que se popularizó a finales del siglo XIX derivado de la marcha, caracterizado por una melodía sincopada y un ritmo acentuado en los tiempos impares (primer y tercero). Entre sus raíces aparecen elementos de marcha en el estilo de John Philip Sousa y de ritmos provenientes de la música africana. El ragtime es una de las primeras formas musicales verdaderamente estadounidenses y una de las influencias en el desarrollo del jazz. Su principal compositor fue Scott Joplin, quien saltó a la fama tras la publicación en 1899 del *Maple Leaf Rag*, el cual, junto con otros éxitos posteriores, contribuyó a definir la forma conocida como *ragtime clásico*, con una armonía, estructura y métrica particular, en contraste con las formas más primitivas de ragtime caracterizadas por una mayor flexibilidad.

Forma musical

El ragtime es el resultado de integrar la marcha en el estilo de John Philip Sousa con los polirritmos africanos, por lo que usualmente lleva un metro de 2/4 o 4/4 con un patrón de bajo en la mano izquierda en los tiempos impares y acordes en los tiempos pares, acompañado de una melodía sincopada en la mano derecha. Sin embargo existen ragtimes compuestos en cualquier metro, en particular, un ragtime con un metro de 3/4 se conoce como un «vals ragtime».

La característica que define a la música de ragtime es un tipo particular de síncopa en la que los acentos de la melodía se encuentran entre acentos, resultando en una melodía que parece evitar ciertos tiempos del acompañamiento al poner énfasis en notas que anticipan o aparecen después del acento; el efecto final (y deseado) en el oyente es, paradójicamente, el de reforzar el acento. Scott Joplin conocido como el «rey del ragtime» dijo de tal efecto ser «extraño e intoxicante».

Ragtime clásico

El editor musical John Stark acuñó el término «ragtime clásico» para describir un estilo particular de ragtime y diferenciarlo de ragtime previo. Es esta forma musical la que hoy en día se reconoce principalmente como ragtime y tiene las siguientes características:

Usualmente en metro de 2/4.

Comienza con una introducción de 4 compases

La pieza tiene una estructura ABBACDD

Cada una de las secciones anteriores consta de 16 compases, dividido en 4 frases a su vez de 4 compases de duración.

La sección C introduce un cambio en la tonalidad a la subdominante de la clave original.

Después de la introducción, se ejecuta una sección de 16 compases, representada por A que se repite de forma inmediata, seguida de la sección B, también de 16 compases y que nuevamente se repite, para retomar de nuevo la sección A. Finalmente se ejecutan pares secciones de 16 compases C y D aunque estas últimas secciones cambian la tonalidad a la subdominante: por ejemplo, si las primeras secciones se encuentran en tonalidad de *do mayor*, la tercera sección cambia a la tonalidad *fa mayor*.

Aunque el anterior es un esquema general cuyos elementos eran frecuentes en las composiciones de la época, lo cierto es que cierta variación en la estructura: en ocasiones se pueden usar frases de 2 u 8 compases, la tonalidad de la última sección puede permanecer en la subdominante o regresar a la original e incluso se puede eliminar alguna de las repeticiones, entre otras variantes.



Figuras destacadas

Como se ha señalado, el compositor más destacado de ragtime fue Scott Joplin, nacido en Texarkana el 20 de noviembre de 1868. Hacia mediados de la década de 1890 se establece en Sedalia donde estudia teoría musical y en donde compone en 1897 el *Maple Leaf Rag* aunque el editor John Stark no la publica sino hasta 1899. Entre otras composiciones destacadas se encuentran el vals *Bethena*, *Pine Apple Rag* con un ritmo que anticipa el boogie-woogie, *The Cascades*, *Elite Syncopations* y *Magnetic Rag* último rag que compuso.

Scott Joplin

Scott Joplin (Texarkana, Texas, Estados Unidos, 24 de noviembre de 1868 - Manhattan, Nueva York, Estados Unidos, 1 de abril de 1917) fue un compositor y pianista estadounidense, una de las figuras más importantes en el desarrollo del ragtime clásico, para el que deseaba un estatus similar al de la música seria proveniente de Europa y la posibilidad de admitir composiciones extensas como óperas y sinfonías.

Scott Joplin, a diferencia de otros músicos contemporáneos, tuvo una formación musical clásica muy sólida, lo que se materializó en su tendencia a obtener un equilibrio formal basándose en el uso de tonalidades muy próximas entre sí.

Sus rags se valen de distintos ritmos e incluyen, generalmente, cuatro temas de 16 compases repetidos, con introducción y modulación antes del tercer tema; tras la profusión de sonidos irregulares y arpegiados siempre se encuentra en sus rags una melodía de carácter pegadizo que sigue el clásico patrón de frase antecedente-consecuente, dividiéndose así la melodía de ocho compases en dos partes relacionadas entre sí. Por lo demás, sus rags carecen de pasajes de desarrollo.¹

Scott Joplin no grabó nunca *audios*, aunque sí algunos *piano rolls* a finales de 1915 o principios de 1916; su legado, por tanto, se centra casi exclusivamente en sus partituras, diseñadas "para una ejecución milimétrica y minuciosa por parte del artista".

Joseph Lamb

Joseph Francis Lamb (Montclair, Nueva Jersey, 6 de diciembre de 1887 - 3 de septiembre de 1960), pianista y compositor estadounidense de música Ragtime, único miembro blanco del grupo llamado 'Big Three'. Publicó 12 'rags' entre 1908 y 1919 y, tras su muerte, aparecieron dos docenas más inéditos.

En sus composiciones, Lamb creó formas musicales completamente nuevas; sus 'rags' muestran una solidez armónica que no excluye cromatismos y que recuerda, en cierto modo, a la música de compositores románticos como Chopin, Schumann o Mendelssohn.





Big Band

Big Band es la expresión inglesa que hace referencia a un grupo de diez o más músicos de jazz y puede ser traducida libremente como *orquesta de jazz*.

La estructura de las *big bands* ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, desde las bandas de ocho o nueve miembros de la época inicial del *swing*, hasta las grandes orquestas de más de quince músicos de los años setenta.

Como regla general, aunque no exista un único formato de *Big Band*, habitualmente se compone de, al menos, tres o cuatro trompetas, dos o más trombones (incluyendo en ese caso un trombón bajo), cuatro o más saxofones (normalmente alto, dos tenores y barítono), y una sección rítmica de acompañantes compuesta por alguna combinación de piano, guitarra, bajo y batería.

En algunos estilos, por ejemplo el West Coast jazz, se añadían habitualmente otros instrumentos, como trompa, clarinete, tuba, etc.

Las Big Band en la historia del Jazz

Aunque se han formado en todas las épocas, es un tipo de formación característico de las primeras etapas de la historia del jazz (su predominio terminaría hacia 1946); debido a esto, da también nombre al correspondiente estilo que hicieron popular, la "big band music", que se identifica principalmente con el swing, aunque ya bastante antes de la era del swing (años treinta y cuarenta) había orquestas de baile de orientación jazzística (la Banda "Hot Seven" de Louis Armstrong).



La palabra **Swing** hace referencia tanto a un estilo musical dentro de la evolución del jazz, como a una cualidad musical inefable (en un sentido similar al de la palabra *duende* aplicada al flamenco, la palabra *flow* aplicada al Hip Hop, la palabra *tumbao* aplicada a la salsa, o la palabra *riddim* aplicada al reggae). Se dice de una interpretación (normalmente, vinculada al jazz) que tiene swing cuando se quiere resaltar que el intérprete ha logrado conferirle una cualidad rítmica especial en algún sentido.

Se llama también Swing, al baile asociado al estilo jazzístico.

Las big bands de los años del swing son clasificadas habitualmente en *swing bands* o *hot bands* (aquellas que subrayan los aspectos rítmicos y el trabajo de improvisación de los solistas, como las de Count Basie y Duke Ellington o, en otra línea, Benny Goodman, Fletcher Henderson y otras) y *sweet bands* (que reducen los aspectos característicos de las primeras, y se centran en la melodía y sus arreglos, dirigidas básicamente al baile, como las orquestas de Glenn Miller, Tommy Dorsey, Freddy Martin o Guy Lombardo).

Elementos innovadores

El Swing es un estilo de jazz eminentemente orquestal, influido por la música de origen europeo y que se caracterizó por aportar al jazz una serie de innovaciones conceptuales importantes:

Incrementa el número de miembros de las bandas de hot, mediante la duplicación de instrumentos.

Establece una fijación rítmica derivada de la pérdida del concepto de rítmica global, propio del *hot*, y, por tanto, de la polirritmia. En el Swing, la batería es el único instrumento con una función totalmente rítmica, lo que le confiere una relevancia especial en cuanto motor de toda la banda.

Valoriza los temas melódicos, tanto por la predominancia de pasajes straight, como por la irrupción de los arreglistas. Se sustituye el concepto polifónico horizontal por una armonización vertical.

Establece una estructura invariable de las piezas, fijándose rígidamente el lugar y duración de las improvisaciones y regulándose mecánicamente la relación entre las partes.

Utiliza, como recurso de tensión, el Riff, frase corta repetida varias veces, con crescendo final. Por el contrario, se suprimen elementos típicos del *hot*, como los Breaks y Stop times.

Consolida la utilización de los registros altos de los instrumentos, con preferencia sobre los bajos e, incluso, los medios, lo que condiciona el resultado sonoro del conjunto, separándolo tímbricamente de la opacidad típica del *hot*.

Elementos tradicionales

El Swing conserva, sin embargo, aspectos importantes de la tradición *hot*, especialmente en la forma de abordar el instrumento y la manera de improvisar, así como el carácter continuo del ritmo.

En la temática, se revaloriza el blues y se adaptan melodías populares del music hall, produciéndose además una evidente mejoría técnica de los instrumentistas.



Thelonious Monk



Thelonious Monk

Thelonious Sphere Monk (Rocky Mount (Carolina del Norte), 10 de octubre de 1917 - Weehawken (Nueva Jersey), 17 de febrero de 1982), Thelonious Monk, pianista y compositor estadounidense de *jazz*.

Su estilo interpretativo y compositivo, formado plenamente en 1947, apenas varió en los 25 años siguientes. Pianista fundador del *bebop*, tocó también bajo el influjo del hard bop y de la jazz modal. Es conocido por su estilo único de improvisación, así como por haber compuesto varios temas clásicos del repertorio jazzístico, destacando "'Round Midnight", "Straight No Chaser", "52nd Street Theme" y "Blue Monk".

Nacido en Rocky Mount, en Carolina del Norte, su familia se trasladó poco después a Manhattan, en Nueva York; en ese apartamento viviría siempre hasta el final de sus días. Comenzó a tocar el piano a la edad de seis años, y, aunque recibió alguna educación musical, fue esencialmente un autodidacta; sus primeras influencias fueron dos de los grandes pianistas de corte stride, James P. Johnson y Willie 'the lion' Smith. Durante su adolescencia comenzó a trabajar en algunos *rent parties* tocando el órgano y el piano en la iglesia baptista. Estudió en el instituto Stuyvesant, si bien nunca llegó a graduarse.

En 1935 decidió irse de viaje a recorrer mundo acompañando con el piano a un predicador evangelista. Después de dos años, regresó a su ciudad y formó su propio cuarteto, actuando en diversos clubes hasta que en 1941 el batería Kenny Clark lo eligió como pianista de la casa para tocar en el *Minton's Playhouse*, el legendario club de Manhattan en el que se engendraría el bebop. Su estilo en la época es descrito como "hard-swinging", con marcadas influencias de Art Tatum, Duke Ellington, James P. Johnson y otros pianistas.

Durante su estancia en *Minton's*, Monk fue perfeccionando su estilo único, participando en sesiones llamadas "cutting competitions", con los más renombrados solistas de la época. Durante esos años, Monk entró en contacto con músicos Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Miles Davis, Sonny Rollins, Milt Jackson y John Coltrane, que estaban sentando las bases del *bebop*. En 1944 realizó sus primeras grabaciones con el *Coleman Hawkins Quartet*. En 1947 grabó por primera vez como líder de su propia banda, y publicó su LP de debut: *Genius of Modern Music, Vol. 1*, que mostraba su talento tanto para la composición como para la improvisación. Ese mismo año se casó con Nellie Smith, y en 1949 el matrimonio tuvo un hijo, T.S. Monk, que sería batería de jazz. Su hija Barbara nació en 1953.

En agosto de 1951, fue arrestado por la policía de Nueva York, acusado de posesión de narcóticos, pues se negó a denunciar a su amigo, el también pianista Bud Powell, al que presumiblemente pertenecía la droga. Se le retiró el permiso para actuar en locales nocturnos en que se despachase alcohol (una

autorización, el *New York City Cabaret Card*, que era expedida por la policía). Pasó la primera mitad de los años 50 componiendo, grabando discos y actuando en teatros y giras fuera de la ciudad.

Tras grabar varios discos para *Blue Note* entre 1947 y 1952, firmó un contrato con *Prestige*, para la que grabó entre 1952 y 1954 algunos de sus discos más importantes, incluyendo colaboraciones con el saxofonista Sonny Rollins y con el baterista Art Blakey. El productor Orrin Keepnews le persuadió de que grabase un disco con temas de Duke Ellington y otro con estándares, para que su música se hiciese más accesible al público medio de jazz. En 1956 grabó el clásico *Brilliant Corners* y a partir del año siguiente los cambios en su vida se sucedieron.

Monk fue contratado por el *Five Spot* y allí formaría parte de un cuarteto que contaría con el saxofonista John Coltrane. Como consecuencia de estas actuaciones, la crítica y el público de jazz lo reconocerían por fin como un maestro. El hasta entonces carácter único de su música, que tan difícil era de asumir por una audiencia que tenía como modelo a Bud Powell, se convirtió en 1957 en un motivo de admiración. De repente, Monk se convirtió en una celebridad y su estatus no cambiaría hasta el final de su carrera.

En 1959, su cuarteto contó con la participación del saxofonista tenor Johnny Griffin en 1959 apareció con una orquesta en el *Town Hall*; en 1962 firmó con Columbia y dos años después fue portada de la revista *Time*. Un segundo concierto con orquesta fue celebrado en 1962, resultando mejor que el primero, por lo que Monk estaría constantemente de gira durante los años sesenta con su cuarteto, ahora con el tenor Charlie Rouse.

Tocó con los *Giants of Jazz* durante 1971-1972, y en 1973, repentinamente, se retiró. Monk padecía de una enfermedad mental y, aparte de unas apariciones especiales a mediados de los setenta, vivió recluido el resto de su vida.



Cool (West Coast jazz)

West Coast jazz (en español: *jazz de la costa oeste*) es un estilo del jazz que se desarrolló desde Los Ángeles, California, en la misma época en que el hard bop se desarrollaba en Nueva York, en los años cincuenta y sesenta. El West Coast jazz se considera habitualmente como la corriente principal del Cool. El estilo tuvo un gran éxito entre los músicos y el público durante la década de 1950.¹

Pacific Jazz Records y Contemporary fueron dos de las compañías que prestaron más atención al estilo, en medida similar a cómo Blue Note lo hizo para el hard bop.

El West Coast jazz se caracteriza por ser un estilo menos frenético, más calmado, que el hard bop. El West Coast, tuvo una especie de *leyenda negra*, divulgada por críticos como el francés Hughes Pannassié, desde una perspectiva conservadora, y otros críticos desde la visión opuesta, precisamente por algunas de sus características:

- Es un estilo que “renuncia” a algunos de los hallazgos del Be Bop, especialmente en la pulsión del ritmo y en la forma de abordar los arreglos, para volver a conceptos del Swing. Aunque, en realidad, lo que hubo fue un desarrollo de las formas más avanzadas del swing, especialmente bajo la influencia de Lester Young, para adoptar las innovaciones del Be Bop de forma original y autónoma.
- Según Pannassié y otros, es un “jazz de blancos”, acomodados y bien asentados en lugares tan poco “undergrounds” como la playa de Hermosa Beach. Ciertamente, un porcentaje muy apreciable de los músicos del género eran blancos, pero en el estilo hay un buen número de creadores de origen afroamericano que han sido indispensables en su desarrollo: El contrabajista Victor Gaskin, los saxofonistas Curtis Amy, Buddy Collette o Teddy Edwards, el magnífico y poco recordado trompetista Dupree Bolton, el pianista Hampton Hawes, el batería Chico Hamilton, y el guitarrista Ray Crawford; además, por supuesto, de John Lewis (p), Wayne Henderson (tb) y, en ciertos momentos, el propio Clifford Brown (tp).
- Otra característica del género, fue su éxito comercial, facturando discos que se vendían por millones: es el caso de Dave Brubeck y Paul Desmond, con su triunfal “Take Five” (incluido en el disco *Time Out*). También facturó un buen número de copias de su “West Coast Jazz” el saxo tenor Stan Getz, que después arrasaría con su fusión brasileña. Además del exitoso “Peter Gunn” de Henry Mancini, que se tiró de cabeza al estilo, con repercusión mundial. Otro grupo que consiguió bastante repercusión fue el cuarteto sin piano de Gerry Mulligan (sxb) y Chet Baker (tp), a comienzos de los años 1950.

Orígenes del estilo

El sonido West Coast, es un híbrido de diferentes orígenes e influencias que, además, y como suele suceder, tiene tantas versiones casi como músicos militaron en él. Las Big Bands de la Costa Oeste ya venían realizando, desde los primeros años cuarenta, una forma muy personal y peculiar de swing: Las bandas de Woody Herman, Wardell Gray, Conrad Gozzo o Herb Heller iban por caminos muy alejados de las grandes orquestas del Este, influidas por la música de gente como Lester Young. Especialmente, la big band de Stan Kenton, desde bastante antes de su “Innovations in modern music” (1950), enfiló una senda claramente divergente.

Por supuesto, algunas bandas del Este también trabajaban bajo estos esquemas (Claude Thornhill, Ralph Burns, sobre todo, o el mismo Miles Davis con Gil Evans), pero en California, la conjunción de este trabajo de las Big Bands, unido al impacto del Bebop, generó un estilo propio y rico.

Sin embargo, el primer reconocimiento general del nuevo estilo, y el acto que le dio nombre global, fueron las grabaciones de Miles Davis llamadas "Birth of the cool", que se grabaron, en enero de 1949, en Nueva York.

Principales músicos

La mayor parte de los nombres más relevantes del West Coast, provenían de las big bands citadas, especialmente de las de Herman y Kenton. Las figuras más relevantes del West Coast, no fueron músicos con una proyección histórica poderosa, como los del Hard Bop. Es el caso de Shorty Rogers (tp), Shelly Manne (bt), o Howard Rumsey (cb).

Pero la nómina de instrumentistas que militaron en el West Coast es impresionante, incluso descontando a los que ya hemos nombrado: Los trompetistas Conte Candoli , Don Fagerquist , Robert Knight y Jon Eardley ; los trombonistas Bob Enevoldsen , Herbie Harper , Bob Brookmeyer y Frank Rosolino ; el trompista John Graas ; el oboe Bob Cooper ; los saxos altos Art Pepper , Lennie Niehaus , Paul Horn , Bud Shank (éstos últimos también flautistas)... ; los tenores Dave Pell , Joe Maini , Richie Kamuca , Zoot Sims , Jack Montrose o Bill Holman ; los barítonos Jimmy Giuffre , Jack Nimitz, Bob Gordon o Serge Chaloff (que volvió relativamente pronto a su Boston natal); los pianistas Lennie Tristano , Russ Freeman , Pete Jolly , André Previn o Claude Williamson ; el magnífico vibrafonista Larry Bunker ; los bajistas Harry Babasin (que también tocaba el cello) y Joe Mondragon ; y, finalmente, los baterías Mel Lewis , Ron Selico y Roy Harte . Una nómina brillante e injustamente dejada en el olvido por el aficionado medio.

Fue el West Coast un estilo de pequeños grupos, pero también de big bands sólidas y respetadas, en muchos casos con formaciones inusuales (trompas, oboes, tubas...). Estaban, por supuesto, las bandas "de referencia" de Shorty Rogers y de Shelly Manne. Pero entre todas, destaca la big band que reunió durante unos años el trompetista Gerald Wilson, y que contaba en sus filas con músicos como Teddy Edwards, Buddy Collette, Joe Maini, Jack Nimitz, Robert Knight y Mel Lewis.

Es difícil entender el jazz que vino a partir de mediados de los sesenta, sin tener en cuenta el trabajo de los músicos de la West Coast. Por ejemplo, sería imposible la inmersión que se dio el jazz en la bossa nova, sin el West Coast. Por supuesto, el jazz europeo de los ochenta, es un absoluto deudor de este estilo californiano, que por cierto, tuvo buenos representantes en la Francia de los cincuenta (Bernard Peiffer , Bernard Zacharias ...).



Hard bop

El **Hard bop** es un estilo musical del jazz que se desarrolló desde mediados de la década de los cincuenta hasta mediados de la de los sesenta del siglo XX; cronológicamente, sigue al cool y West coast jazz y precede a las vanguardias jazzísticas (en concreto, al free jazz y jazz modal).

El Cool y el West Coast, tomaron algunas de las innovaciones del Bebop pero, en líneas generales, se desarrollaron desde caminos más cercanos a la música europea y a las formas más vanguardistas del swing. Por ello, muchos músicos negros, especialmente en la Costa Este de los EEUU, se sienten ajenos a estos estilos y reaccionan contra lo que consideran una nueva usurpación de su música, como ya ocurriera en los años treinta.

Con el fin de revitalizar/virilizar el jazz, su preocupación va a oscilar, de un extremo a otro, desde una mezcla reactualizada del gospel y los blues, que dará lugar a un estilo (dentro del jazz) denominado funky o soul, hasta una forma revisada del Bebop, mediante un regreso al expresionismo. Desde esta perspectiva, no es posible disociar el Hard Bop del funky jazz.

Uno de los primeros músicos asociados con el hard bop fue Miles Davis, junto con los músicos que le acompañaron en el *Miles Davis Quintet*: John Coltrane, Cannonball Adderley, Red Garland, Philly Joe Jones, Paul Chambers y Milt Jackson. También, por supuesto, Sonny Rollins. Pero es entre 1953, con la creación de los Jazz Messengers de Art Blakey, y 1954, con la aparición de los quintetos de Horace Silver y Clifford Brown - Max Roach, cuando realmente podemos situar el punto de partida de estas dos tendencias indisolubles que conforman el Hard bop.

Características musicales

En el repertorio Hard bop se percibe por lo tanto una fuerte influencia del Blues y Gospel, siendo notable los temas basados en sus respectivas estructuras armónicas. La utilización de licks de Blues sobre todo tipo de acordes se consolida como lugar común, continuando la tradición iniciada por Charlie Parker.

Melódicamente el Hard bop es la lógica continuación del Bebop.¹ El lenguaje melódico de Parker se generaliza a todos los improvisadores; esto es, el uso melódico de las extensiones superiores en los acordes, la alteración sistemática de los dominantes y un uso extensivo de la quinta disminuida sobre los acordes mayores,² si bien se puede observar un mayor énfasis en la verticalidad de las improvisaciones.³

Armónicamente, las progresiones se hacen más complejas al menos en dos sentidos. En primer lugar se amplía el tipo de modulación con movimientos abruptos. John Coltrane es un claro ejemplo de esto, como se aprecia en grabaciones clásicas de esta corriente como *Blue Train* y *Giant Steps*. En segundo lugar, en los propios *heads*, y en el *comping* de los pianistas, los *voicings* poseen una mayor riqueza en extensiones, frente a una forma más escueta de armonías y voicings del Bebop.⁴

El fraseo retoma la fuerza del Bebop, volviéndose a generalizar los staccatos en el contratiempo, frente al fraseo más legato del cool.

La instrumentación sigue los patrones clásicos del Bebop: Quintetos (con trompeta y saxofón) y trios especialmente, aunque, por supuesto, podemos encontrar ejemplos de casi cualquier formación.

Las secciones rítmicas son más homogéneas y ligeras que en el Bebop, haciendo un especial hincapié en el rigor del tiempo.

Principales representantes del estilo

Los últimos cinco discos que grabó el *Miles Davis Quintet* para el sello Prestige Records (*Miles*, *Cookin*, *Relaxin*, *Workin* y *Steamin*) devolvieron al jazz el blues y la improvisación que el cool había eliminado. Rompieron con este estilo y consiguieron diferenciarse del resto de grupos gracias al estilo disperso e introspectivo de Davis y al vibrante sonido de Coltrane. La prensa los proclamó *los salvadores del jazz*.

Otra asociación musical es fundamental para el desarrollo del *hard bop*: la del pianista Thelonious Monk con John Coltrane. El sonido que desarrolló Coltrane con la ayuda de Monk fue lo que revolucionó la música jazz: un estilo de interpretación que utilizaba grupos de notas, y no una nota cada vez.



Red Garland

William "Red" Garland (Dallas, 13 de mayo de 1923–23 de abril de 1984), pianista estadounidense de jazz. Su estilo block-chord, parcialmente creado por Milt Buckner, influyó en numerosos pianistas de jazz posteriores.

Comienzos

Aunque provenía de una familia no musical, Garland mostró desde muy pequeño interés por la música. Comenzó sus estudios musicales probando con el clarinete y el saxofón alto, pero en 1940 se cambió al piano. Garland dedicó muchísimo tiempo a practicar y muy pronto se convirtió en un hábil intérprete. Su fugaz carrera como boxeador no pareció afectar a sus manos; llegó a pelear con un joven Sugar Ray Robinson antes de dedicarse por completo a la música.

El sonido de Garland

El estilo característico de Garland es la técnica "Block chord", hoy en día habitual en el piano de jazz, era única y diferente de las de los pioneros del "Block chord" como George Shearing y Milt Buckner. La técnica implicaba el uso de de todos o casi todos los dedos de ambas manos. El "Block chord" de Garland se constituía de tres notas en la mano derecha y cuatro en la izquierda. La mano derecha tocaba la melodía doblada en octavas con una nota adicional tocada en un intervalo de cuarta perfecta por debajo de la nota de melodía superior, incluso cuando no pareciera tener armonía. La mano izquierda de Garland se situaba sobre DO y tocaba cuatro notas de coro que simultáneamente llevaban el mismo ritmo que la melodía tocada en la mano derecha. Pero, al contrario que el método de George Shearing, la mano izquierda de Garland no cambiaba las posiciones o inversiones hasta que ocurría el siguiente cambio de coro. Merece la pena notar que la cuarta nota de Garland de la mano izquierda hace coros de "voz" ocasionalmente excluyendo las raíces de los coros que posteriormente se convertirán en un estilo de coros asociados con el pianista Bill Evans. El método "block chord" de Red Garland tenía una calidad más brillante, y añadía mayor plenitud al registro que el que tenía, por ejemplo, George Shearing.

Red Garland, como el pianista del Miles Davis Quintet Wynton Kelly, fue considerado uno de los mejores pianistas de jazz swing de la historia. Las notas de Garland parecían tener unos rebotes rítmicos que hacía que las melodías de swing casi destellearan.

Inicios de su carrera

Tras la Segunda guerra mundial, Garland trabajó con Roy Eldridge, Coleman Hawkins, Charlie Parker y Lester Young. Encontró trabajos eventuales en Nueva York y Filadelfia. Su creatividad y habilidad para tocar continuaron mejorándose, aunque continuaba siendo algo oscuro.

Miles Davis Quintet

Garland se hizo famoso cuando se unió en 1955 al hoy considerado clásico Miles Davis Quintet, al que pertenecían John Coltrane, Philly Joe Jones y Paul Chambers y por supuesto Miles Davis. Junto con el grupo grabó sus famosos discos para Prestige: "Workin'", "Steamin'", "Cookin'" y "Relaxin'". El estilo de Garland, tan híbrido, es evidente en estas grabaciones iniciales: sus acordes, su sofisticado acompañamiento y sus referencias musicales al estilo de Ahmad Jamal. Una crítica calificaba incorrectamente a Garland como "pianista de cocktail". ("Cocktail" para los pianistas tenía una connotación negativa para los pianistas de jazz porque implicaba que su estilo no era original. Ahmad Jamal por otra

parte fue malcalificado como "pianista de cocktail" en un momento de su carrera, pero los críticos fueron posteriormente corregidos por los músicos de jazz que trabajaron con él). Las grabaciones del quinteto influyeron en el free jazz más que cualquier grabación vanguardista de la época.

Garland tocó en la primera de las muchas grabaciones de Miles para Columbia, "Round About Midnight". Aunque continuaría tocando con Miles, su relación se empezó a deteriorar. En 1958, Garland y Jones habían empezado a ser más erráticos en presentarse para grabaciones y actuaciones. Finalmente fue despedido por Miles, pero después volvió a tocar en otro clásico del jazz, "Milestones". Devis no estuvo contento, otra vez, cuando Garland citó a Davis mucho antes y por el entonces famoso solo de "Now's The Time", en *block chords* durante la parte lenta de "Straight, No Chaser". Es conocido que Garland salió de una de las sesiones de Milestones, lo que significó que en "Sid's Ahead" el grupo estuvo sin un pianista formal, sin embargo, Davis compensó con solos de saxofón en sus manos cuando no tocaba la trompeta.

Después del Quinteto

En 1958 Garland formó su propio trío. Entre los músicos que tuvo el trío están Pepper Adams, Nat Adderley (hermano de Cannonball Adderley), Ray Barretto, Kenny Burrell, Eddie "Lockjaw" Davis, Jimmy Heath, Harold Land, Philly Joe Jones, Blue Mitchell, Ira Sullivan y Leroy Vinnegar. El trío también grabó como quinteto con John Coltrane y Donald Byrd.

Según se informa, Garland paró de tocar de manera profesional durante varios años en los años 1960 cuando la popularidad del rock and roll coincidió con una caída sustancial en la popularidad del jazz.

Red Garland finalmente volvió a Texas en los años 1970. Lideró una grabación en 1977 llamada *Crossings* en la que se reunió con Philly Joe Jones otra vez y formó equipo con el bajista de clase mundial Ron Carter. Su trabajo posterior tendió a sonar más moderno y menos pulido que sus grabaciones más conocidas. Continuó grabando hasta que murió de un infarto de miocardio en 1984. Su estilo "Block chord", se relajó balanceándose y las grabaciones de jazz clásico permanecieron como su legado



Andrew Hill



Andrew Hill

Andrew Hill (Chicago, 30 de junio de 1937 - 20 de abril de 2007), fue un pianista y compositor estadounidense de jazz; encuadrado dentro de la vanguardia jazzística, es uno de los representantes del jazz modal y un explorador de las posibilidades rítmicas y armónicas del bop y del hard bop.

Como compositor, fue autor de melodías laberínticas y de temas rítmica y armónicamente complejos como "New Monastery", dentro de su disco *Point of Departure*.

Comenzó a tocar el piano a los trece años y pronto llamó la atención del pianista Earl Hines y del compositor Bill Russo. Gracias a este, pudo estudiar entre 1950 y 1952 con el renombrado compositor clásico Paul Hindemith. Durante su adolescencia, pudo acompañar ya a músicos como Miles Davis y Charlie Parker. En 1955 grabó *So in Love with the Sound of Andrew* para el sello *Warwick*. Se trasladó a Nueva York en 1961 para trabajar con la cantante Dinah Washington. Tras una breve estancia en Los Ángeles con la orquesta de Rahsaan Roland Kirk en 1962, Hill regresó a Nueva York donde comenzó sus grabaciones más importantes.

Hizo varias grabaciones para Blue Note entre 1963 y 1969, tanto como líder como acompañante. En ellas, trabajó con los mejores músicos de la era post-bop, como Eric Dolphy, Joe Henderson, Woody Shaw, Tony Williams y Freddie Hubbard. Recibió su doctorado por la Universidad Colgate y trabajó como compositor residente entre 1970 y 1972. Hill se trasladó luego a la Costa Oeste, enseñando en escuelas públicas y en prisiones de California. De forma pasajera, enseñó en la Universidad del Estado de Portland, donde creó una escuela de jazz. Además de enseñar, Hill continuó tocando y grabando en los años setenta y ochenta.

Hill se trasladó al área de Nueva York en los años noventa; una serie de interpretaciones y nuevas grabaciones le ayudaron a resituarse en el mundo del jazz. Formó un nuevo sexteto con la ayuda de los saxofonista Marty Ehrlich y Greg Tardy, del trompetista Ron Horton, del bajo Scott Colley y del batería Billy Drummond. El grupo se hizo famoso por sus actuaciones en varios clubes de Nueva York. En 2000, *Palmetto Records* editó *Dusk*, que fue galardonado como el mejor disco de 2001 por las revistas *Down Beat* y *Jazz Times*.



Post-bop

Post-bop es la denominación de un pequeño grupo de músicos de jazz en los comienzos y mediados de la década de 1960. Se sitúa generalmente el comienzo del género en los trabajos de John Coltrane, Miles Davis, Bill Evans, Charles Mingus y especialmente de Herbie Hancock. Generalmente, el término post-bop es utilizado para nombrar a aquellos músicos de jazz que fueron influidos por el hard bop (o bebop), y las vanguardias del free jazz, pero sin ser necesariamente similares ni asimilables con ninguno de los géneros anteriores.

La mayor cantidad de producciones del post-bop fueron grabadas en el sello musical Blue Note Records. Los denominados *discos fundacionales del post-bop* son *Speak No Evil* de Wayne Shorter; *The Real McCoy (álbum)* del pianista McCoy Tyner; *Maiden Voyage* de Herbie Hancock; y *Search For the New Land* de Lee Morgan. La mayor parte de los músicos enmarcados en el post-bop son también encuadrados en otros géneros, principalmente el hard bop; y en los años de 1970, la gran mayoría de estos artistas mutaron hacia otros estilos como el jazz fusion. En la década de 1980, Wynton Marsalis y Branford Marsalis ensayaron un revivir del género que continúa hasta nuestros días.

Algunos artistas considerados como Post-bop

Ron Carter
Chick Corea
Eric Dolphy
Jan Garbarek
Charlie Haden
Joe Henderson
Freddie Hubbard
Wynton Marsalis
Sonny Rollins



Funky jazz

Funky, adjetivo derivado del sustantivo *funk* (olor nauseabundo), es la forma en que los músicos negros de jazz de los años 1950 llamaban a un estilo de hacer música sin complicaciones, fuerte y rítmico, lleno de sentimiento, que reflejaba la herencia del blues, el gospel y la tradición africana. El calificativo *funky*, por tanto, no significa simplemente música animada yailable, para lo que ya existía la denominación groove o groovy. Por el contrario, hace referencia a componentes como emoción, profundidad, sentimiento... un jazz visceral, con tintes de blues.

No se trata, pues, tanto de un estilo de jazz como de una forma de tocar jazz. Está en la base, pero es diferente del estilo musical denominado Funk

Características

El *funky* aparece, vinculado al jazz, a mediados de los años 50. Este funky jazz privilegia los elementos específicos de la música afroamericana, que participan esencialmente de la tradición negra:

- Ritmos fuertemente acentuados, con reminiscencias de la polirritmia original
- Expresividad afectiva, especialmente intensificada
- Empleo abundante de las blue notes y de las estructuras armónicas del Blues
- Referencias constantes a las Work songs y al Gospel
- Utilización relativamente frecuente de ritmos ternarios, como el vals

Esta tendencia a la revalorización de los valores tradicionales de su patrimonio cultural, no es nueva entre los músicos negros.

Referencia temporal

El *funky*, como lo estamos definiendo, aparece al mismo tiempo que el Hard bop, como una reacción a las tendencias cool y de la West Coast. De hecho, está tan íntimamente ligado al *Hard bop* que, como indican Carles, Clergeat y Comolli (op. cit. infra) *no es posible disociar uno del otro*. Sin embargo, la denominación aparecía ya vinculada al jazz desde tiempos tan tempranos como 1906 (El tema *Funky Butt*, de Buddy Bolden). El concepto *funky*, aplicado al Jazz, decae durante la década de los 60, precisamente en la medida en que se va generando el *Funk* como estilo musical propio y relacionado con la música de baile. En su lugar, comienza a utilizarse la denominación soul jazz.

Principales intérpretes

El principal instigador de esta corriente fue, sin duda, el pianista Horace Silver, quien fue director musical (1954 - 1956) de los primeros *Jazz Messengers*, con Art Blakey y Kenny Dorham, y que hizo populares temas con una alta influencia Gospel y de ritmos insistentes, como "The Preacher", "Opus The Funk" y "Señor Blues". El éxito del quinteto de Cannonball Adderley y su hermano Nat y, especialmente, el de Les McCann, marcó el cénit de la comercialización del género, a la vez que, con ello, perdía su sentido primario y extramusical.

Otros músicos que se reconocen como parte del jazz *funky*, con absoluto derecho, son Art Blakey, Bobby Timmons, Junior Mance, Kenny Burrell, Ray Bryant, Wynton Kelly, el organista Jimmy Smith, Richard 'Groove' Holmes, el saxofonista Lou Donaldson y el cantante Ray Charles. Y, por supuesto, los guitarristas Wes Montgomery y Grant Green.



Free jazz

El Bop evolucionó muy rápidamente durante la década de los 50, y entre las distintas maneras de desarrollarse, algunos músicos, entre ellos George Russell y Charles Mingus, a partir de los conceptos de *intuición* y *disgresión* que había anunciado la música de Lennie Tristano,¹ desarrollaron formulaciones similares a las que ya se habían dado en la música clásica en los 20, con la irrupción de la atonalidad en el jazz de los años 60.

En palabras del crítico neoyorquino Don Heckman: *Durante toda la historia del jazz hay una tendencia, de crecimiento libre, en dirección a la liberación de la idea improvisadora respecto de las limitaciones armónicas.*²

Sin embargo, esta evolución hacia la atonalidad del jazz, lejos de tener su origen y referencia en la vanguardia abstracta *clásica* (Arnold Schönberg, Alban Berg...), se encuentra más cerca de la *atonalidad folclórica* concreta del *field cry* y el Folk-blues arcaico.³ Para críticos como Heckman, Marshall Stearns o Joachim E. Berendt, no hay duda de este origen en la música de Ornette Coleman, Pharoah Sanders o Albert Ayler. Como ejemplo, Berendt cita que Coleman no llegó a saber de la existencia de la atonalidad europea hasta que conoció a Gunther Schuller, en 1960, cuando ya había desarrollado sus propios conceptos de tonalidad libre.

Características

Las circunstancias que caracterizan este estilo son absolutamente revolucionarias en la historia del jazz, aunque algunas de ellas ya se habían ensayado (desde otra óptica) en el campo de la música contemporánea:

El ritmo no se localiza en ningún grupo de instrumentos, sino que se extiende a la globalidad en forma de impulsos, de energía. Es decir, se trata de una visión moderna de la polirritmia del *hot*.

Los tempos se conciben de forma *herética* respecto de la ortodoxia occidental, variando de forma perceptible.

La melodía y el ritmo no se tratan como sectores independientes, sino interrelacionados.

A los acordes y la estructura melódico-armónica se enfrenta la *invención espontánea*, la acción y la atonalidad.

Se pierde totalmente el concepto de fraseo, llegándose a una autonomía de los distintos sonidos, ampliándose la entonación y el timbre específico de los instrumentos al campo de los *ruidos*.

Se incorporan experiencias sonoras y filosóficas de otras músicas del mundo, especialmente de África.

Todos estos aspectos suponen, realmente, un intento de "*vuelta a lo africano*" sin renuncia a la modernidad, incluso con especial énfasis en la modernidad. Aparecen aspectos que recuperan elementos esenciales del *Hot*, como la improvisación colectiva, la polirritmia, la vocalización de los instrumentos, etc.

Nacimiento del Free jazz

Está generalmente aceptado por la crítica que, al margen de los antecedentes ya citados, el *Free Jazz* toma carta de naturaleza en 1960, con la publicación del disco homónimo de Ornette Coleman y su doble cuarteto, que supone una revolución estilística en el jazz, pero *no solamente eso, sino una puesta en crisis, una relectura y una superación virtual de todo lo que había sido el jazz, cuestionando los fundamentos socio-culturales tanto como su desarrollo histórico.*¹¹

En los primeros años 60 se asiste a una, aparentemente, irresistible ascensión del *free jazz*, que recibe una ingente cantidad de rechazos resumibles en una sola frase: *Esto no es música*.¹² Críticas que, por otra parte, provienen no solo del público o de periodistas especializados, sino de músicos de jazz, como Roy Eldridge o Quincy Jones.¹³ Además de Coleman, Cecil Taylor, Eric Dolphy y Don Cherry son los principales iniciadores de esta línea. Pero músicos ya reputados, como el citado Mingus (*Fables of Faubus*), o John Coltrane (*Ascension*), se apartan de las temáticas tradicionales para concentrar sus esfuerzos sobre un tratamiento exasperado de la temática sonora, claramente deudor de Coleman.¹⁴ De hecho, la gran mayoría de los saxofonistas del *free jazz* se han encontrado, en algún momento de su desarrollo, en la órbita coltraniana: Archie Shepp, Pharoah Sanders, Gato Barbieri y otros.¹⁵

La época de oro

En 1964, Bill Dixon crea la *Jazz Composers Guild* (gremio o hermandad), que agrupa a la mayoría de los *free jazzmen* neoyorkinos, de la que Carla Bley y Mike Mantler extraerán la *Jazz Composer's Orchestra*, que plasma su ideología en una serie de conciertos – manifiesto denominados, significativamente, *La Revolución de Octubre en Jazz*. También en Chicago se produce un movimiento similar, con la *Asociación para el Avance de la Música Creativa* (AACM), de la que saldrá uno de los grupos emblemáticos del *free jazz*, el Art Ensemble of Chicago.

Casi todos los músicos de jazz, en los años 60, de una u otra forma, se mueven en terrenos relacionados con el *free jazz*: Muhal Richard Abrams, Jimmy Giuffre, Marion Brown, Sonny Sharrock, Sonny Rollins, Eddie Gomez, Charlie Haden, Gary Peacock, Steve Lacy, Yusef Lateef, Sun Ra, Dollar Brand, Anthony Braxton y un largo etcétera.

Por otra parte, la apertura de las concepciones musicales del *free jazz* a ritmos y músicas de carácter étnico (especialmente las procedentes del mundo mediterráneo-arábigo y, sobre todo, hindú¹⁶) abre las puertas del mundo del jazz a creadores de todo el mundo, en especial europeos (Albert Mangelsdorff, Manfred Schoof, Michel Portal, John Surman ...), que crearon un tipo propio de desarrollo del *free*. Berendt afirma que, después de la AACM, no ha habido un grupo de músicos *free* tan homogéneo en su estilo y concepciones, como los músicos alemanes de los sesenta.

A mediados de la década, el *free jazz* se había convertido en una forma de expresión ricamente articulada que abarcaba todas las temáticas y comandaba todas las vías de desarrollo del jazz. Eso permitió manifestaciones como la del guitarrista húngaro Gábor Szabó, que afirmó que *el jazz, tal como lo hemos conocido, ha muerto*, en una muestra del optimismo revolucionario que embargaba entonces a la música (y no solo de jazz).

Decadencia

Sin embargo, a partir de 1967 comienza a apreciarse una clara recesión del favor del público respecto del *free jazz* sin que, paralelamente, disminuyan las críticas intransigentes. Cada vez más, los músicos comienzan a regresar a estructuras *bop* y a recoger velas en las líneas de desarrollo, negando incluso el carácter innovador del *free*.²¹ A finales de la década, el *free jazz* ya no es el motor de la evolución del jazz, y se abren caminos, sin duda deudores de él, pero diferentes: el jazz fusión, especialmente el jazz rock; las experiencias europeas asociadas al sello ECM; el jazz étnico ... En todos ellos, en cualquier caso, se mantienen elementos aportados por el *free jazz*: Recursos atonales, ritmos globales, improvisación colectiva....



Jazz modal

La música **modal** es, más que un estilo propiamente dicho, una estructura musical a la hora de interpretar.

Antes de su aparición en los años 1950, las improvisaciones de los solistas de jazz se basaban en la clave específica del tema, esto es, en su centro tonal, las notas de sus acordes; el punto de partida al que sus melodías y progresiones de acordes debían volver para producir la sensación de resolución o de haber completado algo.

Las improvisaciones modales se basaron, por el contrario, en modos o escalas, aunque no siempre en las típicas y familiares escalas mayor y menor. No obstante, los modos más usados habitualmente estaban relacionados con las escalas mayores; cada nota en la escala se convertía en la primera nota de un nuevo modo, que aunque podía incorporar todas las notas de la escala mayor original, sonaba diferente porque el nuevo punto de partida reorganizaba el orden de distancias entre las notas. Así, si un músico estaba improvisando sobre, por ejemplo, un acorde en Re, podía elegir cualquier centro clave correspondiente a la escala, incluyendo la nota Re (a menos que el compositor dictase modos específicos para ser usados en los solos).

El nuevo orden de distancias entre notas puede producir muy diferentes tonos (por ejemplo, incluso aunque las escalas Do mayor y La menor usen exactamente las mismas notas, el primero sonará brillante y alegre, mientras que el segundo será más melancólico). Debido a que la sensación de la música proviene de esta selección de notas, la progresión de acordes en la música modal fue habitualmente utilizada de forma muy sencilla, ya que demasiado movimiento podían suponer poco tiempo para explorar con precisión el modo o modos que hubiesen sido seleccionados. Los resultados tienen un toque frecuentemente meditativo, cerebral, aunque nunca tan suaves como los del cool jazz.

La música modal desarrolla casi siempre una sutil tensión producida por el hecho de que las líneas del solo, aunque melódicas, no siempre progresan o se resuelven exactamente como el oyente está acostumbrado a oír. Además, cada vez que un nuevo modo se introduce, el centro tonal cambia, lo que implica que el oyente es transportado a un desequilibrio con una sutil impredecibilidad.

Estructura

El jazz modal, generalmente gira sobre un solo acorde, un pedal de bajo y una melodía. La improvisación es muy difícil de realizar debido al acorde estático de fondo, y es realmente donde el que improvisa debe mostrar sus recursos, se suelen tocar modos impropios del acorde, así como escalas alternativas como la melódica, la armónica, la semitono-tono, los arpeggios disminuidos, y crear estructuras armónicas que concuerden con el acorde base.

Representantes

Miles Davis fue el primer jazzista en improvisar y componer de acuerdo con la estructura modal; su *Kind of Blue* es el disco de jazz modal típico, y definitivo para muchos, y dos de sus acompañantes en la grabación (John Coltrane y Bill Evans) se convertirían después en innovadores modales. Las libertades de la música modal ayudaron a allanar el camino para la radical experimentación estructural del jazz de vanguardia, que empezaría a tomar forma a partir de los sesenta.



Bill Evans

Bill Evans (Plainfield, 16 de agosto de 1929 - Nueva York, 15 de septiembre de 1980), pianista estadounidense de jazz. Su obra abarca el cool, el post-bop y la música modal. Está considerado como uno de los pianistas de jazz más importantes de la historia. Su influencia se puede percibir en numerosos pianistas como Brad Mehldau, Chick Corea, Keith Jarrett y Herbie Hancock.

Evans parte del impresionismo de Debussy y Ravel y trae al jazz una influencia de corte clásico europea, llena de lirismo, relajación e introversión (de él dijo Gene Lees que era un "poeta del piano"). Una parte de las críticas que se le ha dirigido recuerda su dificultad para el swing y señala un apartamiento excesivo de las raíces africanas del jazz. Por otro lado, también se le ha reprochado un considerable efecto de monotonía en una audición global de su obra, debido a su apegamiento riguroso a un determinado estilo. Una de sus principales aportaciones es la consecución de tríos jazzísticos en los que el piano mantiene un auténtico diálogo con la batería y el bajo.

En una ocasión tuvo que aceptar un contrato con el Village Vanguard de Nueva York; por ese tiempo tenía el brazo derecho inmovilizado, así que tuvo que tocar durante varias semanas con el izquierdo, ayudándose con el pedal.



Herbie Hancock



Herbie Hancock en Madrid

Herbert Jeffrey Hancock (Chicago, 12 de abril de 1940), conocido como Herbie Hancock, es un pianista, teclista y compositor estadounidense de jazz. Excepto free jazz, ha tocado prácticamente todos los estilos jazzísticos surgidos tras el bebop: hard bop, fusión, jazz modal, funk jazz, jazz electrónico, etc.; en 2005 publicó el disco *Possibilities*, en el que se aproxima también a la música de baile.

Se trata de una de las figuras que más opiniones encontradas suscita dentro del jazz contemporáneo. Es un artista inquieto estilísticamente que se ha dejado influir por casi todas las tendencias musicales de la segunda mitad del siglo XX. No obstante, el estilo pianístico y de teclado de Hancock son completamente suyos, con sus propios rasgos armónicos urbanos y complejos, y sus ritmos particulares. Habiendo estudiado ingeniería, Hancock estuvo siempre perfectamente preparado para la era electrónica: fue uno de los primeros maestros en el piano eléctrico Rhodes y en el clavinet Hohner. En todo caso, el piano ha sido siempre su instrumento preferido.

Fue autor de dos de las composiciones jazzísticas más populares de la historia, "Watermelon Man", primer corte de su disco de debut *Takin' Off* (1962), que arrasó en las emisoras de rhythm and blues en la versión de Mongo Santamaría, y "Cantaloupe Island", que 32 años después de su creación tendría un gran éxito popular cuando el grupo de hip hop británico US3 la sampleó.

Hancock ha reconocido a Miles Davis como su músico preferido porque defendía el principio básico del jazz, que consiste en tocar el momento, no el pasado.

OTRAS TENDENCIAS

Modern Creative

Modern Creative es un género de la música jazz que combina géneros antiguos del jazz como el jazz rock, bebop y el free jazz con estilos musicales más contemporáneos como el funk, el pop y el rock.

Acid jazz

Acid Jazz es un estilo de música, que conjuga influencias del funk, soul y jazz a lo que cabe añadir las peculiaridades que cada artista aporta a su obra, lo que abre un espectro de influencias bastante amplio, que va desde los ritmos latinos hasta otros de marcada tendencia hip-hop, house o electrónica.

Pianistas de jazz de Estados Unidos



Muhal Richard Abrams	Freddy Cole	Lennie Tristano
Geri Allen	Slim Gaillard	Meade Lux Lewis
Patricia Barber	Red Garland	McCoy Tyner
Kenny Barron	Erroll Garner	Brad Mehldau
Count Basie	Al Haig	Thelonious Monk
Joanne Brackeen	Lionel Hampton	Jelly Roll Morton
Anthony Braxton	Herbie Hancock	Eddie Palmieri
Dave Brubeck	Lillian Hardin	Madeleine Peyroux
Milt Buckner	Fletcher Henderson	Bud Powell
Hoagy Carmichael	Andrew Hill	Jimmy Rowles
Bill Charlap	Earl Hines	James Scott (músico)
Nat King Cole	Shirley Horn	Horace Silver
Alice Coltrane	Ahmad Jamal	Nina Simone
Chick Corea	Keith Jarrett	Stanley Cowell
Marilyn Crispell	James P. Johnson	Sun Ra
Blossom Dearie	Hank Jones	Art Tatum
Fats Domino	Norah Jones	Cecil Taylor
George Duke	Scott Joplin	Bobby Timmons
Duke Ellington	Bradley Joseph	Fats Waller
Bill Evans	Stan Kenton	Jimmy Yancey
Tommy Flanagan	Joseph Lamb	

Pianistas de jazz en España



Lleó Borrell

Francesc Burrull

Juan Carlos Calderón

Manel Camp

Alberto Conde

Chano Domínguez

Agustí Fernández

Iñaki Salvador

Josep Mas "Kitflus"

Ricard Miralles

Tete Montoliu

Pianistas de jazz del resto de países



Toshiko Akiyoshi

Monty Alexander

Ketil Bjørnstad

Chiara Civello

Jamie Cullum

Eliane Elias

Julio Frade

Tord Gustavsen

Jason Rebello

Diana Krall

Katia y Marielle Labèque

Laurence Hobgood

Jacques Loussier

Michel Camilo

Oscar Peterson

Michel Petrucciani

Gonzalo Rubalcaba

Arturo Sandoval

George Shearing

Martial Solal

Esbjörn Svensson

Chucho Valdés

Bebo Valdés

Rick Wakeman

Cedar Walton

Yōsuke Yamashita

¿Cómo aprender a tocar jazz?



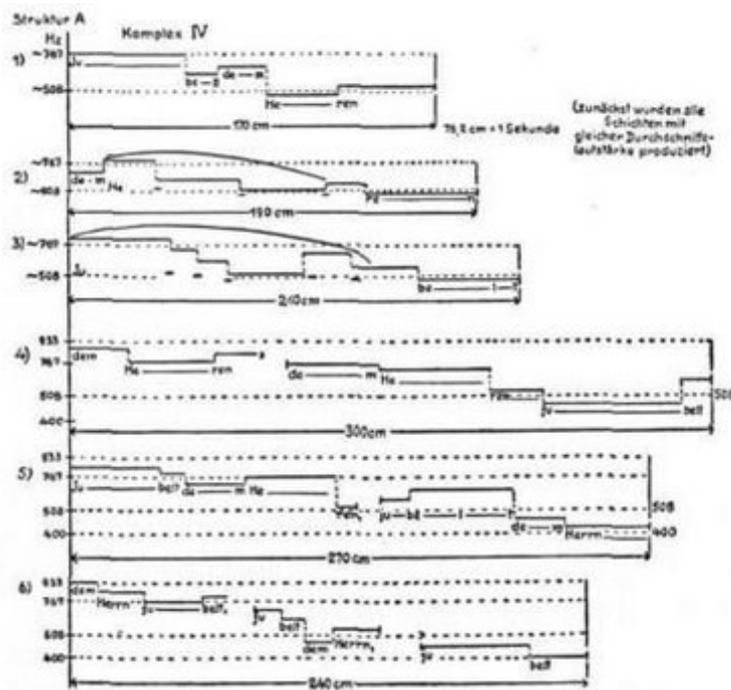
- Practicar ritmos de tresillo de corcheas con negra y corchea para coger swing
- Ejercicios de dedos en todos los tonos.
- Arpeggios con todos los acordes en estado fundamental e inversiones. (12 tríadas mayores y 12 menores).
- Idem para las cuatriadas.
- Escalas mayores bien digitadas.
- Practicar con modos jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico, logrio.
- Aprender a asociar dichos modos con los grados de la tonalidad. (del I al VII en el orden antes citado).
- Practicar con mucha constancia los acordes triadas, sus inversiones y los enlaces con otros acordes manteniendo siempre las notas comunes.
- Idem para las cuatrías.
- Estudiar el ciclo de quintas con acordes de séptima.
- Trabajar ciclos con la progresión IIV.
- Combinar modos con cuatrías.
- La mano derecha: cambiar la dirección, dejar espacio, repetir ritmos, repetir patrones, usar notas de paso y buscar nuevas ideas. Todo esto con el objetivo de ser capaz de improvisar fluidamente sin perder el ritmo en la mano izquierda.
- La mano izquierda: comping(se toca el acorde entero variando el ritmo anticipando tiempos), la línea del bajo (bajo se va moviendo según escalas mayores, menores o modos) y el stride (la más compleja, se trata de tocar la nota fundamental del acorde bajo y saltar para tocar el acorde ya sea invertido o en fundamental).
- Educar el oído escuchándonos a nosotros mismos en todo momento y a los demás
- Realizar una melodía en diferentes estilos variando el ritmo.
- Aprender la escala de Blues.
- Escuchar a los grandes de la historia del piano jazz.

Bibliografía

- “Twentieth-Century Piano Music” David Burge
- “Perspectives of music” Stockhausen
- “Études” Ligeti
- “Klavierstücke’s” Stockhausen
- “Jazz para principiantes” Ron David y Vanessa Holley
- “Técnicas básicas del Jazz” Andy Phillips
- Wikipedia.com
- Google.com
- Youtube.com
- tallersonoro.com
- Spotify

“A note on the Stockhausen

problema



Ronlad C. Read & Lily Jean